



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

Вестник
ВГИК

Информационно-аналитический журнал

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

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:

Редационно-издательский отдел
Дизайн и верстка И. Сенчикина
Корректор Т. Дугина

Редактор текстов на английском
языке С.К. Каптерев

Дизайн-макет обложки И. Сенчикина
Фото В. Артемов

Отпечатано в типографии:

ВГИК Россия, 129226, Москва,
ул. Вильгельма Пика, д. 3
Заказ № 176-19

*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. Аберистуит (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 ГГИМО

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 медиаиндустрии»

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

Криволицкий 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

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

Прожиико 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»

Яслювич 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 РЕСПУБЛИКЕ СЕРБИЯ
- ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО** | ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА
- 8 А.В. Анисимов. Среда кинозрелища. Архитектура первых кинотеатров в России
- 21 Г.С. Прожико. Отечественная документалистика на рубеже веков
- КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ** | ГЕНЕЗИС ОБРАЗА
- 34 Н.Н. Беркова. «Турксиб» как экологическое послание
- 43 В.Н. Новиков. VR-кинматограф. Сновидческая природа виртуального зрелища
- ПЕРФОРМАНС** | ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ
- 54 А.В. Рябокони. Образ князя Мышкина в национальной экранной интерпретации
- 64 Е.А. Русинова. Звуковой мир отчужденного киноперсонажа
- 79 Р.В. Коробко. Ракурс киноъемки как прием создания метафорического контекста фильма
- 87 А.В. Свешников. Актуальные проблемы композиции художественного изображения
- КУЛЬТУРА ЭКРАНА** | КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ФИЛОСОФИЯ
- 102 Н.А. Хренов. Современное искусствознание как гуманитарная наука в ситуации культурологического поворота (часть вторая, начало в № 1 (39), 2019)
- 116 О.В. Строева. Архетип героя в контексте неомифологизма современной экранной культуры
- МИРОВОЙ КИНОПРОЦЕСС** | АНАЛИЗ
- 128 В.О. Санду. Экзистенциальная проблематика в кинематографе Педру Кошты
- ТЕЛЕВИДЕНИЕ** | ЦИФРОВАЯ СРЕДА
- 140 К.А. Шергова, А.Б. Мурадов. Художественные особенности многосерийных телефильмов о Великой Отечественной войне
- 100 **ЧИТАЛЬНЫЙ ЗАЛ** | КНИЖНАЯ ПОЛКА
- 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)
- 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.
- Tsyrukun 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 THE REPUBLIC OF SERBIA
	FILM THEORY AND FILM HISTORY AUDIOVISUAL ARTS
8	A. V. Anisimov. The Environment of the Cinematic Spectacle. The Architecture of the Early Russian Movie Theaters
21	G. S. Prozhiko. Russian Documentary at the Turn of the 21st Century
	FILM LANGUAGE AND TIME IMAGE GENESIS
34	N. N. Berkova. Viktor Turin's Turksib As an Ecological Message
43	V. N. Novikov. VR Cinema. Virtual Spectacle As a Dream
	PERFORMANCE THE ART OF PRESENTATION
54	A. V. Ryabokon'. The Image of Prince Myshkin in Russian Cinema
64	E. A. Rusinova. The Sound World of the Alienated Film Character
79	R. V. Korobko. Framing As a Method of Creating a Film's Metaphorical Context
87	A. V. Sveshnikov. Actual Problems of the Composition of the Artistic Image
	SCREEN CULTURE CULTUROLOGY. PHILOSOPHY
102	N. A. Khrenov. Modern Art History As a Human Science in a Situation of Cultural Turn (Part Two; beginning at No. 1 (39), 2019)
116	O. V. Stroeveva. The ‘Hero Archetype’ in the Neo-Mythological Context of Contemporary Screen Culture
	WORLD CINEMA ANALYSIS
128	V. O. Sandu. Existential Problematics in the Films of Pedro Costa
	TELEVISION DIGITAL ENVIRONMENT
140	K. A. Shergova, A. B. Muradov. Artistic Features of Russian TV Serials About the Great Patriotic War
100	READING ROOM BOOKSHELF
153	SUMMARY PRESENTATION OF AUTHORS
158	RECOMMENDATIONS AUTHORS

«ДНИ ВГИК» В РЕСПУБЛИКЕ СЕРБИЯ

Юбилейный — 2019-й — год оказался насыщенным и плодотворным в развитии международного сотрудничества Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК) с вузами и национальными школами разных стран. В июне этого года делегация ВГИКовцев посетила Республику Сербия, что стало очередным вкладом в укрепление двусторонних связей в области подготовки будущих кинематографистов.

Визит был кратким, но продуктивным и запоминающимся. В рамках проекта «Дни ВГИК в Республике Сербия. 100-летие первой киношколы мира», реализуемого при поддержке Министерства культуры Российской Федерации, юбилейные мероприятия проводились на факультете драматического искусства Белградского университета (Univerzitet u Beogradu Fakultet dramskih umetnosti), ведущего вуза Республики Сербия, где студенты обучаются театральному искусству, кинопроизводству, медиа, менеджменту, другим творческим специальностям.

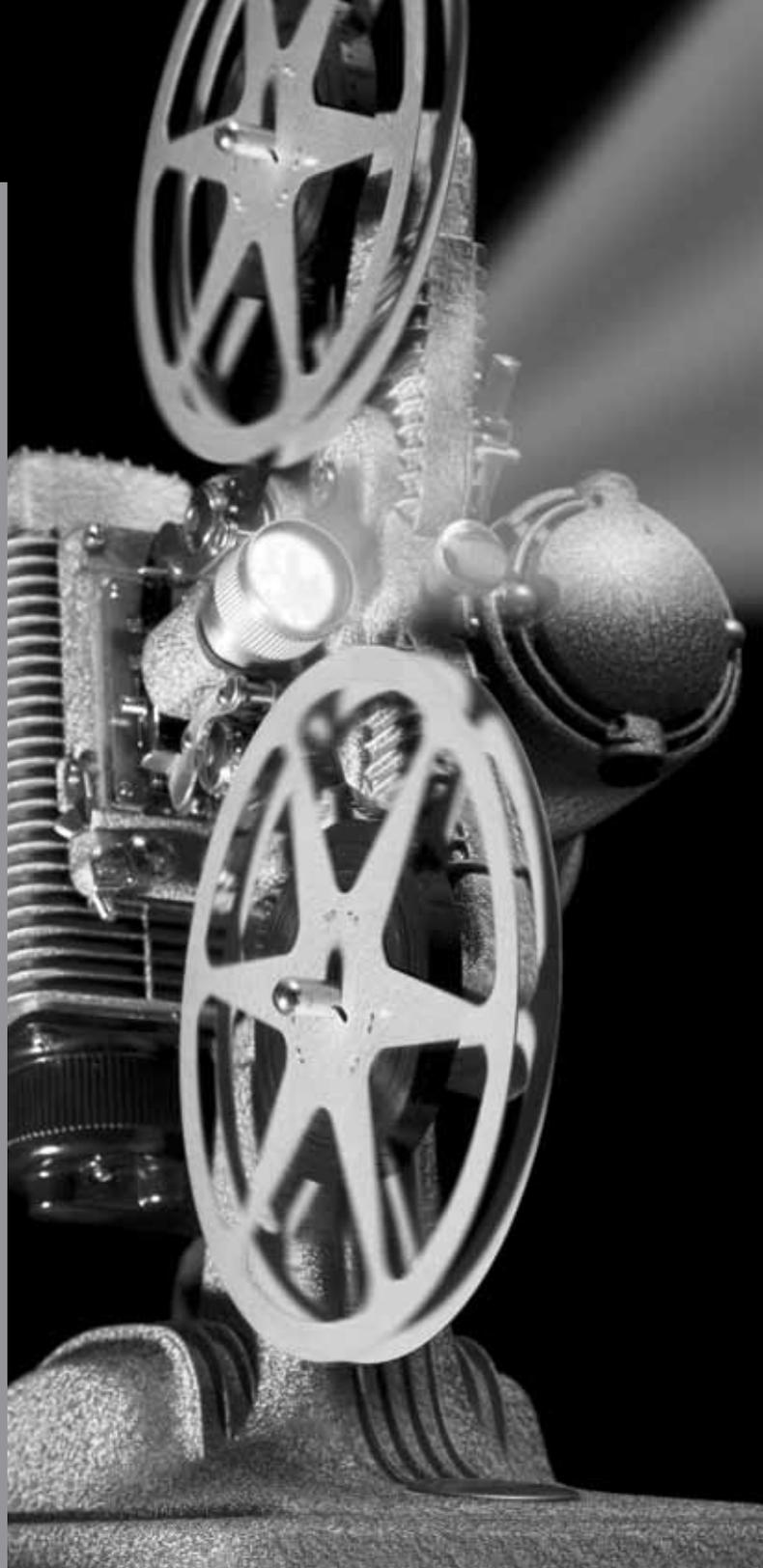
Взаимный обмен опытом был плодотворным. Программа юбилейных мероприятий включала мастер-классы, совместные занятия и концерт студентов Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова и Факультета драматического искусства Белградского университета (FDU), а также показ кинофильмов выпускников и студентов ВГИК. Совместные занятия проводили знатоки в области кинематографии, заслуженные преподаватели российского вуза *И.С. Клебанов* — профессор кафедры кинооператорского мастерства ВГИК, руководитель творческой мастерской, народный артист РФ, президент Гильдии кинооператоров Союза кинематографистов РФ; *А.З. Закиров* — профессор кафедры актерского мастерства ВГИК, член Ассоциации каскадеров России; *А.Л. Федоров* — профессор кафедры актерского мастерства ВГИК, заслуженный артист РФ, лауреат Премии Правительства РФ; *Е.Г. Яременко* — декан факультета анимации и мультимедиа ВГИК, руководитель творческой мастерской «Режиссура мультимедиа».

По завершении визита было подписано Соглашение о сотрудничестве между ВГИК и FDA.



Фоторепортаж на 2-й странице обложки журнала

**ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО
ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА**





Среда кинозрелища. Архитектура первых кинотеатров России

А.В. Анисимов

доктор архитектуры, член-корреспондент Российской академии архитектуры и строительных наук (РААСН)

С появлением кино как нового вида искусства актуализировался вопрос о формировании комфортной среды для кинопросмотров. В статье обосновываются особенности первых спроектированных зданий для демонстрации кино, архитектурные отличия первых кинотеатров в Санкт-Петербурге и Москве, где использовались элементы театральной архитектуры, эклектика ресторанный дизайна, смешанные с деталями уходящего стиля модерн.

УДК 72.03

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

архитектура,
электротратель,
первые
кинотеатры,
фасад, интерьеры,
кинозалы,
неоклассика,
стиль модерн,
реконструкция

¹ Рябчикова Н. «Этот чуждый нам термин». К истории лексемы «фильма». URL:<http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/1022/> (дата обращения: 12.01.2019).

² Ковалова Анна. Avenue du cinema: Невский проспект (1896–1917). Журнал «Сеанс» от 20.04.2011. URL:<https://seance.ru/blog/avenuducinema/> (дата обращения: 12.01.2019).

Исторически кинотеатры в России получили развитие всего век с небольшим. Интерес к «оживленной фотографии» или «движущимся картинам» (animated photography, moving pictures)¹, как именовали в конце XIX — начале XX века синематограф, был неизбыточным и повсеместным. Кинопросмотры оказались привлекательным бизнесом, и первые киносеансы проходили в необорудованных помещениях, хотя вопросы пожарной безопасности из-за возгорания киноплёнки сохраняли злободневность. Лишь в первые десятилетия прошлого века в Петербурге и Москве стали появляться специально спроектированные архитекторами кинозалы. Наиболее привлекательным местом для кинопредпринимателей был Невский проспект в Санкт-Петербурге, начавший быстро превращаться в “Avenue du cinema”². За недолгий срок здесь возникло более двух десятков кинозалов. Поначалу они арендовались в домах, но жизнь таких «кинотеатров» была короткой. Затем появились новые пристроенные залы во дворах, а позже и целые здания, выраставшие за многоэтажной (от трех до шести этажей) застройкой главного проспекта города. В новую эпоху вместо конюшен и сараев высвобождалось место кинозрелищу.

В проектировании первых кинотеатров столицы на Неве участвовали выдающиеся архитекторы Петербурга того времени, известные своими строениями в духе *стиля «модерн»*. Это

³ Архитектор С.И. Минаш — автор интерьеров Витебского вокзала, выполненных в стиле зрелого петербургского модерна. — Прим. авт.

В.В. Шауб, создавший десятки жилых зданий в центре города, С.И. Минаш³, прославившийся интерьерами Витебского вокзала, М.С. Ляевич — автор торгового дома «Мертенс» (меха) на Невском проспекте, 21. Однако здания для кино, спрятанные во дворах Невского проспекта, не стали произведениями новой архитектуры. Дворовые фасады многих из них были порой бесцветны, интерьеры повторяли приемы, характерные для театров и ресторанов того времени.

В столице на Неве эти здания назывались «театрами», а в Москве, где кинематографы были рассеяны точечным образом по центру города, — «электротеатрами». Аналогия с театрами прослеживалась и в архитектуре: здания проектировались с просторными фойе для эстрадных номеров, креслами для концертов перед киносеансами. В кинозалах, как и в театрах, устраивалась небольшая сцена, экран драпировался занавесом, но наслаждаться новым искусством зрителям приходилось в верхней одежде. В первых кинотеатрах для экрана использовалась черная драпировка, указывающая на специфику нового вида искусства, потолки отделялись в духе классицизма или «подпорченного» ампира, фойе украшалось тропическими растениями, как в ресторане. Все это носило характер эклектики и стилизации. До самостоятельного образа кинозала было далеко.

⁴ Изображение не сохранилось. — Прим. авт.

Кинотеатр «Пикадилли», 1913 год. Архитекторы Н.П. Степанов, В.В. Шауб. Петербург

Первые кинотеатры в городе на Неве

Событием стало открытие 27 декабря 1913 года крупного кинотеатра «Пикадилли» на Невском, 60. Его корпус вписался во двор старого надстроенного здания с переделанным фасадом.

Дом с кинозалом назывался просто — «ТЕАТРЪ», здание проектировали архитекторы Н.П. Степанов и В.В. Шауб. Вход в кинозал был, как и теперь, через арку переднего дома. Главный фасад кинотеатра был решен в духе неоклассицизма в виде полуротонды с ионическими колоннами, за которыми изображен широкий фриз из женских фигур по мотивам классицизма. В глубине ниши находилась скульптура, наподобие античной Венеры. Зал с балконом, вместимостью на 800 мест, был оформлен в стиле «модерн»⁴. Бокковые части балкона разбиты на ложи, а экран в черном обрамлении разме-





Кинотеатр «Аврора», переименован из «Пикадилли» в 1932 году. Петербург

⁵ Из воспоминаний детства автора статьи. — *Прим. авт.*



Кинотеатр “Moulin Rouge”, 1908 год. Петербург

⁶ См. подр.: Ковалова Анна. Avenue du cinema: Невский проспект (1896–1917). Журнал «Сеанс» от 20.04.2011. URL: <https://seance.ru/blog/avenuecinema/> (дата обращения: 12.01.2019).

⁷ Хроника // Сине-Фоно, 1912, № 9. С. 23.

щался в нише, окруженный двумя высокими задрапированными арками. После реконструкции, в 1923–1924 годах, интерьеры обновились. В 1932, когда в кинозале установили звуковую аппаратуру, кинотеатр стал называться «Аврора». Радикально он был реконструирован в 1937 году, его площадь увеличилась вдвое, изменилось фойе, появился концертный зал, украшенный античными скульптурами. Над проектом реконструкции работал с 1936 года архитектор Н.П. Шеломов, участвовал в реконструкции молодой инженер С.А. Вольнов, будущий глав-

ный инженер Мариинского театра⁵. В XXI веке интерьеры кинотеатра изменились: концертный зал теперь предназначен для VIP-персон.

Однако еще в 1908 году, на противоположной стороне проспекта — *Невский проспект, 51*, открылся кинотеатр “Moulin Rouge”. Он расположился в доме Кожевникова, построенном архитектором П.Ф. Воцким еще в 1834–1835 годах. Это и был

первый дореволюционный кинотеатр в специально приспособленном доме. Фасад и интерьер кинотеатра был оформлен в стиле «модерн». В здании находилась гостиница, владельцы кинотеатра открыли здесь и прокатную контору⁶. Но в 1912 году кинематограф и прокатную контору выкупил за 23 тыс. рублей театровладелец И.И. Вартхель⁷. Прокатная контора его имени была одной из круп-

нейших в городе и просуществовала вплоть до конца 1910-х. До нашего времени этот кинозал не дожил.

За Фонтанкой, на *Невском проспекте, 72*, в 1910 году Наталия Мулерт открыла кинотеатр «Кристалл-палас». Здание было перестроено по проекту С.И. Минаша (1909–1910) в стиле северного модерна с выразительными деталями. На фасаде появился стелюжный эркер, а во флигеле двора архитектор С.И. Минаш построил двухзальный кинотеатр «Мастер-театр», переименованный в «Кристалл-палас». Фасад со временем упростился, утратив в советский период часть деталей модерна. В 1928–1960 годы



Кинотеатр «Кристалл-палас», 1910 год.
Петербург

⁸ НЭП — новая экономическая политика (введение частного предпринимательства, рыночных отношений), с 1921 года проводимая в Советской России, которая сменила политику «военного коммунизма». — *Прим. авт.*

здесь размещался Дом Кино, а в 1940–1950-х в кинозале, получившем название «Знание», шли показы документальных и научно-популярных фильмов. В наши дни это многозальный современный кинотеатр, вернувший свое название «Кристалл-Палас». В 1913–1914 годах во дворе дома на *Невском проспекте, 80* был построен по проекту М.С. Ляевича флигель для кинематографа на 800 мест, названный «*Паризиана*». Вплоть до 1917 года это было культовое место творческой интеллигенции. Посещаемость объяснялась архитектурным убранством здания, его местоположением, содержанием кинопросмотров. Богатство его интерьеров, по воспоминаниям очевидцев, было сравнимо лишь с кинотеатром «*Пикадилли*». В помещении был устроен раскрывающийся потолок, превращающий кинотеатр в зал под открытым небом. В советское время кинотеатр переименовали в «*Октябрь*» (1920–1994), его фойе украшало живописное панно с изображением революционных мест Петрограда, Ленинграда. В период НЭПа⁸ кинотеатр соседствовал с увеселительными заведениями, а в 1923–1925 годах в здании разместилось управление «Севзапкино», преобразованное затем в киностудию «Ленфильм». Во время блокады Ленинграда кинотеатр продолжал работать, перерыв произошел лишь в январе 1942-го из-за отсутствия электроэнергии. В 1945 году кинотеатр был капитально отремонтирован, установлена мемориальная доска в память о работниках кинотеатра, погибших в годы Великой Отечественной войны. В 1962 году кинотеатр переоборудовали для показа широкоформатных фильмов, вместительность его зрительного зала изменилась мало — всего 818 мест. В 1994 году он получил статус Культурно-просветительского центра, подвергшись в 2009–2010 годах реконструкции. В 2019 году закрыт на ремонт.



Кинотеатр «Паризиана», 1914 год. Архитектор М.С. Ляевич.
С 1920 года — кинотеатр «Октябрь».
Петербург

В XXI веке «*Колизей Арена*» на *Невском проспекте, 100* — это престижный и необычный по архитектуре концертный зал, преобразованный из кинотеатра «*Колизей*» прошлого века. Он

⁹ См., подр.: Панорамы на евангельские темы в России. Россия и христианский восток. URL: <https://ros-vos.net/christian-culture/evangelie/text/panorama/7/> (дата обращения: 15.01.2019).

¹⁰ Скейтинг-ринг — специальная площадка для катания на роликовых коньках. — *Прим. авт.*

обладает великолепной акустикой, здесь проводятся музыкальные концерты, балетные и театральные постановки. Необычность архитектуры здания в том, что оно было встроено во двор архитектором Л.Л. Фуфаевским еще в 1907 году и предназначалось для экспозиции: «Панорама “Толгофа”»⁹. Наружное эклектическое здание с фасадом на проспект строил архитектор М.А. Макаров еще в 1866–1867 годы. В 1910 году круглый зал приспособили под скейтинг-ринг¹⁰, но и в те годы в нем функционировал кинозал «Люкс». В 1913–1914 годах архитектор

А.Я. Ромасько переустроил круглый зал под кинотеатр, вмещавший 950 мест. Одно время кинотеатр назывался «Гигант», а с 1930 года его переименовали в «Колизей». Автор этих строк хранит воспоминания о росписях на стенах кинозала с видами античного Рима, руин Колизея. Подсвеченный живописный фриз был методично поделен ордерными пилястрами. Потолок был черным с мелкими лампоч-



Концертный зал бывшего кинотеатра «Колизей», 1907–1913 годы. Архитекторы Л.Л. Фуфаевский, А.Я. Ромасько. Петербург

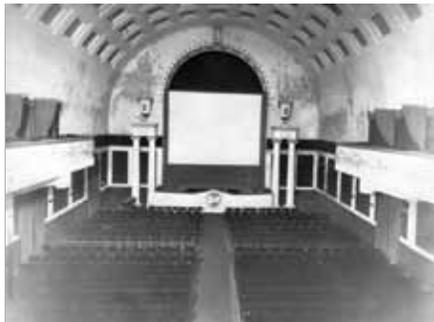
ками, что напоминало звездную ночь в античном Риме. Это был самый эффектный кинозал старого времени.

Неподалеку, в доме 108 по Невскому проспекту, также во дворе, в 1913–1914 годах архитектором В.С. Карповичем был встроено кинематограф «Антар», его название многократно менялось. В советское время он назывался то «Арс», то «Штурм», то «Шторм», а с 1965 года за ним закрепилось название «Нева», сам кинотеатр стал двухзальным — на 78 и 36 мест. Сложная история была и у кинотеатра «Художественный», *Невский проспект, 67*. В этом здании кинозалы существовали с 1900-х годов и носили разные названия («Биофон», «Сатурн» и т. д.). В советское время, после реконструкций и пристроек, утвердилось

Кинозал кинотеатра «Форум», 1914 год. Архитектор С.И. Минаев. Реконструкция в 1951–1952 годах архитекторов Е.Г. Груздевой и И.М. Чайко. Петербург

название «Художественный», а само здание приобрело со временем солидный архитектурный облик. Теперь в нем расположены 7 кинозалов с кафе и барами.

В других частях города тоже были кинозалы — на Большом проспекте Петроградской стороны, на Васильевском острове, в других районах. В 2001 году был снесен кинотеатр «Форум» на 7-й линии *Васильевского острова, 34*.



¹¹ Автор статьи помнит, как музыканты Марининского театра организовали джаз-оркестр, который возглавлял его отец (он был контрабасистом и тенором), и с успехом выступали в кинотеатре перед сеансами. —

Прим. авт.

Он был построен в 1914 году по проекту С.И. Минаша и представлял собой здание с классическими интерьерами, приличным псевдоклассическим фасадом. Кроме большого зала, в нем был концертный зал-фойе¹¹. Архитектура здания была выполнена в духе неоклассицизма, видимо, с «привкусом» модерна, который не мог не внести архитектор Минаш. Большой зал перекрывался кессонированным сводом, экран размещался в темной полукруглой нише, окруженной спаренными декоративными колоннами, балконы по бокам состояли из мелких лож. В советское время живописные детали модерна стерлись, а на их месте возникли элементы не слишком качественного классицизма с колоннами, капителями, карнизами, лепными плафонами, лестничными балясинами. После реконструкции в 1951–1952 годах (архитекторы Е.Г. Груздева и И.М. Чайко) кинотеатр стал называться «Балтикой», в нынешнем веке он был снесен, на его месте жилой дом.

В 1917 году на Манежной площади открылся один из лучших кинотеатров города — «Сплендид-Палас». Здание стро-



Кинотеатр «Сплендид-Палас», 1917 год. Архитекторы К.С. Бобровский и Б.Я. Боткин, впоследствии — кинотеатр «Родина», а затем — кинозал Дома Кино. Петербург

лось для Петроградского губернского кредитного общества, архитекторы К.С. Бобровский и Б.Я. Боткин спроектировали большой концертный зал с фойе, кинотеатр в бельэтаже и магазины в нижней и подвальной частях. Кинозал стал главным содержанием здания, которое отличалось великолепным качеством работ, дорогими материалами: гранит, мрамор, лепнина, над карнизом фасада скульптурные композиции скульптора А.Е. Громова. С первого года существования этот кинотеатр стал одним из лучших, с успехом проработав 30 лет. В 1947–1948 годах, после ремонта, его перепрофилировали под детский кинотеатр «Родина»¹². А спустя 10 лет, после большой реконструкции, в здании разместился Союз кинематографистов и кинозал Дома Кино. Фасад сохранился прежний, с восемью гранитными колоннами палладианского характера в коринфском ордере. Остались посередине и три высоких арки с фигурным завершением и изысканными фонарями, освещающими еще два этажа, облицованные грубым колотым гранитом в духе позднеренессансной архитектуры Италии. Над ними — такой же карниз, оторвавшийся на два этажа от колоннады. Добротность здания впечатляет, как и хорошее качество строительных

¹² В эти годы мы, ученики 7–8 классов, давали перед киносеансами в фойе представления драмкружка, где была небольшая эстрада, стулья для зрителей. —

Прим. авт.

работ, грамотное расположение классических деталей в интерьерах, но эклектика стилей прослеживается. Стены зрительного зала были украшены ордерами полуколоннами с лепным карнизом и потолком, что придавало помещению импозантность.

Московские электротeatры

В первые два десятилетия XX века в Москве также оборудовались в зданиях помещения для кинопросмотров. Большие кинозалы назывались электротeatрами, один из первых, рассчитанный на 110 мест, был устроен в 1907 году — в доме Киреевой на Красной Пресне. Поначалу он назывался «Гранд-плезир», а в советское время — «Баррикады»¹³. Небольшой зал электротeatра «Континенталь» тоже был встроен в старый дом, перестроенный архитектором О.И. Бове (автором Театральной площади), расположенный на углу Охотного ряда и Театральной площади. В советское время этот кинотеатр был известен как «Восток-кино», а с 1950-х — как «Кинотеатр короткометражного фильма». Крошечный кинозал — имитация ярусного театра, чей выход был в сторону гастронома, под гостиницей «Москва». Его интерьер был решен в темно-красных тонах с позолотой и красными драпировками, барьеры ярусов украшала лепнина в духе барокко, на потолке висела театральная люстра. Многие ошибочно полагают, что здесь шли показы первого стереокино. Показы эти проводились в том же доме, но в другом зале — с входом со стороны площади Свердлова (в 1949–1950-х)¹⁴. При строительстве второй очереди гостиницы «Москва» этот дом снесли, несмотря на авторство О.И. Бове, строителя Большого театра.

Новые отдельные здания для кинотеатров появились позже. И не так, как в Петербурге, во дворах главной магистрали, а враспыленную, на красных линиях застройки. Первым кинотеатром стал «Художественный» на Арбатской площади с залом на 400 мест, построенный в 1909 году по проекту архитектора Н.Н. Благовещенского. В 1912–1913 го-

дах здание было перестроено под руководством Ф.О. Шехтеля, кинозал увеличился до 900 мест¹⁵. Появилось просторное фойе для концертов перед сеансами, с правой стороны находились эвакуационные выходы для зрителей. Архитектура здания не имела четкой стилистики, элементы классицизма соседство-

¹³ Первый кинотеатр в Москве. — IV Moskve. URL: <http://ivmoskve.ru/samyie-staryie-kinoteatryi-v-moskve/> (дата обращения: 15.01.2019).

¹⁴ Кинотеатр стереокино находился рядом с домом автора статьи, который в начале 1950-х его посещал. — Прим. авт.



Кинотеатр «Художественный», 1909 год. Архитектор Н.Н. Благовещенский. Реконструкция в 1913 году Ф.О. Шехтеля. Москва

¹⁵ Архитектор Федор Шехтель. Энциклопедия творчества. Т. 1. ИД Красивые дома, 2014. С. 303–304.



Кинотеатр «Вулкан», 1912 год. Москва

¹⁶ Незастроенный двор между лавками купца и стал местом для кинозала. — *Прим. авт.*

¹⁷ Анисимов А.В. На Таганке. Как строили театр для Ю.П. Любимова и что из этого получилось. 1972–1986. М.: Курс. 2018. 88 с.

¹⁸ В XVII веке на этом месте было кладбище, позже — торговые лавки. — *Прим. авт.*

¹⁹ Анисимов А.В. Театральные здания Москвы. История и архитектура. М.: Курс. 2017. 384 с.

Кинотеатр «Уран», 1914 год. Москва



вали с модерном. Внешний объем здания не получил пространственного развития. Это был «сундукообразный» большой параллелепипед, украшенный двумя декоративными арочками и лепниной.

В 1912 году, возле Таганской площади между купеческими складами и магазинами, был построен по заказу купчихи Д.И. Платовой электротeatр «Вулкан». Авторство приписывалось известному архитектору Г.А. Гельриху, работавшему в стиле «модерн», но посредственность фасадов и неудачный зал на 450 мест вызывают сомнения в его участии. Вход в кинозал размещался с Садового кольца через

крошечный вестибюль, а неправильной формы фойе с верхним светом было втиснуто между стенами лавок купца Корчагина¹⁶. Любопытная деталь: во время реконструкции этого здания для Театра на Таганке автор этих строк обнаружил в 1973 году в забитой входной арке входные двери с толстым зеркальным стеклом, со снятой фаской и медной скобянкой в духе модерн. Вероятно, эти свидетельства стиля «модерн» подверглись ликвидации. До сих пор на Садовое кольцо выходит заэкраный торец бывшего кинозала с двумя выходами для зрителей. С 1918 года в здании работали разные театральные труппы, а с 1964-го года в нем разместился Театр на Таганке под руководством Ю.П. Любимова¹⁷. Здание дважды реконструировалось, в 1980 году был пристроен новый театральный зал.

В 1914-м году на *Сретенке, 19/27* открылся еще один электротeatр — «Уран». Для него частично использовали сарай купчихи Синябрюховой¹⁸, а в 1920-е годы фасад стал похожим на посредственный конструктивизм. Кино показывали в этом большом, но ненадежном пространстве с гнилыми конструкциями, и кинотеатр закрыли из-за аварийного состояния. Дом был отдан под мастерскую ритуальных услуг ЦК КПСС. Когда, спустя время, участок передали для строительства Театра «Школа драматического искусства», проект здания которого основан на принципах А.А. Васильева и архитектора И.В. Попова¹⁹, автор проекта — архитектор С. Гусарев, о сносе здания никто не пожалел.



Кинотеатр «Коллизей»,
1914 год. Архитектор
Р.И. Клейн.
С 1973 года — театр
«Современник».
Москва

²⁰ Анисимов А.В.
Театральные здания
Москвы. История
и архитектура.
М.: Курс. 2017. С. 144.

Кинотеатр «Форум»,
1914 год. Архитектор
Ф.Н. Кольбе. Москва



В августе 1914 года завершилось строительство и одного из лучших старых кинотеатров Москвы — «Коллизей» на Чистых прудах, созданного в начале XX века по заказу и на земле русского меховщика А.П. Гуськова. Проектировал его архитектор Р.И. Клейн, автор здания универмага «Мюр и Мерилиз» возле Большого театра, Бородинского моста и Музея изящных искусств. Этот замечательный мастер стилизации свободно воспроизводил образы готической, ампириной, классической и даже китайской архитектуры. Кинотеатр «Коллизей» стал образцом слияния неоклассицизма с элементами модерна. В нем было два больших фойе, зрительный зал на 840 мест, здание обладало вспомогательными помещениями, но

особо запоминающимся был вход. «Классическая полуротонда с ионическими колоннами врзалась в кессонированный свод, разрывавший треугольник фронтона. Таким образом, все классические формы, как бы нарушая целостность друг друга, и создавали уже не архитектурную, а скорее скульптурную композиционную целостность»²⁰. Зал, перекрытый сводом, дошел до нас в плохом состоянии, с мрачной темно-серой покраской, в отличие от фойе. В 1924 году в нем разместился Театр Пролеткульта под руководством Сергея Эйзенштейна, а спустя время была увеличена и надстроена сцена. После 1936 года в здании вновь заработал кинотеатр, функционировавший до конца 1960-х. Теперь здесь более 40 лет находится театр «Современник». Фасад и фойе здания сохраняются, демонстрируя высокий профессионализм архитектора Р.И. Клейна.

В 1914 году, на улице Садовой-Сухаревской, 14 был построен электротeatр «Форум», выполненный по заказу мещанки Матрены Степановой архитектором Ф.Н. Кольбе в неоклассическом стиле. Зрительный зал вмещал около 800 мест, имелись просторное фойе для концертов и ресторан. Главный фасад со стороны Садового кольца украшала колоннада ионического ордера с классическими

²¹ Михайлова Л. Кинотеатр «Форум». URL.: https://um.mos.ru/houses/kinoteatr_forum/ (дата обращения: 15.01.2019).

²² См. подр.: Кино-Театр и Жизнь, 1913, № 3. С. 6. URL.: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8c/Kinoteatr_i_zhizn_№3_1913_p.6.jpg.

²³ Ханжонков А.А. Первые годы русской кинематографии. Воспоминания. М.; Л.: Искусство, 1937. С. 77.



Кинотеатр «Пегас», 1913 год. Архитектор А.А. Фольбаум, техник В.И. Чебанов. С 1991 года — «Дом Ханжонкова»

²⁴ Ханжонков А.А. Первые годы русской кинематографии. Воспоминания. М.; Л.: Искусство, 1937. С. 78.

²⁵ Цит. по: Дом Ханжонкова. Википедия. URL.: https://ru.wikipedia.org/wiki/Дом_Ханжонкова (дата обращения: 20.01.2019).

барельефами на античные батальные темы. В фойе висели уникальные хрустальные люстры, в интерьерах фрагментарно сохранился авторский декор со стандартной лепниной в духе классицизма. При советской власти дом был национализирован, но кинотеатр продолжал работать. Осенью 1994 года его закрыли на несостоявшийся ремонт, после пожара в 2002 году²¹ здание стало приходить в негодность. Предпринимаются попытки воссоздания этого объекта культурного наследия, но подлинника уже нет.

Нельзя не сказать о вкладе в русскую кинопромышленность, в архитектурный облик Москвы выдающегося организатора, кинопрокатчика, продюсера, сценариста и режиссера А.А. Ханжонкова. Создав одну из первых отечественных кинофабрик, он решил построить большой кинотеатр в центре Москвы для

показа фильмов русского кинематографа. В 1913 году по проекту архитектора А.А. Фольбаума и техника В.И. Чебанова на Триумфальной площади был построен электротeatр «Пегас»²². «1 августа 1913 г. состоялась закладка здания будущего кинематографа на Триумфальной площади, а 21 ноября того же года состоялась уже его открытие»²³. Из-за цены на землю первоначальный проект зала на 1500 мест пришлось сократить до 800, разместившихся на трех уровнях. Зал, организованный по аналогии с лучшими европейскими «кинематографами» начала XX века, был высоким и довольно длинным. Как вспоминал Ханжонков, «...кинотеатр оправдал вполне возлагаемые на него надежды. На

открытие мы привлекли ряд влиятельных лиц, которые могли оказать кинематографии <...> прямую и косвенную поддержку. Гостям была показана программа из картин, характеризовавших развитие фирмы, начиная от «Купца Калашникова» и кончая «Покорением Кавказа». Каково же было удивление зрителей, когда в итоге программы мы показали их самих на экране у подъезда кинематографа, входящими в здание. <...> Такой рекорд «киноскорости» характеризовал постановку дела в фирме, открывающей кинематограф»²⁴. О «Пегасе» писал известный киновед и историк кино С.В. Комаров: «Сюда, к Ханжонкову, шла «вся Москва», чтобы не только посмотреть новинки российского экрана, но и увидеть самый современный и «культурный синематограф», каким был «Пегас»»²⁵.

При новой власти, когда Ханжонков был за границей, дом национализировали, он стал кинотеатром «Горн» для рабочих профсоюзов. В 1920-е годы его название сменилось на «Межрабпом», здание стало первым кинотеатром киностудии «Межрабпомфильм». В 1936 году его реконструировали, переименовав в кинотеатр «Москва». Несмотря на стремление архитекторов «сохранить исторические интерьеры», вкрапление «сталинского ампира» во время реконструкций, к 1960-м годам здание было доведено до весьма убогого состояния. По требованию пожарной безопасности были пристроены со стороны 1-й Брестской улицы по проекту Б.С. Мезенцева две парадные лестницы, ведущие с цокольного этажа до балкона и выставочных залов на третьем этаже. Затем остатки дома Ханжонкова оказались застроены многоэтажными фасадами административных зданий ГлавАПУ Москвы, других учреждений. В 1991 году здание получило статус фестивального центра и дома-клуба кино с названием «Дом Ханжонкова», но финансирования не было. После выселения кинотеатра в конце 2004 года кинопоказы прекратились, а исторические интерьеры здания и парадные лестницы были окончательно ликвидированы. Так прекратил существование лучший кинотеатр столицы, хранивший воспоминания о его талантливом хозяине и выстраданной им архитектуре. Началась новая эпоха коммерческого кино с внедрением новых технологий как в кинопроизводство, так и в кинопросмотры.

* * *

В 1920–1930 годы сформировался определенный тип крупных кинотеатров. В большинстве из них были фойе с эстрадой, где выступали эстрадники, кукольники, пародисты, фокусники. Кинозал, по сравнению с театральным, имел форму вытянутого прямоугольника с соответствующими пропорциями. Из-за отсутствия амфитеатра и слабого подъема задних рядов киноэкран устанавливался высоко, имел черное обрамление, а его размеры почти соотносились с золотым сечением (около 3 к 2). Широких экранов не было. На боковых стенах иногда устраивались ложи. Соблюдался график потока зрителей с минимальным перерывом между киносеансами. Зрители входили через главный вход, а выходили из кинозала нередко сразу на улицу или во дворы. Названия первых кинотеатров обычно заимствовались из западного опыта или истории. Кроме строительства специальных зданий и кинозалов предпринимались попытки использования крупных столичных залов иного назначения.

Например, кинопросмотры устраивались в больших залах Московской и Петербургской консерваторий (вплоть до 1940-х), в Колонном зале Дома Союзов, в оперном зале Народного дома на Петроградской стороне Ленинграда. Интересно, что самый первый публичный киносеанс люмьеровских кинолент, в том числе фильм «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьют», состоялся в Москве 6 мая 1896 года в зале «Частной русской оперы» Театра Г.Г. Солодовникова на Большой Дмитровке, но потом эта практика была пресечена. В нынешний век расцвета кинопроизводства, многие киноздания превращаются в театры, а кино получает новую многозальную архитектуру с высоким уровнем комфорта и множеством инновационных технологических возможностей. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Анисимов А.В. Театральные здания Москвы. История и архитектура. М.: Курс, 2017. 384 с.
2. Анисимов А.В. На Таганке. Как строили театр для Ю.П. Любимова и что из этого получилось. 1972–1986. М.: Курс, 2018. 88 с.
3. Ковалова Анна. Avenue du cinema: Невский проспект (1896–1917). Журнал «Сеанс» от 20.04.2011. URL.: <https://seance.ru/blog/avenuducinema/> (дата обращения: 12.01.2019).
4. Лавров Л.П. 1000 адресов в Санкт-Петербурге: крат. архитектур. путеводитель / Л.П. Лавров. СПб.: Электика, 2008. 415 с.
5. Цивьян Ю.Г. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России, 1896–1930. Рига: Зинатне, 1991. 492 с.
6. Уварова Е. Дом, который построил Ханжонков // Экран и сцена. 2005, № 2 (748). С. 7.
7. Ханжонков А.А. Первые годы русской кинематографии. Воспоминания. М.; Л.: Искусство, 1937. 176 с.

REFERENCES

1. Anisimov A.V. Teatralnye zdaniya Moskvy. Istoriya i arkhitektura [Theater buildings in Moscow. History and architecture]. Moscow: Kurs. 2017. 384 p.
2. Anisimov A.V. Na Taganke. Kak stroili teatr dlya Yu.P. Lyubimova i chto iz etogo poluchilos. 1972–1986 [On the Taganka. How the theater was built for Yu.P. Lyubimov and what came of it. 1972–1986]. Moscow: Kurs. 2018. 88 p.
3. Kovalova Anna. Avenue du cinema: Nevsky prospekt (1896–1917) [Avenue du cinema: Nevsky Prospect (1896–1917)]. Zhurnal "Seans" ot 20.04.2011. URL.:<https://seance.ru/blog/avenuducinema/> (accessed 12.01.2019).
4. Lavrov L.P. 1000 adresov v Sankt-Peterburge: krat.arhitektur. putevoditel [1000 addresses in St. Petersburg: krat. architectures. guide]. L. P.Lavrov. St. Petersburg, Eklektika, 2008. 415 p.
5. Tsivyan Yu. G. Istoricheskaya retseptsiya kino. Kinematograf v Rossii, 1896–1930 [Historical cinema reception. Cinema in Russia, 1896–1930]. Riga: Zinatne, 1991. 492 p.
6. Uvarova Ye. Dom, kotory postroil Khanzhonkov [House, which built Khanzhonkov]. Ekran i stsena. 2005, № 2 (748). P. 7.
7. Khanzhonkov A.A. Pervye gody russkoy kinematografii. Vospominaniya [The first years of Russian cinema. Memories]. M.; L.: Iskusstvo, 1937. 176 c.

The Environment of the Cinematic Spectacle. The Architecture of the Early Russian Movie Theaters

Alexander V. Anisimov

Doctor of Architecture, Professor of the National Research University “Moscow State University of Civil Engineering”, Corresponding Member of the Russian Academy of Architecture and Construction Sciences (RAACS)

UDC 72.03

ABSTRACT: The emergence of cinema brought about the issue of forming a comfortable environment for film screenings. This essay analyzes the characteristics of the first spaces used for film exhibition in St. Petersburg and Moscow and the architecture of the movie theaters built in these cities in the first decades of the 20th century and characterized by a combination of theatrical architectural traditions, eclectic restaurant design and elements of the fading Art Nouveau style.

Film exhibition was a profitable business. Initially, screenings were held in rented spaces but soon specialized buildings were designed and constructed. The essay looks at the largest and most popular movie theaters built in St. Petersburg's main street, Nevsky Prospect, and in the center of Moscow, discussing their architectural features and their historical development. Thus, during the 1920s and 1930s, large movie theaters included a foyer with a stage for variety shows and a theater-like auditorium with a high-mounted, dark-framed screen; the spectators entered the auditorium via the main entrance and, after the screening, exited directly to a street or a yard.

KEY WORDS: architecture, electrotheater, early movie theaters, façade, interior, auditorium, Neoclassicism, Art Nouveau, reconstruction



Отечественная документалистика на рубеже веков

Г.С. Прожико

доктор искусствоведения, профессор

В статье обосновываются творческие проблемы экранного языка отечественной документалистики на рубеже веков, производство которой протекает в условиях изменившейся системы создания и продвижения фильмов. Анализируются вопросы смены парадигмы отношений автора и героя, эволюции приемов выразительности экранного документа данного периода.

АННОТАЦИЯ УДК 778.5.03.0+778.5.03.071.1+778.5.03р_(09)

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

экранный документ, документалистика, язык выразительности, этический и эстетический ракурс документальных фильмов, концепция документального героя

С момента наступления XXI века минуло почти два десятилетия. Старшее и среднее поколение кинодокументалистов продолжает трудиться, и их творческий потенциал отражают многочисленные в России фестивальные экраны, знакомящие зрителей и с новыми именами режиссеров, чьи фильмы показываются отныне не в рамках «конкурса дебютов», а конкурируют на полных правах в официальных программах фестивальных смотров.

Смена авторского «ресурса» в искусстве всегда было необходимым условием динамики творческих процессов, ведущих к обновлению экранного языка, художественному освоению актуальных проблем социума в целом и отдельного человека в частности. И анализ творческих процессов отечественной документалистики на рубеже веков, времени недавно ушедшего, будет весьма полезен, учитывая к тому же складывающуюся новую реальность общественного развития в XXI веке.

Сложные времена вхождения России в рыночные отношения оказали существенное воздействие на сдержанное появление новых имен в отечественной документалистике конца прошлого века, оказавшейся в более, чем проблемной ситуации в связи со стремительным падением кинопроизводства в постперестроечный период. К середине 1990-х годов количество производимых документальных лент упало в десять раз и насчитывало не более полусотни названий. Практически прекратили свое существование многочисленные студии телефильма, закрылись по всей

стране корпункты кинохроники, перестали выходить киножурналы. Резкое сокращение финансирования производства документальных кинолент, бывшее во все времена бюджетным (как и во многих странах), привело к разрушению прежде стабильно функционирующего сегмента рынка документального кино, а затем и к распродаже российских киностудий (от кинотехники до самих зданий).

Теперь, оглядываясь назад, стоит высказать безмерную благодарность тем энтузиастам, кто в те трудные и невнятные годы сохранил верность своей профессии, продолжая «правдами и неправдами» снимать документальное кино. Среди тех, кто спасал отечественную документалистику от «умирания», были люди разных поколений, и добывание ими средств на производство фильмов, где только было возможно, порой из собственного кармана, можно оценить как вполне реальный профессиональный подвиг. Именно благодаря их вере в профессию, в необходимость развивать традиции отечественной документалистики, не прервался «ручеек» творческого поиска, стремления понять, что же стоит за средствами экранного документа. Отметим, что документалисты стремились сохранить основной для традиций национального кино принцип «человеческой призмы», неизменно фокусировавшейся на социальных проблемах. И это им удалось. В творчестве Ю. Шиллера, В. Косаковского, С. Мирошниченко, В. Тарика, других кинодокументалистов сохранялся пафос духовного содержания соотечественников, преодолевающих испытания в трудные времена¹.

Тем не менее к концу 1990-х сформировались новые принципы кинопроизводства: почти отказались от пленочного формата, исчезли большие творческие коллективы киностудий, а съемкой фильмов занялись небольшие мобильные группы. Изменились и подходы к финансированию: оно перестало ограничиваться лишь бюджетной формой, дополнившись активным поиском иных финансовых средств — от спонсоров и меценатов, обновилось методом сбора средств по модели краудфандинга² (народное финансирование). В результате численность вышедших на экран документальных фильмов, материально «поддержанных» государством, достигает нескольких сотен названий (за последние 20 лет эта цифра колеблется от 450-ти до 300). Смета на производство документальной ленты, как известно, скудна и требует от авторов серьезных творческих ограничений, но осознание катастрофичности ситуации с документальным кино, как это было в 1990-е годы, начинает отступать. Теперь в кинематографе больше превалирует творческая составляющая создателей документальных лент, где по-особому раскрывается социальный опыт переломных лет.

¹ Подр.: Прожило Г. Концепция реальности в экранном документе. М.: ВГИК, 2004.

² Краудфандинг (от англ. crowd funding — толпа/финансирование) — означает коллективное сотрудничество доноров, готовых объединить свои средства, иные возможности, чтобы поддержать проект других людей, организаций. — *Прим. авт.*

Человек исторический

Характерной чертой в эти сложные годы становится осознание существования человека как «песчинки» перед лицом Истории, что позволяет оценивать социальную «единицу» в новом качестве — как сознательного участника происходящего. Так, главным героем картины В. Олендера «Пассажиры прошлого столетия» (2001) становится старый опытный кинохроникер Украинской студии кинохроники И. Гольдштейн, на излете жизни как бы заново проходящий свой профессиональный путь. Хроника, что была его профессией, предстает на экране не умозрительной иллюстрацией той или иной идеологии, что чаще всего происходит с хроникальным кадром в контексте современного экранного рассуждения о прошлом. Сопричастность героя фильма к созданию хроникальной истории выражена в рождающихся на экране документальных мгновениях из жизни страны, насыщенной реальными фактами, которые не отстранены во времени и продолжают жить в памяти человека как моменты собственной судьбы и истории Родины. Для героя снятое в кадрах — не фрагмент «движения времени», но минуты бытия конкретных, пусть, порой, безымянных людей. В защиту людской жизни, а не умозрительных идеологических постулатов, выступает оператор в своих раздумьях о свершившемся. В своей работе В. Олендер весьма точно передает расхождение двух векторов восприятия истории: контраст между новыми официальными концепциями, предлагаемыми учеными, и правдой индивидуализированного опыта нескольких поколений, переживших эти десятилетия и знающих им цену. Представляется, что зрительский успех этой ленты связан, прежде всего, с новым для документального кино героем — *Человеком Истории*, который предстает не столько жертвой исторического движения и не свидетелем Времени, сколько носителем исторической Правды, ибо она сущность его собственной судьбы.

В ряду фильмов, где человеческая судьба осознается как краеугольный камень исторической дороги, мы находим и другие ленты, различающиеся по мастерству и масштабу представленного материала. Это, к примеру, фильмы «А. Солженицын. Жизнь не по лжи» (режиссер С. Мирошниченко, 2001), «Давид» (режиссер А. Федорченко, 2002), «Скворец» (режиссер Б. Караджев, 2001).

В картине «Давид», внешне скромной и, казалось бы, неприятной, действие сосредоточено на исповеди пожилого и усталого человека, познавшего всю жестокость фашистского геноцида, представленного в самом жестоком и омерзительном виде — в медицинских опытах над детьми. Но Давид повествует о своих страданиях с философской отстраненностью человека,

стоящего на пороге иного мира, его речь экономна, почти без эпитетов. Иногда он пытается сказать о проблесках человечности в своей чудовищной по бесчеловечности истории, особенно, когда рассказывает о своем спасении одной из его мучительниц. Однако Молох Истории прошелся по его судьбе от детства до старости — после фашистских застенков были и советские концлагеря. И поражаясь невыносимой жестокости, какой была подвергнута жизнь главного героя фильма, нельзя не восхищаться его мудростью, спокойной интонацией его рассказа. На экране человек, безмерно страдавший и уставший от жизни, но — не утративший своей личности. И на пороге Вечности Давид сохраняет рассудительность, мудрость и живую реакцию человека с достоинством. Он — *Человек Истории*, несущий в своей судьбе и памяти жестокость исторической «колесницы» и неизбывную стойкость человеческой «песчинки».

В работе над фильмом о Солженицыне у режиссера С. Мирошниченко был соблазн, вполне естественный при создании портрета большого исторического персонажа: идти за повествованием своего героя, фиксируя его малейшие жесты и проявления. Оправданием такого подхода служит тезис: «Снимаем для истории!». Но эта картина отличается завидной цельностью видения героя и режиссерской задачи, которая не сводилась лишь к фиксации деталей бытия великого человека, а проецировалась на впечатление напряженной мысли героя фильма о России. И перед зрителем возникает портрет человека — мыслителя, чей поиск внятного и верного слова, убедительной мысли составляет сюжетное напряжение этой внешне малодинамичной картины. Особое значение имеют выразительные крупные планы Солженицына, где можно видеть и движение эмоций и поиск правильного рассуждения героя. Вместе с тем, режиссер не боится подчеркнуть свое уважение к герою точкой съемки, «несуетливостью» камеры, сдержанным монтажным ритмом. История — предмет размышлений Солженицына и его творчества. Но длинная его жизнь со сложными драматическими поворотами, масштаб личности, художественного творчества и независимость мировоззрения определяют внутреннюю сопряженность судеб писателя и его народа.

Уловить связь судьбы героя фильма «Скворец» с поступком Истории значительно труднее. Казалось бы, в трогательном стремлении создателей, друзей безвременно погибшего питерского кинорежиссера Сергея Скворцова, сохранить на экране память о его лентах и немногих экранных монологах, сохранившихся на любительской пленке, можно усмотреть только глубоко интимную рефлексию узкого круга людей. Но желание передать на экране не бытовую память о хаотичной и бесшабашной

жизни героя, а сущность его напряженного духовного поиска смысла профессии, сделало ленту «Скворец» не просто мемориальной. Значение сыграла тщательность отбора фрагментов из картин Скворцова. Создатели фильма собрали как бы метафорический монолог «экрана Скворцова». И перед современным зрителем открылась многоуровневость его экранных текстов разных времен. Стало ясно, что и в недавних лентах и в тех, которые отделены от новейшего времени десятком лет, документалист говорил со зрителем не на языке обыденной повествовательности, но предлагал сложный, требующий духовного и мыслительного усилия, диалог. И тогда мысли его, вуалированные пластическими и монтажными метафорами, провоцировали зрителя на долгие и глубокие размышления. Именно эти фрагменты лент документалиста собраны в картине, образуя особое экранное пространство, перенасыщенное метафорической многозначностью.

Скворцов был тоже Человеком Истории. Как всякий тонкий художник, он чувствовал истинный масштаб и меру востребованности образа. Его произведения, во многом зашифрованные для своего времени, сегодня читаются как пророческие, прозревающие далеко за наше время.

Автор и герой: диалог

В эти годы документальный экран демонстрирует две, во многом противостоящие, концепции личности. *Одна* — видит в «человеческом материале» основу для иллюстрации реальности в целом, где человеческая судьба и личность как бы расчлняются на фрагменты, которые не образуют цельного впечатления о персонаже, но вплетаются в общие авторские рассуждения о мире, политике, истории. *Вторая* — следует за «человеческим материалом», старательно сохраняя неповторимость бытия героя на экране. Это внешне простосердечное доверие к творению самой реальности не лишает фильмы, созданные в параметрах данной концепции, масштабности выводов и обобщений. Но они, эти обобщения, возникают у зрителя как собственная рефлексия после просмотра.

Наиболее демонстративной иллюстрацией первой тенденции является фильм «Мамочки» (режиссер А. Расторгуев, 2001). Картина стоит в ряду так называемого «реального кино», которое осознается некоторыми как некая альтернатива кино документальному, и потому заслуживает рассмотрения. «Реальное кино», по мнению авторов этой программы, стремится возродить вертовскую идею «Жизнь, как она есть», где объектами кинолент выбираются люди на «обочине» общества, живущие в условиях, которые трудно назвать человеческими. Это — алкоголики, бомжи, проститутки,

нищие. Что ж, было бы ханжеством протестовать против права авторов на выбор любого героя.

Перестроечное кино и телевидение, снизив планку показа жестокости и насилия, объявили свободу в выборе объектов съемки и мере подсматривания за обстоятельствами человеческой жизни. Эпатажность «обнаженки» делала авторов людьми смелыми в их представлениях. Попытки возразить против неприличных кадров вызывало скандалы, публичные обвинения в цензуровании. Но скоро стало очевидно, что все эти «смелые» поиски не сопряжены с творчеством и направлены лишь на спекулятивное использование скандалов вокруг фильма. По сути, на той же спекулятивности основаны материалы картин «Мамочки», «Гора» (режиссер А. Расторгуев, 2001), способы их запечатления. Автор не может воспринимать своих документальных героев только сквозь призму умозрительной программы, хотя стремление режиссера показать людей, далеких от респектабельности, можно понять. Но следуя за перипетиями растительной жизни персонажей киноистории, озбоченных лишь поиском спиртного, и отводя глаза от натуралистических подробностей родов, все время задаешься вопросом: «Во имя чего эти страдания?». Фактура бытовых деталей, агрессивно предъявленная с экрана, снята с подробностями, что свидетельствует о желании авторов показать безусловную дистанцию, социальную и психологическую, между зрителями и «объектами наблюдения».

Натуралистические тенденции в кинодокументалистике кажутся, на первый взгляд, соблазнительными, так как внешне отражают программу «реальность, как она есть». Однако они раскрывают истинные намерения авторов, их видение материала. Действительность при пересечении рамки кадра входит в иные критерии правдивости, художественного мировосприятия. И «натюрморт» стола после попойки воспринимается не столько как фрагмент реальной жизни героев, сколько как смысловой авторский акцент. Череда подобных «натюрмортов», крупных планов персонажей со следами алкоголизма на лице, панорамы по обшарпаным стенам квартиры, где обитают участники кинодействия, определяют для зрителя смысл авторского послания. Авторы попадают в ловушку, знакомую дебютантам, когда красивый замысел, четко формулируемый на словах и не находящий художественно преображенного экранного воплощения, не доходит до зрителя и остается лишь авторской декларацией.

В связи с этим любопытно сравнить опыт ленты «Мамочки» с картиной А. Романова «Горланова, или дом со всеми неудобствами» (2001). Само название ленты обращает внимание на бытовую атмосферу жизни известной пермской писательницы. Да и в сюжете

монолог главной героини, лежащего в основе драматургии фильма, тема среды обитания в коммунальной квартире, бытовых неудобств и почти нищенского образа жизни, составляют основную драматургическую пружину. В поле зрения камеры попадают и захламленные углы комнаты, и поломанные рамы окна, и протекающий потолок кухни... Казалось бы, именно эта сторона жизни героини волнует автора, но логика не вербального сюжета, а художественного акцентного повествования побуждает зрителя не накапливать реестр натуралистических подробностей, а тянуться вслед за героиней к преобразению кошмарного быта в факты художественного мира. И тогда прожженные полотенца становятся «березовыми», а пятна на потолке или стене предстает в фантазийном образе. Именно о своеобразии творческого процесса писала А. Ахматова: «Когда бы вы знали, из какого сора растут стихи, не ведая стыда...».

Можно, конечно, объяснить воздействие ленты «Горланова...» обаянием героини, своеобразием ее интеллекта, свободой поведения перед камерой. Но взгляды в пространство фильма открывает смысл композиционного «членения» фрагментов комнаты героини, точность выбранных ракурсов, которые, не вуалируя бытовую среду, все же сосредоточивают внимание на фигуре и — в большей степени — на лице писательницы. Пестрота и колоритность быта не подавили автора, не показались ему самодостаточными для выражения мысли, а стали частью его художественной выразительной системы. Так, манипулируя деталями быта, натуральными в своей основе, документалист сумел подняться над их натурализмом. Лента говорит со зрителем не о тяготах быта героини, но о силе ее интеллекта и преобразующем мир таланте. Фильм «Горланова...» важен еще и потому, что показывает симптоматичный сегодня принцип работы с документальным героем. Достоинство и выразительность монолога героини связаны не только с профессиональным умением автора, но и с внятным принципом общения с писательницей. Человек с камерой для Горлановой — это не некая «четвертая стена», за которой зрители. Она не пытается имитировать свободную жизнь «вне объектива». Диалогичность речи Горлановой проявляется в незавершенности фраз, в жестах, в поступках, обращенных прямо на кинокамеру, и, в конечном счете, в формуле ее писательской жизни. Человек с камерой — друг, добрый знакомый, с которым возможна свободная, незатрудненная правильностями, речь, открытость чувств, исповедальная откровенность фактов жизни.

Именно такая диалогичность, отражающая меру уважительного партнерства героя и автора, встречается все чаще на документальном экране. Точнее, чаще всего она отмечается зрителем как

наиболее приемлемая. Время снисходительного разглядывания «простого человека», удивления свободой его поведения, тщательной фиксации элементов этой свободы и своевольного манипулирования в фильме моментами жизни героя при создании концепции его характера, мира чувств — кажутся уже довольно архаичными.

Интересной в этом плане оказалась дискуссия о киноленте вятского теледокументалиста А. Погребного «Извините, что живу» (2002). Картина посвящена женщине, которая, преодолевая недуг, пытается сделать свою жизнь «нормальной», такой же, как у здоровых людей. Однако на протяжении всего фильма зритель не видит ее уродства, лицо выглядит всегда привлекательно, и даже слезы не искажают ухоженный «портрет». Режиссеру был задан вопрос: «В какой мере героиня режиссировала это кино?». И автор согласился со справедливостью наблюдения. Как бы извиняясь за недостаточность профессиональной власти по отношению к героине, он ответил: «Не смог убедить, не смог подсмотреть, позволил выбирать материал...». Помнится, тогдашнее мое возражение режиссеру о том, что герой вправе не выжимать жалость демонстрацией своей беды, а увлекать зрителя глубиной его души, стойкостью характера. Сейчас хочется добавить: фильм свидетельствует и о том, что наши герои изменились, — появились особое достоинство и независимость перед камерой, что во многом определяет изменение структуры современных фильмов, тяготеющих к той свободной форме, которую я определяю как «диалогичную». Но эта новая форма требует изменений и от документалиста как с позиций системы выразительных средств и приемов, так и, в большей мере, на уровне *нравственных критериев общения с героями*.

Свобода существования документального героя в фильме, новые условия партнерства с автором рождает иные приемы фиксации его на экране, обновляя также жанровые и композиционные построения самих документальных произведений. Камера персонифицируется, и автор перестает быть демиургом экранного пространства и времени, также становясь действующим лицом фильма. В этих условиях возрастает роль эпизода, сцены, где, собственно, и происходит диалог автора и героя. Любопытно, что наибольшей свободы современное документальное кино достигло не столько в изображении героя, где все еще властвуют прежние формы запечатления, а в звуке, точнее, в *документальной речи*.

Героиня фильма А. Погребного совершенно свободна и открыта в слове. Мера ее открытости кажется невероятной, потому что героиня открывает зрителям даже неприглядные моменты своей жизни. И хотя Вера озабочена выразительностью своего облика на экране, ее слова позволяют увидеть истерзанную душу, что

вместе с внешней сдержанностью производит еще большее воздействие на зрителя. Мы привыкли относиться к экранной документальной речи как к источнику дополнительной фактографической информации о герое. Но ведь в индивидуальной стилистике, в системе пауз и жестов приоткрывается мир чувств героев. И мы не заметили, как выросли наши герои, как изменилось их самосознание, как по-новому они общаются с камерой. На рубеже веков документальный экран предложил череду интереснейших бесед-исповедей, и задача авторов — не прервать эту откровенность души, не загонять мысль героя в придуманное клише.

Встречи с героями документальных лент позволяют увидеть ту эволюцию, которую прошел человек в контексте развития аудиовизуального окружения. Он освободился не только от скованности перед камерой, но и от застенчивости в выражении своих мыслей и чувств. Так возникла особая *речевая исповедальная достоверность* современного кинопортрета.

Новая концепция экранного портрета

Новый взгляд на человеческую личность в кинодокументалистике парадоксальным образом продекларирован в картине М. Разбежкиной «Просто жизнь» (2002). С полным правом стоит упомянуть в числе авторов и оператора И. Уральскую, так как именно пластическое решение киноленты является стили- и смыслообразующим началом. Более того, началом, прогнозирующим авторскую философию жизни.

Жизнь Шуры, главной героини фильма, полемично проста: рутинная незамысловатая работа и размышления о возможных романах. При иной художественной программе это было бы унылое бытописание в духе «физиологических очерков» поклонников «реального кино». Но авторы увидели в бытии простой женщины не повод для разглядывания немудреного сюжета ее жизни, а попытались передать внутреннюю «мелодию» ее натуры художественным строем фильма. Виртуозная камера И. Уральской прозревает «чудо жизни» в сиянии каждой малой травинки, в сдержанной теплоте солнца, в прогулке под дождем и осенним ветром, выгибающим зонтик, в коротком сне на сеновале, в самозабвенном танго под звучащую в душе мелодию. Эстетическая рефлексия зрителей при просмотре этой картины, запланированная, конечно, авторами, — создает удивительный эффект остранения, когда простые и понятные вещи, детали быта вдруг видятся по-иному, — измененными эстетической призмой глаз, обретая иные смысловые параметры. Внешне перебираются несложные факты бытия героини, жалость к «простой бабе, у которой не сложилась жизнь». Но чувства, к

которым адресовано послание фильма, протестуют против такой оценки жизни Шуры. Мы видим не убогую, рефлексирующую и выброшенную из социальной «сетки» женщину, а Женщину, которая воплощает простую и великую истину — «радость бытия».

Симптоматична и эволюция образа человека в творчестве Ю. Шиллера. В его ленте этих времен «Живи и радуйся» (2001) показана, на первый взгляд, разность понимания смысла жизни двух антагонистов. Один, слесарь по профессии и музыкант по призванию, на улице играет на гармошке для прохожих, чтобы поднять настроение себе и другим. Второй — сам строит с помощью семьи Храм. И можно было бы умилиться умению режиссера увидеть скрытую образность повседневноности, но на этот раз в череде чудачков и странных людей «русского пространства» Ю. Шиллера выделяются два человека, которые внятно декларируют мировоззренческие проблемы.

Один из них — очевидный грешник: и выпить не против, и «веселия» в посты не гнушается. Весь вид его заставляет вспомнить Р. Роллана, его литературного героя Кола Брюньона с его неумным жизнелюбием и «жизнеугодием». Его публичное увеселение прохожих игрой на гармошке — завершение, несколько парадоксальное, его жизненной философии. Жить и радоваться сейчас, веселить людей музыкой, ходить на рыбалку, выпивать под уху, петь песни с детьми и радоваться счастьем иметь внуков. Знакомая в российской среде жизненная позиция и популярная. Она базируется на многих народных «мудростях», вроде той, что «живы будем — не помрем». Но при наблюдении за героем в его неторопливых движениях возникает неожиданно мысль о его удивительной открытости чужому чувству, чужой беде, проблеме. Он жизнелюб, но счастлив только тогда, когда может разделить свою радость с миром. Один он радоваться не будет. Это — человек исповедующий христианский принцип открытости чужому горю и радости.

Ему противопоставлен другой человек, твердо декларирующий свое жизненное кредо: земная юдоль — скопище соблазнов и грехов и спастись можно, только очищая себя от скверны ежечасно. Его строительство храма, куда он вкладывает силы и средства, — реализация борьбы за спасение своей души, которую он ведет с суровостью крайней аскезы. Но и в нем прорывается человеческое начало, не задавленное религиозной волей. Вот он ловко управляется плотницкими инструментами, любовно выделывая бревенчатую стену храма. Камера показывает не только профессиональную ловкость, но и чувство удовольствия работника, хорошо и красиво делающего свое дело. Вот он застенчиво говорит о своей любви не к грозному Богу, а к своей

дочке, — и странная, преображающая его строгий лик, улыбка «освещает» зрителя.

Никогда, пожалуй, ранее в творчестве Шиллера не звучала столь внятно публицистическая альтернатива. Зритель прозревал авторский взгляд сквозь вязь образно емких наблюдений за жизнью героев, но столь конфликтно две жизненные позиции не противопоставлялись. Видимо, режиссеру стало важно не только обозначить два полюса «самопрограммирования» человека, но и *проговорить* устами героев разные программы жизни. Вот почему лента Ю. Шиллера при всей ее талантливой особице, привычной для его творчества, тесно сопряжена с теми тенденциями, которые свойственны документальному кино при показе реального человека того времени.

* * *

Большинство героев документального портрета начала века осознает себя в противостоянии миру, причем, мир в их восприятии, как правило, не социализирован. И хотя человек подвержен воздействию перипетий социальной и политической драматургии современной истории, но они, эти приводящие в его жизнь условия бытия, осознаются как изначально заданные, почти как природные явления. Человек старается строить свою жизнь по *внутренним законам*, а не по *внешним канонам*, пусть и вполне справедливым. Именно поэтому правота жизненных кредо героев картины «Живи и радуйся» уже воспринимается не конфликтной, а равнозначной.

Рассмотренный этап развития кинодокументалистики демонстрирует очевидную ориентацию авторов наиболее репрезентативных лент на исследование, прежде всего, *пространства души и человеческих чувств*, что выражено в кратком названии фильма Шиллера «Живи ...».

ЛИТЕРАТУРА

1. После взрыва. Документальное кино 90-х. М.: Андреевский флаг, 1995.
2. *Прожило Г.С.* Концепция реальности в экранном документе. М.: ВГИК, 2004.
3. *Прожило Г.С.* Концепция общего плана в экранном документе. М.: Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания, 2002.

REFERENCES

1. Posle vzryva: Dokumental'noye kino 90-kh [After the explosion: Documentary film of the 90s]. Moscow: Andreyevskiy flag, 1995.
2. *Prozhiko G.S.* (2004) Kontseptsiya real'nosti v ekrannom dokumente [The concept of reality in a screen document]. Moscow: VGIK, 2004. (In Russ.).
3. *Prozhiko G.S.* (2002) Kontseptsiya obshchego plana v ekrannom dokumente [The concept of a general plan in a screen document]. Moscow: Institut povysheniya kvalifikatsii rabotnikov televizioniya i radioveshchaniya, 2002. (In Russ.).

Russian Documentary at the Turn of the 21st Century

Galina S. Prozhiko

Doctor of Arts, Professor, VGIK

UDC 778.5.03.0+778.5.03.071:1+778.5.03p_(09)

ABSTRACT: The essay analyzes creative problems of the screen language of Russian documentaries at the turn of the 21st century in the context of the changed system of film production and promotion, as well as the changed paradigm of relations between the author and the hero and the evolution of the expressive methods of the documentary film which took place in that period. The essay reflects on the problems of the development of Russian documentaries at a crucial time when the issues of the survival of the documentary, so acute in the 1990s, have been overcome and are now bringing to the fore creative searches exploring essential contemporary phenomena. The author sees these innovations in the new concept of the documentary hero and in the formation of other authorial tasks and techniques aimed at capturing the uniqueness of the philosophy of human existence in the circumstances of a new social and psychological reality. Analysis of such films as *Passengers of the Last Century*, *Solzhenitsyn*, *Life Is Not a Lie*, *Starling*, *David*, *Sorry for Living*, *Just Life*, *Live and Rejoice* and others reveals the problems of the “homo historicus”, the relationship between the author and the hero, the new interrelationship between the ethical and the aesthetic, and the specifics of a human being’s self-realization in a dialogue with the author. At the same time, the essay emphasizes the continuity of the creative searches by documentary filmmakers of different generations in mastering the “human material” of the new reality.

KEY WORDS: documentary, expressive language, documentary film, ethical and aesthetic perspectives, the concept of the documentary hero

КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ ГЕНЕЗИС ОБРАЗА



Фото С. Уразовой



«Турксиб» как экологическое послание

Н.Н. Беркова

доцент кафедры истории и теории

Казахской национальной академии искусств им. Т.К. Жургенова

УДК 778.5

АННОТАЦИЯ

Документальный фильм В. Турина «Стальной путь. Турксиб» (1929) анализируется с позиций отражения проблематики взаимодействия природы и общества. При сравнении с кинолентами авангардистов актуализируются как особенности киноязыка фильма, так и подход к съемке этнографических мизансцен, обжитых и девственных природных ландшафтов. Обосновывается характер установок преобразователей края, ведущих к смене ценностных приоритетов того времени, в частности, к «усмирению упрямой природы». Раскрывается значение фильма как экологического послания.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

съемка природы,
поэтика титров,
экологическая
проблематика

Фильм «Стальной путь. Турксиб» (далее «Турксиб»), посвященный ударному строительству Туркестано-Сибирской железнодорожной магистрали, был снят в период первой пятилетки (1928/1929–1932/1933). На его форму и содержание оказала воздействие атмосфера авангарда 20-х годов XX века. Бурная жизнь кинематографического сообщества питалась тогда художественными идеями, литературными, поэтическими образами, захватившими воображение творцов в постреволюционный период как в России, так и за рубежом. «Новизна советского кино связана прежде всего с тем, что воплощая опыт революции, процессов строительства новой жизни, оно новаторски решало вековые темы искусства: человек и история, человек и общество»¹. В сравнении с экспериментальными формотворческими работами европейских авангардистов российские режиссеры открывали «закономерности нового экранного зрелища, где реальность предстала в своем документальном облике и вместе с тем метафорически преображенной. <...> Монтажное соединение кадров передавало не только последовательность событий, но и раскрывало их образный смысл»². Новаторам-единомышленникам удалось на практике продемонстрировать оригинальность,

¹ Кино. Энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1986. С. 393.

² Там же. С. 359.

³ Вертов Д. Из наследия. Т. 2. Статьи и выступления. М.: Эйзенштейн-центр, 2008. С. 160.

⁴ Подр.: История советского кино: в 4 т. Под ред. С. Гинзбурга, М. Зака и др. М.: Искусство, 1969–1978. Т. 1. С. 519–521; Сиранов К. Начало большого пути // Очерки истории казахского кино. Алма-Ата, изд-во «Наука». 1980. С. 31–34; Черненко М. Виктор Турин. URL: <http://chernenko.org/163.shtml> (дата обращения: 10.02.2018); Турин и его фильм «Турксиб». URL: <http://www.filmreference.com/Films-Thr-Tur/Turksib.html#ixzz2w3bYkblh> (дата обращения: 10.12.2017).

⁵ «Турксиб». Буклет к торжественному показу фильма в ГАТОБ им. Абая 16 декабря 2016 года; пресса о фильме «Турксиб». URL: <https://vlast.kz/novosti/20811-premera-dokumentalnogo-filma-turksib-sostoitsa-19-dekabra.html> (дата обращения: 20.03.2017).

⁶ Environmental Film Festival in The Nation's Capital: 2001. P. 9. "Turksib" (USSR, 1929, 60 min.): "Turksib" examines the creation of an incredible public works project. Written and directed by Victor Turin. — *Прим. авт.*

⁷ Вертов Д. Из наследия. Т. 2. Статьи и выступления. М.: Эйзенштейн-центр, 2008. С. 191.

⁸ Вертов Д. Шестая часть мира / Д. Вертова. Из наследия. Т. 1. Драматургические опыты. М.: Эйзенштейн-центр, 2004. С. 107–114.

глубину визуальных художественных «высказываний». Как отмечал Дзига Вертов: «...вырвать аппаратом самое характерное, самое целесообразное: организовать вырванные из жизни куски в зрительно-смысловой ритмический ряд, в зрительно-смысловую формулу...» (курсив — Н.Б.)³. Одним из тех, кому были близки идеи Д. Вертова, был режиссер фильма «Турксиб» Виктор Турин, его киногоруппа.

Какие же актуальные идеи «звучат» в ленте «Турксиб», высоко оцененной советскими и западными критиками⁴? Знаменательно, что сегодня обнаруживаются новые свидетельства заинтересованного внимания к этой киноленте⁵. Тот факт, что фильм оказался в программе ретроспективы Кинофестиваля фильмов об окружающей среде (2001, Вашингтон)⁶, свидетельствует о значимости «Турксиба» в мировом кинопроцессе. В тексте каталога написано, что в фильме показано укрощение разрушительных сил природы (show the harnessing of destructive forces of nature), то есть ставится акцент на проблеме противоборства человека и природы. Однако репрезентация фильма как экологического послания будущим поколениям не единственная причина проявления интереса современников к этой неординарной работе.

Человек и природа в фильмах В. Турина и Д. Вертова

Фильм «Турксиб» принадлежит времени советского кино-авангарда и создавался как документальное поэтическое кино. «...Фильма "Турксиб" сделана по образу и подобию "6-ой части мира"», — заявляет Д. Вертов⁷. Таким образом, по утверждению лидера документалистов, лентой, спровоцировавшей форму и содержание «Турксиба», была работа киноков. Д. Вертов как идеолог радикального документализма тяготел на практике к широкому охвату реальности. В «Шестой части мира» (1926)⁸ он поставил цель снять перемены на огромной территории, показать решительный переход к новому жизненному укладу всех этносов, населяющих страну. Режиссер демонстрирует сотрудничество СССР с западными индустриальными странами, побуждение «отсталых» народов к перестройке жизни и быта. Пристрастие к показу на экране реализации индустриальных планов роднит режиссеров авангарда. В Турин торопил время в решении грандиозной задачи — запечатлеть строительство Турксиба. В фильме о еще незаконченном строительстве магистральной с использованием техники, прибывшей из капиталистических стран, последние титры звучат как заклинание о грядущем в 1930 году завершении магистральной⁹. Строительство завершилось в 1931 году.

⁹ Так написано в монтажных листах к фильму «Турксиб» (арх. № 1417), хранящихся в Центральном государственном архиве кинофотодокументов и звукозаписей Республики Казахстан. — *Прим. авт.*

Работа В. Турина уступает масштабу съемок вертовской группы. Они проходили в полупустынях и степях Казахстана, в меньшей степени — на снежном севере республики и юге Сибири. В этом плане любопытно сравнение фильмов «Шестая часть мира» и «Турксиб», обнаруживаются принципиальные отличия в подходе к сюжету. В первой ленте как убедительные «факты» (по Д. Вертову) представлены портретные съемки многоликих этнографических типов, населяющих просторы СССР народов и народностей, которые должны стать участниками строительства нового общества. Поэтому на первом плане — люди, а природа в фильме — фон, занимающий часть кадра. Природа нужна прежде всего как богатый сырьевой ресурс для торговли с Западом.

В. Турин тоже показывает Среднюю Азию и Казахстан как богатый источник природных ресурсов, в которых нуждаются промышленные районы страны. В отличие от Д. Вертова, В. Турин уделяет серьезное внимание национальным типам коренных жителей, показывая работающих на хлопковых полях узбеков, каракалпаков, казахов, перегоняющих стада. И совсем не по-вертовски предстает у В. Турина схваченная «жизнь врасплох». Его режиссура допускает немалое число постановочных кадров с реальными людьми, участниками съемки. Это кадры/мизансцены, снятые по методу С. Эйзенштейна, — «по ту сторону игровой и неигровой»¹⁰. Такой способ организации съемки, включающей подготовительную работу, кинематографисты применяли с целью добиться изобразительной экспрессии и выразительности композиции. Руководителя киноков вела иная логика сюжетостроения — через показ подобранных по общему признаку «фактов» нацелить зрителя на пафосную «коммунистическую расшифровку мира».

Снимать «Турксиб» приехала группа, командированная в Алма-Атинское производственное отделение ВАО «Востоккино»¹¹. Операторы-европейцы, Б. Франциссон и Е. Славинский, знавшие иные образы природы, были покорены и заморожены открывшимися взору необъятными просторами, величественными горными цепями Средней Азии и Казахстана. Обладавшие острым профес-

¹⁰ Эйзенштейн С. Октябрь. По ту сторону игровой и неигровой / С. Эйзенштейн. Избранные произведения: в 6 т. Т. 5. М.: Искусство, 1968. С. 32–35.

¹¹ ВАО — Всероссийское акционерное общество. — *Прим. авт.*

Кадр из фильма «Стальной путь. Турксиб» (1929)



сиональным видением, мастерством, они смогли отразить особенности пейзажей с учетом освещения, времени суток, рельефа местности. Они словно пытались осознать, что таят в себе ее стихии: бурные горные реки, песчаные бури/неистовый самум, суровые морозы, всматривались в природу, будто ожидая, что она «скажет» человеку. Но если творческим людям с камерой природная среда виделась полной поэтических образов, то задачу, какой она воспринималась коренными жителями, режиссер не ставил.



Кадр из фильма
«Стальной путь».
Турксиб (1929)

шел отражение конфликт между традиционным укладом жизни скотоводов-кочевников и требованиями новых социально-экономических отношений. В третьей части ленты выразительно сняты этнографические кадры как развернутые мизансцены — переко- чевка семей со стадами овец, коров, табунами лошадей, раскинув-

Кадр из фильма
«Стальной путь».
Турксиб (1929)



Штройка проходила через территории, издревле освоенные номадами. С нескрываемым любопытством вместе с геодезистами, нивелирами, прибывшими в степь произвести разметку, киногруппа открывала для себя жизнь кочевников, неразрывно связанную с природой и укорененностью в собственной экологической нише. В кинопоэме о строительстве магистрали на-

шлимся на летнем пастбище/джайляу аул. Полдень. Люди спят, будит их неожиданное прибытие инженеров. В дело вступают те, кто стремится «покорить упрямую природу», — инженеры-строители, геодезисты. Их установки как преобразователей края ведут к смене ценностных приоритетов, к «усмирению природы» с целью поставить ее на службу человеку. В демонстрации конфликта

человека и природы показано, с каким упрямым и могущественным противником пришлось столкнуться строителям магистрали.

Некоторые эпизоды «Турксиба», как и в неигровом фильме «Жизнь и быт Казахстана» (1926–1927), построены на конфликте, противопоставлении старого и нового способа хозяйствования, подобно контрастам в ленте Э. Шуб «Падение династии Романовых». В «Шестой части мира» Д. Вертова контрасты политически обострены. Киноки «пришли показать МИР, КАК ОН ЕСТЬ, и разъяснить трудящимся буржуазную структуру мира»¹². «Наивное» кино группы Д. Вертова опирается на «факты», объясняемые в рамках вульгарной социологии.

Известно, что одним из принципов создания документальных лент Д. Вертова было отсутствие сценария. Отснятый материал монтировался «в зрительно-смысловой ритмический ряд» с титрами, разъясняющими содержание кадра. В. Турин и его группа сценаристов строят произведение из пяти частей, подобно «Броненосцу “Потемкин”» С. Эйзенштейна, состоящему из пяти актов.

Кульминация «Турксиба», согласно золотому сечению, приходится на четвертую часть: прибытие поезда в «покоренную» казахскую степь. Неподдельно изумление кочевников, ошеломленных мощью шайтан-арбы (паровоза), их попытки догнать мчащийся поезд. Верблюд, проверенный участник караванных перекочевок, почуяв неизвестный запах, наклонился к рельсу, обнюхивая «стальной путь».

Животное — как метафора встречи старого и нового, созданного природой и человеком.

Поэтика природы — поэтика титров в «Турксибе»

Титры, по Д. Вертову, выступали важнейшей художественной составляющей зрительно-смысловой формулы в его фильмах. Создатель визуально-смысловых поэтических форм, Д. Вертов преклонялся перед талантом В. Маяковского, сочинял стихи в авангардных формах. Влиянию акцентного стиха была подвержена и сценарная группа В. Турина, в состав которой вошли В. Шкловский, А. Мачерет, Е. Арон. Таким титрам присуще стрем-

¹² Вертов Д. Из наследия. Т. 2. Статьи и выступления. М.: Эйзенштейн-центр, 2008. С. 81.



Кадр из фильма «Стальной путь. Турксиб» (1929)

¹³ Мысль, вооруженная рифмами. Поэтическая антология. Из истории русского стиха. Сост., автор статей и прим. Б.Е. Холшевников. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1983. С. 301.

¹⁴ Заболоцкий Н.Н. Мысль и слово молодого Заболоцкого // Н.А. Заболоцкий. Вешних дней лаборатория. Стихотворения и поэма (1926–1937) / сост., вступ. ст. прим. Н.Н. Заболоцкого. М.: Молодая гвардия, 1987. С. 13.

Кадр из фильма «Стальной путь. Турксиб» (1929)



ление новой поэзии к ритмической свободе, характерной для В. Маяковского, опиравшегося на «выделенность» слова в акцентном стихе зрелого периода»¹³. В титрах «Турксиба» были выделены крупным шрифтом важные понятия/слова: ВОДА, ХЛОПОК, ЗЕМЛЯ, САМУМ, они написаны во весь экран. Увеличение шрифта воспринимается как акцентирование и скандирование слова.

Не только поэзия В. Маяковского, но и ранние стихи Н. Заболоцкого с его натурфилософскими представлениями о взаимозависимости человека и природы оказывали воздействие на сознание людей. «Путь от хаоса к научной упорядоченности, от эгоизма к мудрости коллективного преобразования земледелия и всей природы, — таким виделся по мысли поэта (Н. Заболоцкого. — Прим. — Н.Б.), разумный выход к настоящему взаимодействию с природой»¹⁴. Вызовом нового времени отвечает поданный во весь экран титр-лозунг — «ВОЙНА ВЕКОВОМУ ПРИМИТИВУ». Пропагандистский посыл последней части фильма призывает к борьбе с неграмотностью; прослеживается устремленность к научному познанию мира, изучению закономерностей, управлению природой.

И в визуальном, и титровом содержании «Турксиба» проявляется подобное тому, о чем писали поэты авангарда: речь об ответственности человека-преобразователя, строителя нового социалистического государства перед природой. Это предназначение человека «звучит» в титрах, построенных в поэтически возвышенном стиле. Их риторика, несущая пафос и патетику, вдохновляет, внушает (суггестия), поясняет. В документальной ленте над агитационной превалирует поэтическая функция. Поэтика «Турксиба», извлекающая из реальных событий-фактов образы, запечатлевает время и создает новый миф о сильном человеке, покоряющем природу. В монтажном ряду, вслед за кадрами с рабочими-казахами и заменяющей человека техникой, возникает обнаженный торс мускулистого рабочего. «Человек упрямей и сильней!», — свидетельствует титр. Впоследствии подобный кадр появится в поэтическом монтажном кино А. Пелешяна как образ силы, мощи человека-строителя,

меняющего облик страны. Это фигура мифическая и, многообещающая, возникающая из «громадя планов» Советской власти и советского изобразительного искусства. Поэтическое содержание титров в «Турксибе» скрепляет произведение, организует его визуальную структуру, придает фильму динамику.

Выводы. Кинопоэма о строительстве Турксиба создавалась в эпоху, ориентированную на идеи обновления, техницизма, научного управления природой. «Турксиб» смотрится органично и убедительно с этих позиций, соответствует духу первой пятилетки. Тогда еще не возник драматический для художника разрыв между личным восприятием реальности и исполнением заказа. В содержании фильма нет фальши, которая изменила документалистику в связи с ужесточением сталинского контроля. Вдохновленные идеями революционных преобразований на территории шестой части мира кинематографисты пока движутся по пути экспериментирования.

Тот факт, что документалисты, командированные для съемок в Казахстан, оказались в почти не затронутой цивилизацией природной среде, способствовал их стремлению показать пейзажи необъятных территорий. Характер своенравной и упрямой природы — песчаные бури, морозы, безводье, неприступные горы, бескрайние пространства степи — особым образом подчеркивал мужество человека, вышедшего на поединок с ее стихиями. И фильм «Турксиб» демонстрирует антропоцентристские воззрения на взаимодействие природы и общества, где человек — преобразователь, усмиритель природного хаоса. «Печальной природе», — говоря стихами Н. Заболоцкого, — уже снится «блестящий вал турбин»¹⁵. В неигровом кино 1930–1950-х годов эта формула человека-победителя получит широкое распространение. Она четко проявится и в ранних фильмах Ж.-И. Кусто. И только к середине 1960-х в результате изменений в научных подходах к природе, в общественно-культурном сознании появятся идеи биоцентризма, ростки «благоговения перед жизнью» (по А. Швейцера). В 1970–1980-е годы в неигровом кинематографе начнет занимать свое место экологическое кино. Появление экологического направления в кинематографе особенно проявило, что концептуальные подходы к взаимодействию природы и общества остались недооцененными, что также прослеживается и в «Турксибе». И возвращение фильма на фестивальные площадки за рубежом, торжественные показы в Казахстане продиктованы открытием новых смыслов этого аудиовизуального шедевра. Фильм «Турксиб» следует оценивать как послание будущим поколениям, покорителям природы, однако этот фильм звучит скорее как предостережение от чрезмерной веры в могущество человека. ■

¹⁵ Заболоцкий Н.А. Столбцы и поэмы. Стихотворения / сост. и вступ. статья Н.Н. Заболоцкого. М.: Художественная литература, 1989. С. 47.

Фотографии публикуются с разрешения Центрального государственного архива кинофотодокументов и звукозаписей Республики Казахстан (ЦГАКФД РК). Автор благодарит Центральный государственный архив кинофотодокументов и звукозаписей Республики Казахстан за содействие в поиске материалов и предоставлении фотографий.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Вертов Д.* Шестая часть мира / Д. Вертов. Из наследия. Т. 1. Драматургические опыты. М.: Эйзенштейн-центр, 2004. 536 с.
2. *Вертов Д.* Из наследия. Т. 2. Статьи и выступления. М.: Эйзенштейн-центр, 2008. 648 с.
3. *Заболоцкий Н.Н.* Мысль и слово молодого Заболоцкого // Н.А. Заболоцкий. Вешних дней лаборатории. Стихотворения и поэма (1926–1937) / сост., вступ. ст. прим. Н.Н. Заболоцкого. М.: Молодая гвардия, 1987. С. 5–16.
4. *Заболоцкий Н.А.* Столбцы и поэмы. Стихотворения / сост. и вступ. статья Н.Н. Заболоцкого. М.: Художественная литература, 1989. 352 с.
5. История советского кино: в 4 т. / под ред. С. Гинзбурга, М. Зака и др. М.: Искусство, 1969–1978.
6. Мысль, вооруженная рифмами. Поэтическая антология. Из истории русского стиха / сост., автор статей и прим. Б.Е. Холшевников. Л.: Издательство Ленинградского университета. 1983. 448 с.
7. Турин и его фильм «Турксиб». URL: <http://www.filmreference.com/Films-Thr-Tur/Turksib.html#ixzz2w3bYkblLh> (дата обращения: 10.12.2017).
8. *Сиранов К.* Начало большого пути // Очерки истории казахского кино. Алма-Ата: издательство «Наука». 1980. С. 8–50.
9. *Черненко М.* Виктор Турин. URL: <http://chernenko.org/163.shtml> (дата обращения: 10.02.2018).
10. *Эйзенштейн С.* Октябрь. По ту сторону игровой и неигровой / С. Эйзенштейн. Избранные произведения: в 6 т. Т. 5. М.: Искусство. 1968. 600 с.

REFERENCES

1. *Vertov D.* (2004) *Shestaja chast' mira* [The sixth part of the world]. Vertov D. Iz nasledija. Tom pervyj. Dramaturgicheskie opyty. Moscow: Jeizenshtejn-centr, 2004. 536 p.
2. *Vertov D.* (2008) *Iz nasledija. Tom vtoroj. Stat'i i vystuplenija* [Articles. Performances]. Moscow: Jeizenshtejn-centr, 2008. 648 p.
3. *Zabolockij N.N.* (1987) *Mysl' i slovo mladogo Zabolockogo* [The thought and speech of young Zabolotsky]. Zabolockij N.A. Veshnih dnei laboratorija: Stihotvorenija i pojema (1926–1937). Sost., vstup. st. prim. N.N. Zabolockogo. Moscow: Molodaja gvardija, 1987, pp. 5–16.
4. *Zabolockij N.A.* *Stolbcy i pojemy. Stihotvorenija* [Columns and poems]. Sost. i vstup. stat'ja N.N. Zabolockogo. Moscow: Hudozhestvennaja literatura, 1989. 352 p.
5. *Istorija sovetskogo kino* [History of Soviet Cinema]. V chetyreh tomah. Pod red. S. Ginzburga, M. Zaka i dr. Moscow: Iskusstvo, 1969–1978.
6. *Mysl', vooruzhennaja rifmami* [The idea is, armed with rhymes]. Pojeticheskaja antologija. Iz istorii russkogo stiha. Sost., avtor stajej i prim. B.E. Holshevnikov. L: Izdatel'stvo Leningradskogo universiteta, 1983. 448 p.
7. *Siranov K.* (1980) *Nachalo bol'shogo puti* [The beginning of a long way]. Ocherki istorii kazahskogo kino. Alma-Ata: izdatel'stvo "Nauka", 1980, pp. 8–50.
8. *Turin i ego fil'm "Turksib"*. Turin and his film *Turksib*<http://www.filmreference.com/Films-Thr-Tur/Turksib.html#ixzz2w3bYkblLh> (accessed 10.12.2017).
9. *Chernenko M.* Viktor Turin. <http://chernenko.org/163.shtml> (accessed 10.02.2018).
10. *Jeizenshtejn S.* (1968) *Oktjabr'*. Po tu storonu igrovoj i neigrovoj [On the other side of gaming and non-gaming]. S. Jeizenshtejn. Izbrannye proizvedenija v шести tomah. Vol. 5. Moscow: Iskusstvo. 1968. 600 p.

Viktor Turin's *Turksib* As an Ecological Message

Nadezhda N. Berkova

Associate Professor of Kazakh National Academy
of Arts named after T. Zhurgenov, Almaty

UDC 778.5

ABSTRACT: The documentary by Victor Turin *The Steel Way. Turksib* (1929) is analyzed in this essay from the perspective of interaction between nature and society. The essay compares *Turksib* with the avant-garde films of Dziga Vertov and analyzes the language, editing system and poetics of intertitles characteristic of Turin's film. It is noted that in the visual structure of *Turksib* images of the "sculpting in time" (according to Andrei Tarkovsky) allocate a significant role to the ethnographic pictures of local people's life, virgin landscapes and wild and domestic animals. The accent is put on the emphatic rhythm of the intertitles, which actualizes the problems of interaction between nature and society. The construction of the Turkestan-Siberian railway through the Kazakh steppe and the Siberian forests demonstrates the advancement of scientism whose proponents are convinced of the inevitability of scientific and technological progress. The essay shows how the attitudes of the representatives of power, the transformers of the region lead to a change in value priorities - in particular, towards "the pacifying of the stubborn nature" with the aim of putting it at the service of man. The essay ends with an analysis of *Turksib's* significance as an ecological message and concludes that if the ideas and artistic techniques of Turin's film were developed further, the history of documentary cinema in the following decades could include ecology as one of its major directions.

KEY WORDS: nature photography, poetics of intertitles, environmental issues



VR-кинематограф. Сновидческая природа виртуального зрелища

В.Н. Новиков

УДК 778.534

АННОТАЦИЯ

В статье анализируются: значение термина «иммерсия»¹ применительно к современной кинематографии, особенности физиологических ощущений человека при его восприятии художественно-развлекательного VR-контента², воздействие на зрителя сферического видео 360°. Обращение к теме обусловлено тем, что в состоянии иммерсии человек психологически не воспринимает экран как ретранслятор искусственно созданной реальности, а как бы ментально «сливается» с экранным сюжетом. Это состояние зрителя наиболее точно расшифровывает понятие «сновидческое Я», определяющее как художественный концепт аудиовизуального произведения, так и степень эмоционального погружения индивида в VR-контент.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

виртуальная реальность, иммерсивный кинематограф, визуальность, технологии погружения, сновидение

«Мир — комплекс ощущений восприятия.

Человек — поток впечатлений»

Д. Юм³.

В начале XXI века с ростом производительности вычислительных мощностей процессоров, улучшения качества дисплеев и популяризации цифровых камер получила развитие технология, максимально сблизившая человека и искусственно созданное виртуальное пространство: VR-погружение с обзором 360°.

Ранние попытки создания подобной художественной практики предпринимались в 1957 году. Как писал в статье «Кинематограф будущего» Мортон Хейлиг (Morton Leonard Heilig), создатель первой системы, наиболее приближенной к современным шлемам виртуальной реальности: «...действительно потрясающий факт состоит в том, что эти новые устройства четко и ярко продемонстрировали то, что полусознательно пытались сделать живопись, фотография и кино вместе взятые — изобразить мир во всей его красе, так, как он воспринимается

¹ «Иммерсия» (от англ. "Immersion" — погружение) — термин, подразумевающий переживание реципиентом «эффекта полного присутствия» в результате взаимодействия с художественным артефактом. — *Прим. авт.*

² «VR» (от англ. "Virtual Reality") — виртуальная реальность. — *Прим. авт.*

³ Юм Д. Собр. соч.: в 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1996. С. 54.

⁴ Heilig M.L. El Cine del Futuro: The Cinema of the Future. The Massachusetts Institute of Technology, 1992. P. 284.

⁵ Устройство получило название «Сенсорам», и стало первым в мире виртуальным симулятором. — *Прим. авт.*

⁶ Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию. М.: Прогресс, 1988. С. 263.

человеческим существом»⁴. Данная система представляла собой устройство⁵, визуально напоминая игровую видеоавтомат, в который зритель просовывал голову, испытывая при этом эффект «полного присутствия»: экран демонстрировал видеозапись «от первого лица», сиденье вибрировало и двигалось, динамики транслировали звук, а в камеру поступали соответствующие запахи. По мнению автора, массовое производство подобных фильмов должно было стать логически несомненным шагом в эволюции киноискусства.

Согласно концепции зрительного восприятия Джеймса Гибсона (James Jerome Gibson), внесшей вклад в теорию осмысления иммерсии, человек воспринимает свое тело и окружающее пространство как единое целое, где зрительной системе отводится особая роль. «Зрение кинестетично в том смысле, что оно регистрирует движение тела так же, как это делает система “мышца — сустав — кожа” или вестибулярная система. Зрение схватывает и движение всего тела относительно земли, и движение отдельных членов относительно тела. Таким образом, зрительная кинестезия действует наряду с мышечной. Зрение получает информацию как об окружающем мире, так и о самом наблюдателе»⁶. Система «глаза — нос — руки» — целостный орган восприятия окружающего пространства и абсолютная точка отсчета расстояния при движении, она подтверждает мозгу субъекта достоверность наблюдаемого им мира, позволяет в нем ориентироваться, определять масштаб окружающих объектов. Такое обоснование проецируется и на восприятие современной VR-продукции, которая начинает заполнять медиaprостранство.

Виртуальная телесность как феномен

Полноценная тактильность зрителя по отношению к художественному произведению, событиям и героям в настоящее время применяется в рамках иммерсивного театра, где нет зрительного зала в традиционном понимании, нет «четвертой стены», разделяющей актеров и зрителей, а действие пьесы может одновременно развиваться в нескольких локациях. Режиссер создает для публики разные поведенческие сценарии, отводя ей более активную роль: участники таких спектаклей-променад могут самостоятельно выбирать маршрут, следуя той или иной линии сюжета, влиять на происходящее на сцене, контактировать с артистами. Многоступенчатый сценарий подразумевает широкое поле для импровизации. Таким образом, в рамках художественного действия предполагается коллективная тактильность задействованных участников, которые,

оставаясь самими собой (иногда под масками), могут физически взаимодействовать с реальным окружением, актерами, друг с другом.

Но можно ли реализовать подобный опыт в виртуальной реальности? Ведь тело и телесность, с философской точки зрения, неразрывно связаны и трактуются как важнейший элемент человеческой субъективности (Э. Гуссерль, Ж.Л. Нанси, М. Фуко и др.). В виртуальности, где возможно любое изменение параметров, на первый план выдвигается не столько биологическая сущность тела человека с заданными природой атрибутами, сколько его (тела) соответствие психологическому опыту как подходящей оболочки сознания. Понимание данной соразмерности индивида неизбежно ведет к дискурсу, где главным становится то, какое влияние окажут на человеческую психику эксперименты с длительным пребыванием в виртуальном чужеродном теле и визуальное к нему привыкание.

Подобные перевоплощения исследуются в жанре интерактивных VR-квестов. Если прежде проекты данной технологии представляли собой обычную видеоигру, которая осваивалась игроком в кресле в VR-очках, то теперь стало возможным практически полное погружение человека в виртуальный мир с индивидуальным передвижением, а также использованием различных предметов. На команду участников, от одного до трех человек, надевают рюкзаки, шлемы и специальные костюмы с датчиками, которые фиксируют положение рук и ног внутри виртуального пространства. То, что игра проходит без перчаток, дает возможность участникам держаться за руки, прикасаться к реальным предметам, листать книги, брать вещи на площадке, где каждый предмет имеет свою модель виртуально-игровой направленности. Само действие происходит в павильоне с несколькими секциями, коридорами, комнатами, что подразумевает полную свободу перемещения. При подобном погружении в виртуальный мир, ношении датчиков и шлемов, человек превращается в живого «аватара», который создает дополнительную субличность, способную сохранять естественный голос и чувствительность при моделировании различных ощущений с помощью ботинок и костюмов. VR-квест представляет для субъекта-участника своеобразную «виртуальную машину» по получению сверхэмоционального опыта, в которой синтезируются разные направления искусств, в частности, — иммерсивного театра-перформанса (ориентация на субъекта), кинематографа (зрелищность, визуальность), видеоигры (интерактивность), изобразительного искусства в целом. «Увидеть значит



Художественный интерактивный VR-квест "The Psycho"

почувствовать» — таков девиз зрителя-игрока, полноценного участника событий. Пример подобного проекта — художественный интерактивный VR-квест "The Psycho" (2018), чей сеанс рассчитан на 60 минут.

VR-кинематограф не обладает подобной степенью погружения во внутренние и внешние ощущения реципиента, а также возможностью свободного перемещения внутри художественного пространства, его классическая суггестия более гипнотична и медитативна, нежели приближена к активному взаимодействию наблюдателя с интерактивной средой. Тем не менее VR-формат выводит применение принципа иммерсии на качественно новый уровень. Видео с обзором 360° в настоящее время активно используется во многих аудиовизуальных направлениях, таких как музыкальные видеоклипы, виртуальные экскурсии, путешествия, самостоятельные «погружения» в цифровую живопись, инсталляции. К характерному примеру, иллюстрирующему высокую степень иммерсии в современной кинематографии, относятся, в частности, VR-трейлер к художественному фильму «Время Первых» (2017, режиссер Дмитрий Киселев). Зрителю предлагается ощутить себя космонавтом, совершающим выход в открытый космос — визуальная репрезентация рук и тела в скафандре служит базовой системой координат, фиксирующей сознание. И хотя субъект физически не ощущает скафандр, но

Кадр из VR-трейлера к фильму «Время первых» (2017), режиссер Дмитрий Киселев



просматривая видео в VR-шлеме и как бы «находясь» в космическом аппарате, он, тем не менее, получает необычный эмоциональный опыт, приобрести который с помощью средств классического кинематографа было бы невозможно.

Используя различные приемы, зрителя «проводят» сквозь художественный мир VR-фильма, «разрешая» ему оглядываться по сторонам, наблюдать происходящее вокруг. Эксперименты с когнитивным состоянием зрителя в виртуальной реальности находятся в начальной стадии разработок, но данная технология ставит перед создателями VR-сюжетов множество



VR-фильм
«История одного
шута» (2016), режиссер
Алексей Быстрицкий

нерешенных вопросов. Таких, к примеру, как управление вниманием субъекта, роль монтажа, качество звука, применение музыки, ведение киноповествования, роль зрителя-участника в событиях фильма, работа со светом и цветом. Некоторые

VR-фильмы экспериментально снимают в черно-белой гамме: в частности, примером служит короткометражный VR-фильм о Средневековье «История одного шута» (2016, режиссер А. Быстрицкий), где героя-зрителя везут на телеге на казнь.

Традиционный киноязык в случае VR-фильма оказывается во многом непригодным: можно говорить скорее о синтетическом единении кинематографа и театра, при котором происходит переход от монтажной последовательности к подобию виртуальной театральной постановки, где действие развивается непрерывно, а зритель находится внутри наблюдаемой мизансцены, в эпицентре происходящих событий. При этом сцена должна быть исключительно насыщенной, чтобы любой сценарий поведения смотрящего создавал эстетический эффект. Учитывая безграничность творческих возможностей при проектировании подобных миров, можно говорить о потенциально бесконечном погружении зрителя в пространство цифрового сновидения, случаемого с ним.

VR-фильм как сновидение зрителя

С точки зрения французского теоретика кино и киносемиотика Кристиана Метца, автора книги «Воображаемое означающее. Психоанализ и кино», понятия «фильм» и «сновидение» находятся в одной метапсихологической плоскости, однако имеют ряд существенных различий. «Человек, видящий сны, не знает,

что он спит, тогда как кинозритель знает, что он находится в кинозале. Вот первое и принципиальное различие между ситуацией фильма и ситуацией сновидения. Однако иногда разрыв между фильмом и сновидением может несколько сокращаться. В кинозале эмоциональное участие может становиться особенно сильным в зависимости от самого фильма и личности зрителя, и тогда перцептивный перенос в течение кратких мгновений быстропроходящей интенсивности увеличивается на порядок. Осознание субъектом ситуации фильма становится менее четким, теряет устойчивость»⁷. В такие моменты восприятие фильма и проекция в сознании зрителя максимально сближаются.

Диегетический фильм и онирический поток сознания имеют как несомненные различия, так и определенные сходства. Во время просмотра фильма зритель воспринимает образы и звуки, являющиеся репрезентацией реальных объектов, в то время как онирическая проекция является чистым воплощением подсознания и доступна лишь для того, кто видит этот сон непосредственно. Коэффициент заблуждения в сновидении значительно выше, поскольку «...субъект “верит” сильнее, и поскольку то, во что он верит, является менее “подлинным”»⁸. При этом «...диегетический фильм в целом гораздо более “логичен”, гораздо больше “сделан”, чем сновидение. Фантастические или сказочные фильмы, в которых силен нереалистический элемент, весьма часто просто подчиняются другой логике, логике жанра, набору заданных с самого начала общих правил, внутри которых они абсолютно логичны. Нам редко удается обнаружить в киноповествовании то впечатление подлинной абсурдности, которое мы обычно испытываем, когда начинаем вспоминать наши собственные сновидения или когда знакомимся со сновидениями других»⁹.

Несмотря на частое отсутствие логики, но имеющее место далеко не всегда, сновидения могут довольно сильно различаться не только у разных личностей, но и у одного индивида в различные периоды жизни: многие из сновидений представляют собой цельные и последовательные истории, которые сновидец может восстановить и записать целиком сразу после пробуждения. Следовательно, и сон, и фильм, по прошествии времени, оставляют в памяти некие «отпечатки» эмоционально окрашенного опыта. «Поток фильма больше схож с онирическим потоком, чем другие продукты бодрствования. Как мы уже говорили, он воспринимается в состоянии ослабленного бодрствования. Само его означающее (звуковые образы и движение) придает ему определенное сходство со сновидением,

⁷ Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. С. 123

⁸ Там же, С. 132.

⁹ Там же, С. 145.

¹⁰ Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. С. 150–155.

поскольку непосредственно совпадает с онирическим означаемым в одном из его основных свойств — выражением “в образах”, то есть, согласно Фрейдю, поддается образному воплощению. Среди различных режимов бодрствования фильмическое состояние является одним из тех, которые имеют больше всего сходства со сном и сновидением, со сном, в котором мы видим сны¹⁰, — заключает Метц.

Таким образом, чем большее эмоциональное впечатление производит на человека просмотр фильма или случившееся с ним ночное сновидение, тем больший эмоциональный след остается в его памяти. Этим объясняется факт, что многие дети могут помнить свои детские кошмары в течение жизни, а персонажи фильмов, подобно «жидкостям в сообщающихся сосудах», «перетекают» после просмотра в сновидение, принимая участие в новых сюжетах, генерируемых подсознанием, и расширяя место своего обитания в фантазмическом воображаемом пространстве человека. Как пишет Карл Густав Юнг в работах, посвященных сновидениям, архетипам и бессознательному: «...сон — непреднамеренное путешествие, случающееся с нами. Сновидения влияют на общее эмоциональное состояние человека, позволяя во сне пережить чувства, которые в реальной жизни он по тем или иным причинам в себе блокирует»¹¹.

¹¹ Юнг К.Г. Воспоминания, сновидения, размышления. Мн.: ООО Харвест, 2003. С. 56.

По мнению А.Г. Иньярриту, создавшего оscarоносную VR-инсталляцию «Плоть и песок» (2017), действие которой посвя-



А.Г. Иньярриту и Э. Любецки на премьерe своего VR-фильма «Плоть и песок» (2017). На Каннском международном кинофестивале фильм удостоен премии «Оскар»

щено социальной проблеме постройки стены на границе США и Мексики, человек присутствует сегодня при рождении некоего нового вида искусства, требующего особой грамматики: «Я пошел на творческий риск, прошел по неизведанным пока

путям и выучил ряд уроков. Здесь нет кадра, нет двухмерных ограничений. Во время этого реалистично нереального переживания наши чувства проходят проверку на прочность. Опыт, полученный во время инсталляции, для каждого будет своим. Мне хотелось создать полное погружение. И тема иммиграции, к сожалению, требует показа в виртуальной реальности, потому

¹² Шорохова Т. Иди и смотри: жестокая виртуальная реальность Алехандро Гонсалеса Иньярриту // Kinopoisk.ru. URL.: <https://www.kinopoisk.ru/article/2961433/> (дата обращения: 20.04.2019).

что в обычной жизни мы уже утратили чувствительность»¹². Согласно впечатлениям очевидцев, данный эмоциональный опыт погружения в VR действительно трудно сравнить с чем-либо: в финале зрителя «убивают» выстрелом из винтовки посреди пустыни.

Переживание подобной ситуации выходит за рамки привычного взаимодействия наблюдателя с произведением искусства. VR-контент, в силу своей иммерсивности, способен максимально ярко воздействовать на «сновидческое Я» зрителя, погруженного внутрь искусственно созданной виртуальной иллюзии, разворачивающейся вокруг. Умение автора-художника создать насыщенный по эмоциям «сон» для зрителя, где психологически сливаются субъект и пространство, и есть качественно новая, уникальная особенность VR-погружений, нехарактерная для классических видов искусств. В отличие от традиционного кинофильма, апеллирующего к массовому сознанию в зале как к коллективному «собеседнику», просмотр VR-контента направлен на персональное, личностное самоощущение индивида. Фокус внимания субъекта при просмотре смещается вглубь личности: «Что важнее: герои фильма или я сам (мое эмоциональное состояние среди этих героев и обстоятельств)?».

Таким образом, можно выделить три основообразующих психологических конструкта в самоопределении зрителя внутри VR-пространства: «*Что я вижу?* — *Что я ощущаю?* — *Кем я себя ощущаю?*». С точки зрения терминологии, данную цепочку можно детерминировать следующим образом: «**Визуальность** — **Сензитивность** — **Роль**». Именно акцентуализация «Я» зрителя, пребывающего внутри VR-фильма, делает художественный язык данного формата качественно самобытным, актуальным и обладающим высоким потенциалом для дальнейших практических разработок.

* * *

Несомненно, в данный момент VR-формат проходит стадию тестирования как творческих способностей его создателей, так и когнитивных возможностей любителей подобных экспериментов. Исходя из зрительского спроса и интереса, можно, тем не менее, констатировать: современной аудитории нравится переход от модели «Я — наблюдатель», как это было при аналоговых массмедиа, в состояние «Я — участник», ставшее возможным при использовании цифровых технологий, тем более, что нынешнее состояние индивида основано на динамике ощу-

щений — «Я оказываюсь», «Я прохожу», «Я взаимодействую». Однако в каком направлении пойдет развитие современной киноиндустрии с учетом адаптации современных тенденций, прежде всего в области VR-технологий, неизбежно связанной с когнитивной психологией и моделированием сознания человека, предсказать трудно. Не раскрытыми остаются и аксиологические вопросы дальнейшей модернизации киноотрасли в связи с внедрением визуальных эффектов и виртуальных артефактов. Удастся ли в погоне за внешней технологической привлекательностью сохранить внутреннюю глубину и нравственно ориентированные духовные ценности? Но главный вопрос обращен все-таки к мировоззренческим критериям, на которые в будущем будет опираться зритель. Эти проблемы дискуссионного порядка волнуют в цифровой век многих деятелей киноискусства, требуя глубокого и поистине «иммерсивного» подхода при проведении научных изысканий в области инновационного моделирования аудиовизуальных произведений. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гибсон Дж.* Экологический подход к зрительному восприятию. М.: Прогресс, 1988. 464 с.
2. *Метц К.* Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. 337 с.
3. *Хайдеггер М.* Время и бытие. Статьи и выступления: пер. с нем. М.: Республика, 1993. 447 с.
4. *Юм Д.* Собр. соч.: в 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1996. 735 с.
5. *Юнг К.Г.* Воспоминания, сновидения, размышления. Мн.: ООО Харвест, 2003. 496 с.
6. *Heilig M.L.* El Cine del Futuro: The Cinema of the Future. The Massachusetts Institute of Technology, 1992. — 294 p.

REFERENCES

1. *Gibson J.J.* Ecologicheskij podhod k zritelnomu vospriyatiju [The Ecological Approach to Visual Perception]. Moscow: Progress, 1988. 464 p.
2. *Metz K.* Voobrazaemoye oznachayshee. Psychoanaliz i kino. [Imaginary meaning. Psychoanalysis and Cinema]. St. Petersburg: Izd. Evropeyskogo universiteta s Sankt-Peterburge, 2013. 337 p.
3. *Heidegger M.* Vremya i bitiye: Statiyi i vystupleniya: Per. s nemezkogo [The Time and Being: Articles and Speeches]. Moscow: Respublika, 1993. 447 p.
4. *Hume D.* Sobraeniye sochineniy: v dvuh tomah. T. 1. [Collected Works in 2 volumes. Vol. 1]. Moscow: Thought, 1996. 735 p.
5. *Jung C.G.* Vospominaniya, snovideniya, razmishleniya [Memories, dreams, reflections]. Mn.: ООО Harvest, 2003. 496 p.
6. *Heilig M.L.* El Cine del Futuro: The Cinema of the Future. The Massachusetts Institute of Technology, 1992. 294 p.

VR Cinema. Virtual Spectacle As a Dream

Vasily N. Novikov

Post-Graduate Student, VGIK

UDC 778.534

ABSTRACT: The essay analyzes the meaning of the term “immersion” in relation to its application in modern cinema, explores the significance of physiological sensations in the perception of artistic and entertaining VR content, and discusses the main features of the aesthetics of 360° spherical video.

In a state of immersion, a person ceases to psychologically perceive the screen as a repeater of an artificially created world, actually merging with the surrounding space. This technology, embodied in VR films, poses many still unresolved issues: the management of the subject's attention, the role of editing, the quality of sound, the use of music, film narration, the participation of the viewer in a film's events, work with light and color.

The VR video format with a 360° overview is used in many areas: music videos, virtual tours, documentary travels, independent “dives” into art works, digital painting, and installations. In all these cases, the viewer feels like an observer, finding himself in the very center of an infinite, all-encompassing virtuality.

In contrast to the traditional film that appeals to the mass consciousness of the audience, the viewing of VR content is aimed at the personal self-awareness of the individual. Images perceived in this format have a potentially higher impact on the human psyche and the human unconscious because they are remembered more vividly as a result of the complex involvement in the personalized experience “here and now”. The ability of the author-artist to create for the viewer an emotionally saturated “dream” — with the psychological fusion of the subject and the space takes place — is a qualitatively new quality of VR dives, a feature uncharacteristic of traditional visual arts.

KEY WORDS: virtual reality, immersive cinema, visuality, immersive technology, dreaming

ПЕРФОРМАНС ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ



Фото А. Нешина



Образ князя Мышкина в национальной экранный интерпретации

А.В. Рябоконт

Исследование посвящено экранизациям романа «Идиот» Ф.М. Достоевского, которые были созданы отечественными режиссерами в разные культурно-исторические периоды. Фильмы, вышедшие на экран с 1910 по 2003 год, анализируются в хронологическом порядке с тем, чтобы проследить представленность в национальном сознании типологических характеристик князя Мышкина (Князя Христа¹) как одного из ключевых образов русской культуры.

УДК 778.5.04.072.094

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Достоевский,
экранизация,
Князь Христос,
князь Мышкин,
русское
национальное
сознание,
библейский образ

¹ Формула
«Князь Христос»
неоднократно
встречается
в записях
Ф.М. Достоевского.
—
Прим. авт.

Исследователи-литературоведы, характеризуя экранизации классических произведений романной формы, не раз отмечали, что ни одна, даже самая подробная, экранная интерпретация не в силах охватить все смысловые нюансы романа. Вступая с писателем в заочный диалог, автор экранизации ведет, как правило, поиск особо выразительных характеристик смыслового толкования темы романа, которые будут созвучны времени создания фильма, соответствовать формату длительности киносеанса, отвечать жанровым особенностям и художественным средствам киноязыка. В результате рождается новое произведение искусства, в котором отражено авторское восприятие образов и идей литературного первоисточника.

Анализируя интерпретации образов романа «Идиот», созданных отечественными режиссерами в течение почти столетия, можно не только проследить как русское общество воспринимало идеалы писателя, но и попытаться «спрогнозировать» отношение российской общественности к творческим концепциям и воззрениям Ф.М. Достоевского в будущем. Однако, прежде чем перейти к анализу вышедших на большой экран фильмов, необходимо прояснить, какой смысл вкладывал писатель в понятия «русское общество» и «русская нация», имеющие для его творчества ключевое значение. С точки зрения классика русской литературы и одного из лучших романистов мирового

уровня, понятие «нация» выходит за рамки национальных, политических и географических границ и определяется духовно-психологической общностью людей. Известный исследователь творчества Ф.М. Достоевского С.М. Телегин это подтверждает: «...нация для Достоевского — это, прежде всего, духовное единение людей на основе общности исторической судьбы в прошлом, общей национальной культуры, национальных традиций и стремления продолжить свою историческую жизнь в будущем»².

Как же менялся в восприятии зрителя образ князя Мышкина, и почему черты его характера, представления о жизни столь важны для русского национального самосознания? Наследие Ф.М. Достоевского — это ведь не только созданные им художественные произведения, ставшие классикой мировой литературы, но прежде всего многогранная система философских взглядов мыслителя, где России отводится в истории человечества особая роль. Миссия русских, по мнению писателя, состоит в том, чтобы «...изречь окончательное слово великой общей гармонии, братского окончательного согласия всех племен по Христову евангельскому закону!»³. Именно в образе Христа, как полагал Ф.М. Достоевский, и заключен идеал русского народа, призванного примирить и объединить все человечество.

В записях к роману «Идиот» Достоевский называет князя Мышкина «Князь Христос»⁴. Евангелические параллели этого образа проведены автором, что подтверждается множеством исследований творчества Достоевского. В этой связи интерес представляет вопрос об интерпретации образа князя Мышкина (Князя Христа) в экранных произведениях романа, созданных в национальном социокультурном пространстве.

«Божественное дитя» Петра Чардынина

Впервые роман «Идиот» был экранизирован режиссером Петром Чардыниным в 1910 году. Образ князя Мышкина, созданный актером Введенского народного дома Андреем Громовым, поражает своей выразительностью, в особенности если принять во внимание, что в начале XX века кино как искусство только зарождалось, и первые экранизации носили иллюстративный характер. Тем не менее такого Мышкина, каким увидел его П. Чардынин, в мировом кино уже, видимо, не будет.

Детская открытость, доверчивость, угловатость движений и уязвимость чувств — главные черты характера князя в картине Чардынина. В сцене знакомства Мышкина с семейством

² Телегин С. Русский социализм во Христе Федора Достоевского // Современная филология: итоги и перспективы. Сборник научных трудов. М: Государственный институт русского языка им. А.С. Пушкина, 2005. С. 110.

³ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 26. Л.: Наука, 1984. С. 148.

⁴ О записях Ф.М. Достоевского, в которых встречается формула «Князь Христос», рассказал профессор В.Н. Захаров на лекции «Положителен ли „положительно прекрасный человек“? Образ и Пробраз в романе „Идиот“» (программа «Academia» телеканал «Культура»),

⁵ В сцене фарса, разыгранного Настасьей Филипповной в гостиной Гани, Мышкин, как маленький мальчик, выглядывает из-за спин собравшихся людей. В момент кульминации конфликта Ганя дает князю пощечину. Горе Мышкина безутешно. Князя понимает и утешает другой ребенок — Коля Иволгин. — *Прим. авт.*

⁶ В романе есть подобная сцена, но Ф.М. Достоевский иначе подводит к ней читателя. — *Прим. авт.*

⁷ Достоевский Ф. Идиот: роман. М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2010. С. 255.

генерала Епанчина они проявляются особенно ярко. Разительн и контраст в момент общения Мышкина с чопорными обитателями дома Епанчиных. Беседуя с величественной, как статуя, генеральшей, князь ведет себя непринужденно, он действительно рад новому знакомству и не скрывает этого. Непосредственность Мышкина поражает⁵. В доме Рогожина князь хватается со стола хозяина книгу, страницы которой заложены ножом. Это жест обеспокоенности, иррациональной тревоги, — Мышкин рассматривает нож с напряженным, даже испуганным вниманием. Необъяснимо для зрителя и внезапное желание гостя обменяться крестами с хозяином дома. Обмен происходит сразу после того, как Мышкин видит картину «Мертвый Христос». Это неожиданное в контексте киноповествования действие⁶ напоминает восклицание «Чур меня!» — наивный защитный жест, в искренность которого нельзя не поверить.

Есть в фильме и эпизод, поистине выдающийся для своего времени. Петр Чардынин изображает сложнейшую, наполненную философским смыслом сцену, — эпилептический припадок Мышкина. Вспомним, как описывает этот момент Ф.М. Достоевский: «Затем вдруг как бы что-то разверзлось перед ним: необычайный внутренний свет озарил его душу. Это мгновение продолжалось, может быть, полсекунды; но он, однако же, ясно и сознательно помнил начало, самый первый звук своего страшного вопля, который вырвался из груди его сам собой и который никакой силой он не мог бы остановить. Затем сознание его угаšlo мгновенно, и наступил полный мрак»⁷.

Но почему этот момент просветления так важен? Герой на долю секунды как бы приподнимается над бытием земным, ощущая в себе отблески иной природы. За краткий миг соприкосновения с одухотворенным высшим бытием он расплачивается тяжкими помрачениями сознания. Показ пустой каменной лестницы, по которой недавно поднимался князь, и длительная задержка на ней внимания тоже не случайны, — это позволяет зрителю осознать образ лестницы как символ. А через несколько секунд по лестнице сбегает Рогожин, затем катится вниз искривленное припадком тело Мышкина: переход сознания князя во тьму дан режиссером с ужасающей стремительностью.

В знаменитой сцене встречи Аглаи с Настасьей Филипповной, названной исследователями романа «сценой соперниц», детскость Мышкина открывается с новой стороны: ей противопоставляются тяжеловатая женственность и греховность Настасьи Филипповны. Эта сцена в фильме Чардынина наполнена

греховностью и смертью, но в ней присутствует и свет. Он исходит от Мышкина, по-детски чистого, способного к состраданию. Вспомним эпизод, когда Мышкин сталкивается с ужасным свидетелем ночного преступления Рогожина. Отодвинув занавес, князь сгибается, будто от удара, устремляется к Рогожину с единственным вопросом, ответ на который знает в душе. Получив подтверждение, он немеет от ужаса, оседает на пол. Преисполненный жалости князь гладит и обнимает убийцу. Тот истерично хохочет, и Мышкин отшатывается от него, как от Сатаны. Но спустя мгновение все равно протягивает Рогожину руку и ложится вместе с ним на пол.

Высшая духовная природа князя Мышкина показана Чардыниным через детскую непосредственность героя, что близко к Достоевскому. В романе князь легко находит взаимопонимание с детьми, и во многом сам подобен ребенку. Здесь прослеживается и прямой отсыл к Евангелию: «Приносили к Нему детей, чтобы Он прикоснулся к ним; ученики же не допускали приносящих. Увидев то, Иисус вознегодовал и сказал им: пустите детей приходить ко Мне и не препятствуйте им, ибо таковых есть Царствие Божие. Истинно говорю вам: кто не примет Царствия Божия, как дитя, тот не войдет в него»⁸.

⁸ Евангелие от Марка (10:13–15) // Святое Евангелие. Тутаев: Борисоглебское слово, 2017. С. 166.

«Ангел» Ивана Пыррева

Экранизация романа «Идиот» Ивана Пыррева (1958) не состоялась бы, если бы однажды на пробах фильма «Сорок первый» режиссер не увидел актера Юрия Яковлева, показавшегося ему идеальным исполнителем главной роли. «...Передо мной все еще стоял образ увиденного мною молодого актера. Внезапно я понял, что в моем представлении он связывается с князем Мышкиным. Те же глаза — глубокие, умные, добрые, словом, такие, какими их описал Достоевский. Да не только глаза — во всем облике актера ощущалось какое-то природное благородство. Ему была свойственна простота, мягкость. Он обладал задушевым голосом. И весь он был окутан атмосферой какого-то неизъяснимого, но мгновенно привлекающего к себе обаяния»⁹, — вспоминает И.А. Пыррев.

⁹ Пыррев И. Размышления о поставленном фильме // Искусство кино, 1959, № 5. С. 99.

Готовясь к экранизации романа, режиссер хотел «обрубить евангелические нити»¹⁰, которые протянул Достоевский от князя Мышкина к религии. Но эти «нити» сохранились помимо воли режиссера. Дело в том, что в князе Мышкине в исполнении Яковлева многое «не от мира сего». Это и взгляд его иконописных глаз, строгий и мягкий одновременно, и хрупкость фигуры, и чистота облика. В фильме И.А. Пыррева от Мышкина действительно как

¹⁰ Там же.

бы исходит свет. Ярче всего небесное начало проявляется в сцене именин Настасьи Филипповны.

На вечернем приеме светло-серый костюм князя контрастирует с темными фраками собравшихся. Высокая фигура Мышкина двигается иррационально: князь будто не совсем уверенно ступает по земле. На крупных планах его лицо с тонкими чертами, бледностью и полным страдания взглядом напоминает Христа, таким его изображают художники. Сходство усиливается благодаря синеве, оттеняющей огромные глаза Мышкина. Интересен момент, когда вслед за известием о наследстве князя поздравляют собравшиеся. Герой виден со спины, хрупкий, белокурый, он сидит молча, не шелохнувшись, по правую руку от Настасьи Филипповны, и эта сцена рождает ассоциации с ангелом-хранителем, безмолвным стражем души сидящей рядом женщины. Не удивительно поэтому, что «бес» в лице Рогожина на время отступает перед ним. И когда Настасья Филипповна берет из рук Рогожина пачку денег, Мышкин отворачивается к стене, — он не хочет, не может видеть, как губит себя человеческая душа. Он плачет. Герой страдает не за себя, а за Настасью Филипповну, как это и полагается ангелу-хранителю, или Христу.

«Падший Адам» Владимира Тумаева

В 1981 году свою киноверсию романа «Идиот» представил воспитанник ВГИКовской мастерской М.М. Хуциева и С.К. Скворцова Владимир Тумаев¹¹. Картина эта — совершенно особое прочтение романа. Мышкин в исполнении Бориса Плотникова впервые обретает опыт познания зла. Композиция картины, основанная на воспоминаниях князя, вплетенных в ткань реальности, свидетельствует о склонности главного героя к рефлексии. Для Мышкина, живущего преимущественно внутренней жизнью, эти переходы от реальности к воспоминаниям и обратно — лишь последовательные этапы его духовного пути.

В начале фильма герой звонит в дверь дома Рогожина. Пугающий и одновременно привлекательный дом читается как образ чужой души, которую князь стремится узнать, пока безуспешно. И Мышкин уходит прочь. Князь хочет снять завесу тайны, хотя и ощущает, что столкнется со злом. Режиссер дает это понять не только через зловещий образ дома. Идущего по безлюдной улице князя догоняет Лебедев, который сплетничает о ссорах Рогожина с Настасьей Филипповной. Очевидно, что Лебедев связан с таинственным домом: едва князь удаляется, Лебедев подбегает к дому, зовет прислугу Рогожина по имени.

¹¹ На кинофестивале в Тбилиси фильм В. Тумаева «Идиот» удостоился приза «За лучшую режиссуру». — *Прим. авт.*

Символична и сцена в арке, в глубине которой Мышкина поджидает некто. Князь останавливается из-за звуков плача ребенка. Здесь, с помощью светового контраста, режиссер определяет «расстановку сил». Князь в черном костюме и шляпе стоит на ярко освещенной стороне улицы, а фигура того, кто поджидает Мышкина в арке, почти скрыта во тьме. Кадр символизирует переход между двумя мирами — светом и тьмой. Детский плач, крик новорожденного в мире страданий, звучит как предостережение, напоминая Мышкину о событиях из прошлого. Встает образ поезда, где князь познакомился с Рогожиным, впервые услышал о Настасье Филипповне. Тогда в вагоне тоже плакал ребенок. В следующем эпизоде фильма Мышкину открывается все обаяние человеческой страсти, которую олицетворяет собой Рогожин: его грубая красота и сила, его способность полностью отдаваться чувствам. Не случайно в разговоре с князем Рогожин ест яблоко, символизирующее библейский запретный плод. Красоту Рогожина и мощь его страсти оттеняет Лебедев, маленький плешивый человечек. Когда Рогожин поглощает сочное яблоко, Лебедев роняет на пол авоську с картошкой, а затем ползает в ногах пассажира, собирая грязные клубни. Рассказ Рогожина о встрече с Настасьей Филипповной князь слушает как замороженный. Мышкина привлекают чувства, которые сам он никогда не испытывал.

Страдания Настасьи Филипповны вызывают у князя отклик, он как будто переживает их вместе с ней¹². Во время визита в дом Рогожина Мышкин, разговаривая с хозяином дома, лежит на массивном кожаном диване, гладит его обивку. На уровне ощущений он стремится познать пространство своего друга. Князь объясняет Рогожину, что он не враг ему, что любит Настасью Филипповну «не любовью, а жалостью». Видно, насколько Мышкин захвачен этими отношениями — не только с Настасьей Филипповной, но и с Рогожиным тоже. Его глаза горят, голос звучит взволнованно. Сильнейшие чувства овладевают героем. Режиссер показывает, как эти чувства приводят князя к тому, что можно условно назвать «грехопадением». Мышкин идет по улице, погружившись в воображаемую беседу с Настасьей Филипповной, и — признается ей в любви. Снова где-то предостерегающе плачет младенец. Князь входит во двор-колодец, останавливается в задумчивости. Приняв решение, он идет прочь, а крик младенца раздаётся снова. Плач повторяется в последний раз и стихает. Князь направляется к темной арке и останавливается у входа. Вспархивает голубь, словно от героя отлетает Святой Дух. Камера приближается к князю, и

¹² Это прочитывается в эпизоде, когда идя по улице, князь мысленно обращается к Настасье Филипповне: «Я ничто, а вы страдали, из такого ада чистая вышли! За Вами нужно ходить! Я буду ходить за Вами...». Далее кадр мутнеет, расплывается, будто мы видим мир глазами Мышкина сквозь его слезы. — *Прим. авт.*

из тьмы арочного пролета выступает фигура Рогожина. Он поворачивается спиной к Мышкину и удаляется в глубину арки. Тогда князь делает шаг во тьму: он следует за Рогожиным, растворяясь в черноте проема.

На экране вновь возникает стена, напоминающая ту, за которую хотел заглянуть Мышкин в начале фильма. Теперь покровы тайны сняты: появляется комната в доме Рогожина, где на полу лежит мертвая невеста. Рогожин и Мышкин сидят у ее тела. Это их общая «брачная ночь». Тело Настасьи Филипповны закрыто фатой. Из-под нее виднеется только большой палец трупа, по которому лениво ползает муха. Князь наблюдает за мухой, затем поднимает взгляд. Глаза Мышкина напоминают пропасть с тлеющими огоньками как образ познания зла, к которому герой так настойчиво стремился. Можно ли жить с этим знанием? Последний кадр фильма — стена старого дома со слепыми окнами — адресует зрителю тот же вопрос.

«Сумасшедший» Р. Качанова и «Обычный человек» В. Бортко

В 2001 году попытку экранизировать роман Достоевского предпринял Роман Качанов, а два года спустя Владимир Бортко подхватил эстафету и познакомил зрительскую аудиторию со своей телеверсией «Идиота». Эти две, совершенно разные по своему художественному решению и жанровой принадлежности картины имеют нечто общее.

В черной комедии Качанова, как и в телевизионной драме Бортко, не осталось и следа от высшей духовной природы князя Мышкина из романа Достоевского. Герой Качанова в исполнении Федора Бондарчука — больной человек с галлюцинтормым бредом, другими признаками шизофрении, который, тем не менее, гораздо более «нормален», чем окружающие его русские люди 1990-х годов. На этом и строится комический эффект фильма «Даун Хаус», отражающего эпоху разрушения нравственных и эстетических ценностей, в финале которого Рогожин и Мышкин съедают запеченные части тела убитой Настасьи Филипповны, а Мышкин еще и прихватывает с собой кусочек «для Гани».

Режиссер Владимир Бортко, безусловно, предпринимает попытки отобразить на экране внутреннюю жизнь своих героев. Однако в его интерпретации романа высшая духовная природа князя Мышкина никак не проявляется. Вспомним, что у Достоевского князь переживает мучительную внутреннюю борьбу. Подобно Христу, он верит в доброту человеческого сердца. Именно поэтому Мышкин со стыдом отвергает саму мысль о

том, что Рогожин способен на убийство. Но Бортко не показывает этих чувств героя. В качестве примера рассмотрим эпизод, где князь, передумав ехать в Павловск, блуждает по Петербургу. Он идет по улице, вдруг останавливается, — что-то привлекло его внимание. Подходит к торговой лавке. Среди товаров замечает садовый нож на деревянном черенке. Поднимает глаза и в витрине видит отражение Рогожина, стоящего на противоположной стороне улицы. Оглядывается, — Рогожина нет. «Это болезнь, это болезнь...», — звучит голос Мышкина за кадром. Князь сидит на скамье в парке, размышляет: «Рогожин сказал, что я стал ему братом. Это он в первый раз сказал... А что, если он убьет?». Вид сверху. Мышкин идет вдоль набережной. На экране крупным планом его встревоженное лицо. Снова голос за кадром: «У меня голова кружится... Разве решено, что Рогожин убьет?». Слышен мерный плеск Невы за чугунной оградой. Князь бродит по набережной, закрывая лицо руками и зябко кутаясь в пиджак. Такая последовательность кадров не раскрывает в полной мере душевное состояние князя, она показывает только иррациональный страх Мышкина перед Рогожиным. Также режиссер не включает в свою экранизацию и миг просветления души князя перед эпилептическим припадком, не смотря на то что этот эпизод является в романе важнейшим для понимания духовной природы Мышкина.

Удивительно, что все случившееся на лестнице в момент покушения на жизнь князя Бортко передает, следуя «букве» Достоевского, и выпускает из киноповествования лишь сам миг просветления души героя перед припадком. Получается, что режиссер показывает обычный переход человека с психическим расстройством из мрака, вызванного тревогой и ужасом, в еще большую тьму — в припадок. Таким образом, Владимир Бортко представляет своему зрителю героя экранизации романа как вполне обыкновенного больного человека, пусть даже и очень доброго.

* * *

Разбор экранных интерпретаций образа князя Мышкина, позволяет сделать ряд выводов. При анализе пяти экранизаций романа «Идиот», созданных русскими режиссерами с 1910 по 2003 год, нетрудно заметить постепенное «снижение» образа князя Мышкина. Первой точкой снижения стал переход от «божественного ребенка» Петра Чардынина к «ангелу» Ивана Пырьева. Создав человека, Бог поставил его выше ангелов, поэтому чардынинский Мышкин — дитя райского сада, чистое,

не знающее греха, — самый высокий образ из всех экранных трактовок главного героя романа. Второй шаг снижения одухотворенности образа, когда происходит метаморфоза от «ангела» Пырьева к «падшему Адаму» Тумаева. В фильме Тумаева, снятом в 1981 году, в экранном образе князя Мышкина еще присутствуют евангелические параллели, но уже в 2000-х годах, в героях Качанова и Бортко, они не прослеживаются. Вместо «Князя Христа» на экране обычные люди, правда, с разной степенью душевных расстройств. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 26. Л.: Наука, 1984. 522 с.
2. *Достоевский Ф.М.* Идиот: роман. М.: АСТ МОСКВА, 2010. 671 с.
3. *Пырьев И.А.* Размышления о поставленном фильме // Искусство кино, 1959, № 5.
4. Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. Сборник работ отечественных и зарубежных ученых / под ред. Т.А. Касаткиной. М.: Наследие, 2001. 557 с.
5. Святое Евангелие. Тутаев: Борисоглебское слово, 2017. 415 с.
6. *Телегин С.М.* Русский социализм во Христе Федора Достоевского // Современная филология: итоги и перспективы. Сборник научных трудов. М.: Государственный институт русского языка им. А.С. Пушкина, 2005. 391 с.

REFERENCES

1. Dostoevskij F.M. Polnoe sobranie sochinenij: v 30 tomakh [Complete works in 30 volumes]. Vol. 26. L.: Nauka, 1984. 522 p.
2. Dostoevskij F.M. Idiot: roman ("The Idiot": novel). Moscow: AST MOSKVA, 2010. 671 p.
3. Pyrev I.A. Razmyshleniya o postavlennom filme [Reflections on the directed film]. Iskusstvo kino, 1959, № 5.
4. Roman F.M. Dostoevskogo "Idiot": sovremennoe sostoyanie izucheniya [Dostoevsky's novel "The Idiot": the current state of study]. Sbornik rabot otechestvennykh i zarubezhnykh uchenykh pod red. T.A. Kasatkinoj. Moscow: Nasledie, 2001. 557 p.
5. Svyatoye Evangelie [Holy Gospel]. Tutaev: Borisoglebskoye slovo, 2017. 415 p.
6. Telegin S.M. Russkiy socializm vo Khriste Fedora Dostoevskogo [Russian socialism in Christ of Fyodor Dostoevsky]. Sovremennaya filologiya: itogi i perspektivy. Sbornik nauchnykh trudov. Moscow: Gosudarstvennyj institut russkogo yazyka im. A.S. Pushkina, 2005. 391 p.

The Image of Prince Myshkin in Russian Cinema

Anastasia V. Ryabokon'

Post-Graduate Student, Department of Film Studies, VGIK

UDC 778.5.04.072.094

ABSTRACT: The research is dedicated to the screen adaptations of Fyodor Dostoevsky's *The Idiot* made in Russia in different cultural and historical periods. Films produced from 1910 to 2003 are analyzed in chronological order, with the aim of showing the transformation of the image of Prince Myshkin (Prince Christ), one of the key images of Russian culture¹ within Russian national consciousness.

The essay analyzes the following films:

1. *The Idiot* (1910), directed by Pyotr Chardynin
2. *Idiot* (Nastasya Filippovna) (1958), directed by Ivan Pyryev
3. *Idiot* (1981), directed by Vladimir Tumaev
4. *Down House* (2001), directed by Roman Kachanov
5. *Idiot* (TV series, 2003), directed by Vladimir Bortko

The essay reveals gradual “trivialization” of the image of Prince Myshkin. The first step down was from the “divine child” of Pyotr Chardynin to the “angel” of Ivan Pyriev. God placed man above angels, so Chardynin shows Myshkin as a pure child of the Garden of Eden, the highest among the analyzed screen images of the novel's main character. The second step was made from Pyriev's “angel” to Vladimir Tumaev's “fallen Adam”. In Tumaev's 1981 adaptation, the image of Prince Myshkin is still characterized by evangelical parallels but they are absent in the characters created in the 2000s by Roman Kachanov and Vladimir Bortko. Ordinary people with varying degrees of mental disorders become substitutes for “Prince Christ”.

KEY WORDS: Dostoevsky, *The Idiot*, screen adaptation, Prince Christ, Prince Myshkin, Russian national consciousness, biblical image

¹ Dostoevsky calls Prince Myshkin “Prince Christ” in drafts to the *The Idiot*. The writer accentuates the evangelical parallels of this image are undoubtedly, and this fact is emphasized by many researchers of his work.



Звуковой мир отчужденного киноперсонажа

Е.А. Русинова

кандидат искусствоведения

В современном обществе отчуждение — одна из актуальных проблем, затрагивающая все большее количество людей. Не случайно эта тема стала предметом художественного осмысления в произведениях многих видов искусства, в том числе кинематографа. В статье рассматриваются визуальные и звуковые приемы, семантика слова и музыки в контексте экранного образа отчужденного киноперсонажа, его внутреннего и окружающего мира.

УДК 791.43/45

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

современный кинематограф, звуковой образ фильма, отчужденный киноперсонаж, музыка кино, трагедия повседневности

Отчуждение как проблема общества и искусства

Отчуждение как понятие трактуется в разных аспектах терминологического обоснования и используется в различных областях науки — философии, психологии, социологии, юриспруденции, экономике. Разработка термина связана с такими именами, как К. Маркс, М. Вебер, З. Фрейд. Но важно то, что отчуждение как явление стало одной из острых и насущных проблем не только в теоретических исследованиях, но и в социальной жизни многих стран.

В Европе проблему отчуждения начали осмысливать еще в эпоху промышленной революции, рассматривая это понятие в контексте капиталистических отношений и интерпретируя его как отрыв человека от результатов трудовой деятельности. Позже проблема отчуждения усугубилась в связи со стремительным развитием индустриальных и цифровых технологий, стимулируемых человеком, но в то же время как бы «отодвигающих» его на вторые роли. В конце XX века в Японии, передовой по экономическим показателям стране, возник феномен *хикикомори* (от яп. «нахождение в уединении»), характеризующий тип людей, отказывающихся от социальной активности и ведущих затворнический образ жизни, которые существуют на средства родственников, пособие по безработице. Число этих, по большей части молодых и здоровых людей, не покидающих жилище по полгода

и более, только в Японии достигло полутора миллионов. Это тревожное явление зафиксировано и в других странах: в США их называют “basement dwellers” (буквально, «обитатели подвалов»), в Европе — “NEET” (“Not in Employment, Education or Training”), то есть не работающие и не обучающиеся.

Помимо экономического бума и научно-технической революции (имеющих как положительные, так и отрицательные стороны), прошедшее столетие характеризовалось невиданными по масштабу проявлениями дегуманизации общества, связанными с мировыми войнами, политическими конфликтами, диктаторскими режимами, процессами массовой миграции. Еще в первой половине XX века, как бы предвидя грядущие катастрофы, русский философ Н. Бердяев писал: «Человек пережил новый опыт небывалый, потерял почву, провалился, и философия трагедии должна этот опыт обработать. Трагедия индивидуальной судьбы бывала во все времена, она сопутствует всякой жизни, но углубленный опыт, небывалые еще по тонкости и сложности переживания обострили и по-новому поставили проблему индивидуальности»¹.

Причины, приводящие к отчуждению человека, потере самоидентификации и смысла существования, исследовались в рамках различных экономических, философских и психологических теорий, концепций — от марксизма и дарвинизма до позитивизма и неофрейдизма. Но в XX веке в исследованиях происходит существенный сдвиг: к осмыслению проблемы отчуждения подключились экзистенциальная философия и литература, где размышления о соотношении понятий «свобода» и «смысл существования» становятся центральными. С точки зрения экзистенциалистов, чем более освобождается человек, тем глубже он испытывает чувство одиночества, «покинутость», «заброшенность» в бытии, ощущает тоску, страх, абсурдность жизни. Наиболее философски радикально и художественно ярко проблема отчуждения представлена в творчестве Ж.-П. Сартра, писавшего, что человек, будучи мыслящей личностью, постоянно ощущает присутствие «Ничто» и свое бессилие перед ним. Если человек не отказывается от себя как личности, от свободного выбора, не становится функцией, ему суждено испытывать ощущение Страх и Тошноты², чувство беспокойства, вины, тоски о полноте бытия. По Сартру, отчуждение проявляется в отношениях «Я — Другой», где Другой всегда представляет опасность. Другой — это Чужой, поскольку «Ад — это другие»³.

Существенное значение в понимании сущности этой проблемы в XX веке имеют труды немецкого философа и социолога

¹ Бердяев Н.А. Трагедия и обыденность // Н.А. Бердяев. Философия творчества, культуры и искусства: в 2 т. М.: Искусство, ИЧП «Лига», 1994. Т. 2. С. 220.

² См.: Сартр Ж.-П. Тошнота // Ж.-П. Сартр. Слова. Стена. Избранные произведения. М.: Политиздат, 1992.

³ Сартр Ж.-П. За закрытыми дверями // Ж.-П. Сартр. Слова. Мухи. Почтительная потаскушка. За закрытыми дверями: сборник / пер. Л. Зонина, Л.А. Каменская, Ю.Я. Яхнина. М.: АСТ, 2017. Фраза из пьесы «За закрытыми дверями» стала знаковой для киноискусства и сюжетной основой для восьми экранизаций. Пьеса не сходит с театральной сцены, одна из постановок состоялась в Учебном театре ВГИК, мастерская В.П. Фокина.

⁴ Фромм Э. Здоровое общество // Психологический анализ и культура. Избранные труды Карен Хорни и Эриха Фромма. М.: Юрист, 1995. С. 273–279.

⁵ Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности / пер. с англ. Э.М. Телятникова, Т.В. Панфилова. М.: АСТ, 2004.

Э. Фромм, где акцент сделан на всеобъемлющем характере отчуждения, которое «пронизывает отношение человека к своей работе, к потребляемым им вещам, к государству, к своим близким и к самому себе»⁴. Немецкий мыслитель напрямую связывает нарастание отчуждения с «нашествием» техники, все более избавляющей человека от необходимости и потребности даже в диалоге, который представляет не только и не столько информационную коммуникацию, сколько является живым общением, строящимся на передаче и переживании нюансов речевой интонации, выразительности лица, психологических реакций. Продолжая эту мысль, Фромм делает вывод о «некрофильском характере духа тотальной техники»⁵, крайней степени отчуждения в массовой культуре, где главным становится «культ потребления», рождается новый тип человека — «рыночная личность».

В ряде теоретических работ, произведений искусства, где в центре находится феномен отчуждения, выделяются три основных его аспекта: 1. *Отчуждение как потеря существенных связей* (идентификация) с *окружающим миром* (обществом, социальной группой, природой); 2. *Утрата связи с близкими людьми* (любимым человеком, семьей, друзьями); 3. *Разрыв с самим собой, со своим подлинным «Я»*. Именно эти аспекты осмысления отчуждения как явления можно увидеть в кинематографе, наиболее оперативно, наглядно и образно откликающегося на проблемы современной действительности. Тема отчуждения не сходит с экрана и в XXI веке, появляясь не только в авторском кинематографе («Отчуждение», режиссер Н.Б. Джейлан, 2002; «Изгнание», режиссер А. Звягинцев, 2007, другие), но предстает как значимая часть сюжета во многих коммерческих киножанрах, что свидетельствует об актуальности проблемы для большого числа зрителей.

Эти усугубляющиеся тенденции в социальной среде осмысливаются киноведами в рамках искусствоведческого анализа, который затрагивает язык кинорежиссуры, жанрово-стилистические и композиционные особенности кинопроизведения, его значимость в художественном и социально-историческом контексте времени. Киноведение систематизирует и обобщает наиболее важные явления и тенденции в кинопроцессе (например, «кинематограф отчуждения» Микеланджело Антониони).

Кинотеория рассматривает отчуждение как одну из знаковых проблем в разных ракурсах⁶ (от искусствоведческого до социологического), однако один из важнейших аспектов отражения этой темы на киноэкране остается на периферии внимания исследо-

⁶ Подр.: Вайсфельд И. Искусство опустошения // И. Вайсфельд. Крушение и созидание. М.: Искусство, 1964.

вателей. Это область звука как неотъемлемая, а иногда и главная составляющая в смысловом проявлении художественного образа фильма, рассказывающего о внутреннем мире отчужденного киноперсонажа. Несомненно, проведение такого анализа непостоянная задача, поскольку предмет исследования — полифоническое единство речи (со всеми нюансами интонационных, темпоритмических, акустических и иных характеристик, включая наполнение сюжета смыслом молчания), шумы (в том числе, роль и значение пространственной тишины), шумы (в том числе, роль и значение пространственной тишины), внутрикадровая и закадровая музыка (или ее отсутствие) в фильме. При этом анализ должен учитывать не только внутренние характеристики каждого элемента фонограммы, но и сложную пространственно-временную (в условиях непрерывного сюжетного развития) динамику их взаимодействия между собой, а также соотношение с визуальным рядом фильма. Таким образом, выявление лакуны в этой части киноведения актуализирует проведение анализа образа отчужденного персонажа в кинематографе в ракурсе звуко-зрительных особенностей его экранного воплощения.

Отчуждение как потеря человеком связей с окружающим миром

Тема отчуждения как утраты связи с окружающим миром в силу разных обстоятельств не раз становилась предметом художественного отражения в фильмах. Например, в авторском кинематографе И. Бергмана, М. Антониони, А. Тарковского, А. Сокурова, К. Муратовой, многих других режиссеров, о чем написано немало теоретических работ. Проявление отчужденности персонажа можно найти даже в жанре комедии. Так, эта тема становится практически ведущей во французской иронической комедии 1967 года «**Время развлечений**» режиссера Жака Тати, который и сыграл в ней роль главного героя — господина Юло. Действие происходит в недавно построенном деловом квартале Парижа Ла-Дефанс. Технологическая «продвинутость» нового района играет в фильме ключевую смысловую роль, обыгрывая в разных ракурсах своего рода оксюморон: «обезличенность нового лица старого города». Небоскребы из стекла и бетона, транспортные заторы, рекламные вывески, мельтешащие толпы людей присутствуют почти в каждом кадре. Одинаковые автомобили и улицы, в которых то и дело теряются герои фильма, стеклянные двери, на которые наталкиваются персонажи. Культурные же ценности Парижа, его архитектурные символы (Эйфелева башня, Триумфальная арка, собор Сакре-Кёр) показаны лишь в зеркальных отражениях (стеклянные двери, окна, витрины) или

в «китчевых» вариациях (рисунки достопримечательностей на задней стенке пивного бара рядом с огромными муляжами пачек сигарет “Marlboro”, крышек бутылок “Heineken”). Визуальный акцент, переходящий в пародию, сделан с учетом технических достижений современного прогресса, размывающего облик старого Парижа, стирающий его уникальность, что делает город почти неотличимым от любых других урбанистических локаций.

Господин Юло, чудаковатый пожилой и молчаливый француз, напоминает скорее «посланца из прошлого» в этом новом Париже, которого он не узнает и не может приспособиться, а потому



«Время развлечения» (1967), режиссер Ж. Тати

часто попадает в забавные неловкие ситуации, «поглощается» людской массой, обезличенной толпой, несущейся неведомо куда. Растворение национальной и культурной идентичности Парижа в процессе неизбежной глобализации угадывается в обрывках разговора: «Не хоти-

те суши?»; «Пройдите на международную выставку»; «Звонок из Дюссельдорфа»; «Пойдемте посмотрим, девушки, насколько они современные! У них здесь есть даже американские товары!»; «Раздевайтесь, пожалуйста, будьте как дома. Ферштейн?»; «Там красная кнопка, по-английски написано “push”»; «Славно оформили ресторан. Подумайте об иностранных клиентах»; «Что это такое — “cheese”? Не могут, как люди, написать по-французски?».

Одной из главных задач в формировании художественного образа фильма было создание звуковой атмосферы города, «отчужденного» от человека и «отчуждающего» его обитателей. Бытовые звуки постепенно заполняют всё пространство, начиная с первой статичной сцены в аэропорту Орли и, постепенно смешиваясь, перерастают в нескончаемый плотный фон из шумов, звучащих естественно гулко. Этот прием создает мост между визуальным и звуковым пространствами, погружая темпоритм Парижа в хаос⁷, и формирует, с одной стороны, эстетически непривычный образ французской столицы, с другой — передает пространственный объем, характерный для новых строений Парижа 1960-х годов: зал аэропорта Орли, длинные коридоры офисных помещений в небоскребах, выставочные комплексы, кафе самообслуживания, современные рестораны и магазины.

⁷ Примечательно, что в шуме уличного трафика не слышно автомобильных клаксонов, что тоже «играет» на обезличенность звукового образа города. — Прим. авт.

В одной из сцен господин Юло оказывается в длинном коридоре небоскреба. Завидев человека, с которым назначена встреча, он вынужден долго ждать, пока тот, громко стуча каблуками, дойдет из другого конца этого, как кажется, бесконечного коридора. Помимо стука каблуков, господину Юло приходится слушать и гул электросетей, обслуживающих современные приборы, которыми напичкан небоскреб. Этот гул, порой неожиданно меняющий частоту, возникает в разных сценах фильма, являясь одним из «звуковых образов» современной деловой столицы Франции.

Интересна и роль музыки, использованной в фильме. *Первая группа* музыкальных тем, написанных Франсуа Лемарком и Жаном Ятовом, — классические инструментальные композиции в жанре французского шансона (преобладает звучание аккордеона), соответствующие традиционному восприятию Парижа и жанру комедии. Но именно этот стереотип слухового восприятия создает контраст с визуальным образом города. *Вторая группа* композиций написана в экспериментальном для того времени жанре “smooth jazz” (мягкий джаз, поп-джаз) и использована для создания иного образа — «американизованного» Парижа, утрачивающего свою культурную уникальность. В одной из сцен в недавно открытом новомодном ресторане «Роял Гарден» поочередно выступают музыкальные ансамбли: латино-американский, американский и африканский. Всё смешивается на сцене, как смешиваются и люди в зале, иностранцы и местные жители разных социальных слоев. В финальных кадрах господин Юло оказывается совсем потерянным в городском круговороте, в своеобразной «карусели» — закрученной спирали автомобильного потока, сопровождаемой музыкой Франсуа Лемарка с ироничным названием «Парижский цирк» (в кадре много визуальных примет цирковой эстетики).

Воплощение мотива отчужденного персонажа можно увидеть и в «черной» комедии финского режиссера Аки Каурисмяки «Я нанял убийцу» (1990). В фильме показана история одинокого, немногословного французского эмигранта Анри Буланже, живущего в Лондоне, столь же далекого от традиционных представлений о городе, как и Париж в фильме Тати. Вместо Биг-Бена или Вестминстерского дворца на экране доминируют разваливающиеся дома, неряшливые граффити, мусорные свалки в мрачном лондонском Ист-Энде конца 1980-х. Это непривычный Лондон, чья атмосфера пронизана классово-этнической враждой, преступностью, бедностью. Все компоненты визуального ряда исполнены в разных оттенках серого цвета — от «мышинных» костюмов

офисных клерков до нависающего над городом грозно-свинцового неба. Так, визуально прорисовывается тема внутренней тревоги, нестабильности, опустошенности. Анри, в силу немолодого возраста, «невписанности» в повседневность жизни, в которой он оказался, не может найти дом ни для своего тела, ни для души. Не может «найти» он и самого себя. С первых же кадров подчеркивается его маргинальность: в столовой офиса он обедает один, в отдалении от компании сослуживцев, так же одиноко сидит в автобусе, возвращаясь в свою холостяцкую квартиру.

После 15 лет службы клерком в Водопроводной компании Ее Величества, Анри бесцеремонно увольняют, вручив «за безупречную службу» неработающие «золотые» часы. Решив покончить с собой, главный герой предпринимает неудачные попытки повеситься, отравиться газом, и, в конце концов, сняв в банке все свои сбережения, нанимает убийцу для себя. Однако его планы меняются, когда он встречает свою любовь — цветочницу Маргарет. Но отделаться от киллера и, главное, от внутреннего опустошения не так просто. Временами Анри «накрывает» полное отчаяние, несмотря на поддержку Маргарет. В одной из сцен Маргарет пеняет ему: «Ты не должен был бросать меня, Анри», — и слышит: «Я вообще родиться не должен был».

Главный герой фильма немногословен и внешне мало выразителен (тем сильнее эффект от произносимых им реплик). Закадровая и внутрикадровая музыка восполняет недостаток речевых фраз. В фильме звучит, в основном, классика джаза и блюза в исполнении Билли Холидей, Литтл Уилли Джона, а также музыка в стиле «латино» и внутрикадровая рок-композиция Джо Страм-

мера в одной из сцен (Анри заходит в кафе, где играют гитарист и ударник, но, будучи в подавленном состоянии, он не замечает их). Свободный ритм, замечательные мелодии традиционно соответствуют жанру комедии, хотя в данном случае звуковой ряд выступает неким

ироническим контрапунктом к мрачному визуальному ряду, придавая художественному образу фильма оттенок *блюзовой* грусти: неслучайно в первой же композиции, звучащей на фоне неприглядного ландшафта лондонской окраины, слышатся слова “I need



«Я нанял убийцу» (1990), режиссер А. Каурисмяки

your love” («Мне нужна твоя любовь»). И кажется, что Анри «выходит» из трагического состояния отчуждения благодаря любви. Но даже внешне счастливый финал фильма оставляет чувство печали и неуспокоенности.

Отчуждение киноперсонажа при потере связи с окружающим миром может приводить и к более зловещему финалу. И в этом случае стоит говорить не столько о потере связи, сколько о разрыве или взаимном отторжении человека и общества.

Первый игровой полнометражный фильм ныне признанного мастера авторского кино, австрийца Михаэля Ханеке «Седьмой континент» (1989) рассказывает о трех годах (1987, 1988, 1989) вполне, казалось бы, благополучной семьи — Анны, Георга и их маленькой дочери Эвы. У мужа и жены — прекрасная работа, есть перспективы карьерного роста, они живут в комфортабельном доме, ездят на добротном автомобиле, дочь ходит в школу. Но что-то подспудно, в рутине ежедневного сытого⁸ существования разъедает души этих людей, приводя — через отчуждение — к отчаянию и трагедии, решению уйти всем вместе из *этой* жизни. Они говорят людям, их окружающим, что собираются эмигрировать в Австралию, но на самом деле их «Седьмой континент» находится в мире, откуда не возвращаются.

Кадр за кадром режиссер показывает процесс нарастания отторжения от внешнего мира, укрупняя бытовые детали и подолгу задерживаясь на незначительных действиях (размешивание еды в тарелке, завязывание шнурков, открывание и закрывание дверей). При этом в кадре долго не видны лица персонажей (используется общий план, ракурс со спины, на уровне груди). Слова Бердяева, сказанные по поводу творчества Метерлинка, точно отражают подобное состояние современного человека: «Для изображения трагизма человеческой жизни не нужно чисто внешне-го сцепления событий, не нужно фабулы, не нужно катастрофы, не нужно шума и крови. Вечная внутренняя трагедия совершается до этого, совершается в тишине, она может свалиться на голову человека ежесекундно, когда он менее всего ждет, так как в самой сущности жизни скрываются безысходные трагические противоречия»⁹. Так, в сцене семейного обеда, на фоне беседы и веселой музыки, совершенно беспричинно брат Анны, серьезный, взрослый мужчина, начинает вдруг горько плакать...

Вкупе с бытовыми визуальными деталями Ханеке укрупняет и смысл некоторых бытовых звучаний: фильм начинается с неприятного шума автомобильной мойки, при этом сидящие внутри автомобиля Георг и Анна видят лишь мутные мыльные разводы на лобовом стекле (эта сцена несколько раз повторится

⁸ В фильме показывается продуктивное изобилие, деликатесы, включая сцену в супермаркете, где легким фоном звучит музыка финала 9-й Симфонии Л. ван Бетховена на слова шиллеровской «Оды к радости» в легкой электронной аранжировке. — *Прим. авт.*

⁹ Бердяев Н.А. К философии трагедии. Морис Метерлинка // Н.А. Бердяев. Философия творчества, культуры и искусства: в 2 т. М.: Искусство, ИЧП «Лига», 1994. Т. 2. С. 192.

в фильме). Продолжительность времени этого кадра переводит его смысл на иной уровень — шум в голове и пелена в глазах становятся метафорой бессмысленности человеческого существования, а мыльная пена соотносится с идеей «очищения», окончательного избавления души и тела от грязи и пороков современного мира (Георг и Анна выезжают с мойки в тишину под надпись: «Не тормозить»).

Еще один звучащий бытовой предмет, который станет своего рода «лейтмотивом отчуждения» в дальнейшем творчестве Хане-

ке, — звук работающего телевизора. Голоса дикторов, без эмоций зачитывающих новости (о политике, о светской жизни, о катастрофах), бесконечные шоу, игры, конкурсы, воспринимаемые как ничего не значащий фоновый шум. Телевизор становится символом отупения, эстетической и этической деградации



«Седьмой континент»
(1989),
режиссер М. Ханек

общества, внутри которого царит не только отчуждение, но и творятся реальные трагедии (в финале фильма семья мучительно умирает на фоне работающего телевизора, из которого несется песня “Power of love” — «Сила любви», Георг уходит последним на фоне телепомех). Не случайно и то, что наиболее выразительным аудиовизуальным приемом в фильме становится затемнение — черный беззвучный кадр, появляющегося все чаще и продолжительнее, по мере продвижения сюжета к страшному финалу.

Использование музыки в фильме тоже несет особый, интуитивно ощущаемый символический смысл. В одном из эпизодов, где маленькая Эва видит речной катер, как бы пароход, на котором, как она мечтает, семья поплывет в Австралию, звучит музыка Скрипичного концерта Альбана Берга. Даже не зная, что этот концерт посвящен умершей юной девушке («Памяти ангела»), музыка все равно воспринимается как распадающаяся, искаженная классическая гармония... Музыка резко обрывается захлопыванием дверцы автомобиля, который Георг привез на автомобильную свалку, чтобы избавиться от него (как и от всех остальных вещей, символизирующих этот мир, — они крушатся, рвутся, ломаются в кадре, деньги смываются в унитаз) перед окончательным уходом из жизни. В финальных титрах режиссер еще более

умножает ужас, сообщая, что фильм основан на реальных, произошедших в год съемок событиях, даже сообщает точную дату ухода из жизни всех членов семьи.

Чаще всего, однако, тема отчуждения в фильме строится на разработке художественного образа одного, как правило, главного персонажа. При том, что отчуждение априори предполагает и «отчужденность» актерской игры, минимализацию выразительных средств, через образ отчужденного персонажа подчас передаются очень важные для режиссера идеи и глубокие смыслы, выражаются его эстетические и этические принципы, осмысливаются современные ему проблемы. Так, например, происходит в экранизации повести Ф.М. Достоевского «Кроткая», осуществленной в 1969 году французским режиссером Робером Брессоном, где основополагающие принципы его художественного стиля — «Строй свой фильм на белом, молчании и неподвижности»¹⁰ — выражены в наибольшей степени через звуковое решение.

Действие повести перенесено из России XIX века во Францию 1960-х, то есть в современную для режиссера реальность. Перед нами на экране — будни молодой супружеской пары, до того момента, как отчуждение близкого человека, приведшее к внутреннему отчаянию, заставило героиню выбраться из окна (это трагическое событие показано в первых кадрах, Брессон сразу «лишает интриги» сюжетное развитие). Речь главного героя (муж Кроткой), вспоминающего свою жизнь с ней, сведена в фильме к отдельным фразам или вообще к молчанию. Но главное, даже редкие реплики героя (как и остальных персонажей) крайне далеки от актерской выразительности (недаром Брессон называл своих актеров «моделями»), они проговариваются так, как если бы человек говорил наедине с самим собой, что отражает один из важных принципов творческого подхода режиссера: «Пусть каждое

изображение, каждый звук взвешается не только твоим фильмом, твоими моделями, но и тобой»¹¹. Брессон переводит значение экранной речи из внешнего проявления персонажа в его внутреннее состояние, из говорения — в слушание и слышание, то есть актуализирует проблему чувствования и пони-

¹⁰ Брессон Р. Заметки о кинематографе // Робер Брессон. Материалы к ретроспективе фильмов. Декабрь 1994 / пер. Н. Шапошниковой. М.: Музей кино, 1994. С. 42.

¹¹ Там же. С. 18.

«Кроткая» (1969), режиссер Р. Брессон



мания персонажами друг друга, которого так и не происходит. Несколько раз Кроткая пытается установить связь с близким человеком через звучание музыки, включая при муже пластинки с произведениями Моцарта и Пёрселла, как бы давая ему повод к общению, разговору. Но муж остается внутренне глух к порывам жены. Отчужденность между супругами совершенно проясняется, когда муж возмущается тем, что его жена смеет петь в его доме: «Она что, вообще забыла, что я существую?» Пение героини выражает ее абсолютно одинокое внутреннее состояние, приведшее в итоге к трагедии.

Подобное «неслышание», означающее взаимное отчуждение между близкими людьми, есть и в фильме Андрея Звягинцева «Изгнание» (2007). Речевое проявление главных героев, супругов Веры и Александра, также предельно минимизировано, но тем важнее смысл немногочисленных произнесенных ими слов, — они важнее для говорящего, но не для собеседника, который остается внутренне глух. Вера признается мужу в измене и случившейся беременности, но мучается она не от переживания вины из-за своей неверности, а от внутреннего страшного одиночества, отчужденности, бросая укор мужу: «Ты чужой, и всегда был таким, и будешь». Александр заставляет жену избавиться от ребенка, и эта страшная экзекуция происходит, когда их дети читают вслух Евангелие: «Если я говорю языками человеческими и ангельскими, а любви не имею, то я — медь звенящая, или кимвал звучащий... Любовь никогда не перестает, хотя и пророчества прекратятся, и языки умолкнут, и знание упразднится»¹². Понимание своей ошибки приходит к Александру слишком поздно, когда Вера уже умирает со словами: «Мы ведь можем жить, не умирая... Это можно только вместе, сообща. По одному не получается...».

Трагическая отчужденность персонажей подчеркивается мрачной медитативностью закадровой музыки: при почти полном отсутствии ритма звучит долгий минорный аккорд, на фоне которого иногда появляются одиночные звуки, как вздохи или стоны. В большинстве случаев этот звуко-музыкальный фон сопровождает «эпизоды дороги», выражая как бы «движение на месте», «зависшее время» пребывания героя в отчужденном, отделенном от понимания смысла реальных событий состоянии.

«Зависшее время-пространство», созданное аудиовизуальными средствами на экране, может становиться своего рода жизненными «декорациями», в которых рождается и развивается отчуждение, приводящее человека к полной утрате смысла собственного существования, как это происходит в фильме фран-

¹² Первое послание к Коринфянам Святого апостола Павла. 13:1–8.



«Изгнание»
(2007), режиссер
А. Звягинцев

¹³ Перек Ж. Человек, который спит. URL: <https://itexts.net/avtor-zhorzh-perek/190311-chelovek-kotoryy-spit-zhorzh-perek/read/page-1.html> (дата обращения: 04.06.2019).

цузского режиссера Бернара Кейзанна «Человек, который спит» (1974). Фильм снят по одноименному роману Жоржа Перека, который открывается эпиграфом из «Размышлений о грехе, страдании, надежде и истинном пути» Франца Кафки: «Тебе не надо выходить из дому. Оставайся за своим столом и слушай. Даже не слушай, только жди. Даже не жди, просто молчи и будь в одиночестве. Вселенная сама начнет спрашивать на разоблачение, она не может иначе, она будет упоенно корчиться перед тобой»¹³.

В этом фильме главный (и единственный) *безымянный* герой не произносит ни одного слова. Он лишь безучастно лежит на своей узкой и короткой кровати в пятиметровой комнатке, считает трещины на потолке или часами ходит по парижским улицам, бульварам, площадям, набережным... Вся речевая активность переходит в закадровое пространство, где женский голос читает страницу за страницей, строки из книги Перека. Этот голос похож на «говорящее зеркало», которое отражает и выражает в болезненно правдивых словах суть происходящего с героем — молодым симпатичным человеком, бывшим еще недавно вполне обычным студентом Педагогического института в Париже. Голос — как будто отражение внутреннего «Я» героя (голос обращается к нему на «ты»), но отражение, отделенное от него, не видимое и не слышимое им: недаром в убогой каморке героя над его кроватью висит (и настойчиво акцентируется в кадре) *репродукция* картины Рене Магритта «*Репродуцирование запрещено*», на которой изображен со спины человек, стоящий перед каминной полкой с лежащей на ней книгой Эдгара По и смотрящийся в зеркало. При этом книга отражается в зеркале правильно, а отражение мужчины в зеркале повторяет его изображение со спины.

Голос за кадром очень подробно, слово за словом, описывает вхождение и пребывание человека в отчужденном состоянии.



«Человек, который спит» (1974), режиссер Б. Кейзанн

«Будильник звонит, но ты не шевелишься. Это не преднамеренное действие. Это вообще не действие. Ты не двигаешься. Ты даже не собираешься двигаться». «Что-то произошло. Ты больше не чувствуешь в себе того, что еще совсем недавно придавало тебе силу. Ощущение полноты жизни, причастности, принадлежности миру начинает ускользать от тебя. Твое прошлое, настоящее и будущее переплетаются и оседают тяжестью в руках и ногах, охватывают ноющей мигренью голову, превращаются в горечь твоего кофе». «Ты хочешь только ждать и забывать». «Ты больше никуда не направляешься, ты уже прибыл». «Тебе нужен только покой, молчание, неподвижность». «Ты — всего лишь мутная тень, твердый стукот безразличия, безликий взгляд, избегающий других взглядов».

Постепенно из этого «анабиозного», безразличного состояния начинает вырастать ненависть — буквально ко всем и ко всему, что герой видит вокруг (темп и динамика закадрового голоса при этом стремительно нарастают, речь переходит почти в яростный крик, к ней прибавляется навязчивый и усиливающийся неприятный стук, электронная какофония, женский вокал, изображающий нечто вроде мычания: «О-У-Э-И»...). «Гром ненависти» кончается... белым кадром. После этого мы видим в кадре картину тотального разрушения (развалины домов как будто после взрыва, герой стоит перед горящей раковиной из своей комнаты посреди каменных руин) — это видение-метафора окончательного разрушения его «Я». Фильм заканчивается кадром идущего по дороге неведомо куда главного героя. Выхода из отчуждения нет.

* * *

Современное искусство, в том числе кинематограф, не берет на себя задачу разрешения сложных человеческих проблем, которые оно призвано лишь отражать — в идеале, талантливо, с высокой степенью художественной достоверности. Это относится и к проблеме отчуждения, которое, хотим мы этого или нет, рано или поздно, в большей или меньшей степени затрагивает каждого мыслящего человека. Как это ни парадоксально, художественные

произведения, посвященные проблеме отчужденного человека, пробуждают у зрителей чувство сопричастности и сочувствия герою, заставляя всматриваться в обыденные вещи и явления, мимо которых мы нередко проходим мимо, не замечая порой их разрушительную и губительную энергию. Не только зрелище, но и видение, не только слушание, но и слышание, понимание и чувствование близких по духу людей — это главное, к чему призывают фильмы об отчуждении. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Бердяев Н.А. Трагедия и обыденность // Н.А. Бердяев. Философия творчества, культуры и искусства: в 2 т. М.: Искусство, ИЧП «Лига», 1994. Т. 2. 510 с.
2. Брессон Р. Заметки о кинематографе // Робер Брессон. Материалы к ретроспективе фильмов. Декабрь 1994 / пер. Н. Шапошниковой. М.: Музей кино, 1994. 56 с.
3. Вайсфельд И.В. Искусство опустошения // И.В. Вайсфельд. Крушение и созидание. Статьи о зарубежном киноискусстве. М.: Искусство, 1964. 157 с.
4. Сартр Ж.-П. Тошнота // Ж.-П. Сартр. Стена. Избранные произведения. М.: Политиздат, 1992. 480 с.
5. Сартр Ж.-П. За закрытыми дверями // Ж.-П. Сартр. Слова. Мухи. Почтительная потаскушка. За закрытыми дверями: сборник / пер. Л. Зонина, Л.А. Каменская, Ю.Я. Яхнина. М.: АСТ, 2017. 320 с.
6. Фромм Э. Здоровое общество // Психоанализ и культура. Избранные труды Карен Хорни и Эриха Фромма. М.: Юрист, 1995. 623 с.
7. Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности / пер. с англ. Э.М. Телятниковой, Т.В. Панфиловой. М.: АСТ, 2004. 635 с.

REFERENCES

1. Berdyaev N.A. (1994) 'Tragediya i obydennost' [Tragedy and ordinariness]. Berdyaev N.A. Filosofiya tvorchestva, kul'tury i iskusstva. V 2-h tt. Moscow: Iskusstvo, ICHP "Liga", 1994. Vol. 2. 510 p. (In Russ.).
2. Bresson R. (1994) Zаметки o kinematografe [Notes about cinematography]. Rober Bresson. Materialy k retrospektive fil'mov. Dekabr' 1994 / per. N. SShaposhnikovoj. Moscow: Muzej kino, 1994. 56 p. (In Russ.).
3. Vajsfel'd I.V. (1964) Iskusstvo opustosheniya [The Art of Desolation]. Vajsfel'd I.V. Krushenie i sozidanie. Stat'i o zarubezhnom kinoiskusstve. Moscow: Iskusstvo, 1964. 157 p. (In Russ.).
4. Sartr ZH.-P. (1992) Toshnota [Nausea]. ZH.-P. Sartr. Stena. Izbrannye proizvedeniya. Moscow: Politizdat, 1992. 480 p. (In Russ.).
5. Sartr ZH.-P. (2017) Za zakrytymi dveriyami [Behind closed doors]. ZH.-P. Sartr. Slova. Muhi. Pochtitel'naya potaskushka. Za zakrytymi dveriyami: sbornik. Per. Zonina L., Kamenskaya L.A., YAhnina YU.YA. Moscow: AST, 2017. (Seriya "Zarubezhnaya klassika") 320 p. (In Russ.).
6. Fromm E. (1995) Zdorovoe obshchestvo [Healthy society]. Psihoanaliz i kul'tura: Izbrannye trudy Karen Horni i Eriha Fromma. Moscow: YUrist, 1995. 623 p. (In Russ.).
7. Fromm E. (2004) Anatomiya chelovecheskoj destruktivnosti [Anatomy of human destructiveness]. Per. s angl. E.M. Telyatnikova, T.V. Panfilova. Moscow: AST, 2004. 635 p. (In Russ.).

The Sound World of the Alienated Film Character

Elena A. Rusinova

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

UDC 791.43/45

ABSTRACT: Alienation is a concept interpreted from different angles and used in various areas of human thought: in philosophy, psychology, sociology, law, and economics. Some theoretical works and those works of art which center on the phenomenon of alienation, emphasize three main aspects of this phenomenon: alienation as the loss of essential connections (identification) with the outside world (society, social group, nature); with close people (the loved one, family, friends) and, ultimately, with oneself, the true self. It is these aspects of the understanding of alienation that can also be seen in cinema — an art form which, perhaps, responds to the problems and events of contemporary reality in the quickest and most vivid way. Most frequently, the theme of alienation in the film is based on the development of the artistic image of one — as a rule, the main — character. Despite the fact that alienation a priori implies the “alienation” of the actor’s performance and the minimization of expressive means, the ideas and deep meanings that are very important for the director, the director’s aesthetic and ethical principles and his or her interpretation of contemporary problems are often conveyed through the image of the alienated character. The essay deals with the visual and sound techniques and the semantics of word and music employed in the process of creating the inner and the outer worlds of an alienated film character.

KEY WORDS: theme of alienation in cinema, sound image in film, alienated film character, music in films about alienation, the tragedy of the everyday in cinema



Ракурс киносъёмки как прием создания метафорического контекста фильма

Р.В. Коробко

На примере документального фильма-эксперимента «Анна: от 6 до 18» (1980–1993), созданного кинорежиссером Н.С. Михалковым, в статье анализируется понятие «изобразительный ракурс» киносъёмки как ведущий прием выразительности метафорического контекста самоидентификации киноперсонажа. Выявляется многоаспектность авторской концепции, отражающая современную отечественную социокультурную ситуацию с помощью ракурса и пространственных, линейно-тональных и временных киноизобразительных средств.

УДК 7.08

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

ракурс,
форма,
содержание,
метафора,
киноизображение

В условиях современного кинопроизводства актуальной проблемой становится взаимосвязь драматургии сюжета фильма с творчеством кинооператора; актуальность детерминирована семиотикой и синергетикой кинокадра, основывающегося на органичном изобразительном ракурсе киносъёмки как важнейшего кода экранной коммуникации. При формировании киноязыка экранного произведения следует выделить два «иерархических» уровня репрезентации контекстуальных семиотических связей, представленных термином «изобразительный ракурс». Это, прежде всего, связь между мизанкадром и мизансценой (уровень изобразительной формы кинематографического знака) и связь между киноизображением, действием, смыслом и кинообразом (уровень кинематографического знака).

В основу анализа взаимодействия сюжетного развития фильма и его киноязыка положено утверждение, что каждое «высокое» кинопроизведение имеет единство описанных уровней — их гармоничную взаимосвязь. Так С.М. Эйзенштейн утверждал, что «в совершенном произведении равноправно присутствуют оба начала»¹, соответствующие двум известным диалектическим категориям, — это *единство содержания* (язык абстрактный, в рамках логического мышления: как идея и теза) и *формы* (язык

¹ Эйзенштейн С.М. Метод. Т. 2. Тайны мастеров / С.М. Эйзенштейн; сост., авт. пред. и ком. Н.И. Клейман. М.: Эйзенштейн-центр, Музей кино, 2002. С. 157.

² Эйзенштейн С.М. Метод. Т. 2. Тайны мастеров / С.М. Эйзенштейн; сост., авт. пред. и ком. Н.И. Клейман. М.: Эйзенштейн-центр, Музей кино, 2002. 688 с.

³ Коробко Р.В. О пограничности профессиональной культуры кинооператора (на примере творчества Витторио Страро). Ярославский педагогический вестник 2018. № 3 / Р.В. Коробко. Ярославль.: РИО ЯГПУ, 2018. С. 359–366.

⁴ Шмид В. Нарратология / В. Шмид. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.

⁵ Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве / Г. Вёльфлин; пер. с нем. А.А. Франковского; вступит. статья Р. Пельше. М.: В. Шевчук, 2009. 344 с.

⁶ Эйзенштейн С.М. Избр. произв.: в 6 т. Т. 4 / С.М. Эйзенштейн; гл. ред. С.М. Юткевич. М.: Искусство, 1964–1971. 790 с.

⁷ Головная А.Д. Мастерство кинооператора / А.Д. Головная, под ред. И.Н. Владимирцевой. М.: Искусство, 1965. 240 с.

предметный, конкретный, в рамках чувственного мышления)². Таким образом, *ракурс* изображения позволяет консолидировать кинооператорское творчество, разделенное художественно-производственной дихотомией³, что актуально в контексте развития современной массовой культуры, обусловленной тотальной индустриализацией всех областей жизни, включая кинематограф.

Метафорическая природа изобразительного *ракурса* рассматривается, прежде всего, как общехудожественное явление — *pars pro toto* (лат.: часть вместо целого), описанного С.М. Эйзенштейном как феномен асимметрии знака, который также трактуется, по В. Шмиду, в рамках основополагающих категорий нарратологии — как «точка зрения» (авторская), «диегетический» и «недиегетический» нарратор⁴.

Киноизобразительная природа *ракурса* рассматривается в единстве линейно-тонального (Г. Вёльфлин, П.А. Флоренский, А.Г. Габричевский) и пространственно-временной организации художественного киноизобразительного пространства. Сохранением линейно-тонального киноизобразительного аспекта *ракурса* являются характеристики изобразительного стиля, выделенные известным швейцарским теоретиком искусства Г. Вёльфлином: линейность — живописность; плоскостность — глубинность; закрытость (замкнутость), тектоничность — открытость, атектоничность; множественность (множественное единство) — целостность (целостное единство); ясность — неясность (формы)⁵. Содержание же пространственно-временного изобразительного аспекта *ракурса* основывается на понятии «мизанкадр», введенного С.М. Эйзенштейном⁶, а также на понятиях «киноосвещение» и «кинокомпозиция», введенных кинооператором А.Д. Головной⁷.

Документальный фильм «Анна: от 6 до 18», идея создания которого принадлежала известному кинорежиссеру Н.С. Михалкову, полностью соответствует определению «фильм-эксперимент». За 13 лет съемок соавторами режиссера стали кинооператоры П.Т. Лебешев, В.И. Юсов, В.В. Алисов и Э.К. Караваев, киноизображение которых, несомненно, являет собой художественное единство, несмотря на поэтапность производственно-технологической разделенности: работа четырех кинооператоров, длинный производственный срок, сложность документального кинопроизводства на собственные средства. Представляется, что основу стилистического единства фильма следует искать в интеграции формы и используемых выразительных средствах с единством авторского художественного замысла.

Данный фильм интересен не только как произведение художников, признанных кинематографическим сообществом, зрителями и/или как документальная кинолента, созданная специалистами игрового кинематографа, но в первую очередь его следует рассматривать как актуальное киноисследование отечественной социокультурной ситуации современной эпохи, где превалируют многоаспектность и сложно организованная авторская концепция, впитанная в выразительность изобразительной формы (изобразительный ракурс съемки). При этом особое внимание обращено на первые кадры фильма, так как они выполняют функцию «введения» в киносюжет, задают смысловой (метафорический), эмоциональный и стилистический ракурсы всему аудиовизуальному произведению.

Влияние на стиль фильмов Н.С. Михалкова его постоянно соавтора, кинооператора П.Т. Лебешева несомненно; однако интерес представляют и другие художественные «союзы» и режиссеров и операторов, сложившиеся в отечественном кинематографе 1960–1970-х годов. Одним из близких по подходу к трактовке кинообраза стоит назвать содружество режиссера А.А. Тарковского и кинооператора В.И. Юсова, который также участвовал в создании анализируемого документального фильма-эксперимента. В качестве иллюстрации таких «пересечений» назовем первый, после титров, кадр в фильме «Анна: от 6 до 18», в котором прослеживается ассоциация с первым кадром фильма «Солярис» (1971). В обоих случаях это статичная точка съемки, средне-узкий угол поля зрения, панорама, начинающаяся с характерной для места действия детали, заявляющей в общей форме тему фильма. В «Солярисе» это тема природы, непознаваемой, изменчивой, но вечной и гармоничной, хотя и противоречивой, а также текучего и неуловимого движения жизни человека, от которого мало что зависит (это подкрепляется панорамой по речным водорослям, теребимых проточной речной водой).

В фильме Н.С. Михалкова — это тема *дома* как Родины, Отечества и малой родины, вроде бы потерявшей былую «краску», но оставшейся, тем не менее, «своей», единственно близким местом, что выражено панорамным движением кинокамеры по фрагментам деревянных перил дачного дома с облупившейся белой краской на фоне раннего осеннего пейзажа с деревом, покрытым засохшим вьюном. Ассоциация дома и Родины подчеркивается кадром с деревянной скамейкой с потускневшей краской, где тональность изображения стремится к монохромности, представлена тусклой серо-коричневой цветовой гаммой. Этот киноизобразительный (линейно-тональный) *ракурс*

выражает основу авторской позиции — уверенность в будущем перерождение природы и, в метафорическом смысле, Родины, находящейся в «осеннем» (кризисном) социокультурном состоянии. Как бы «осматривая» этот жизненный фрагмент, камера «находит» сначала деталь главного героя (в фильме Махалкова это босые ноги Анны; в «Солярисе» это нижняя часть торса Криса), а затем «заглядывает» в лицо героя. Динамика *изобразительного ракурса*, выраженного в соединении детали места действия и портрета героя, подчеркивает взаимосвязь основной темы фильма с главным героем, что эмоционально усиливает проникновение в сюжет действия.

Описанные ассоциации свидетельствуют, однако, не о заимствовании приемов, а о культурном диалоге авторов, имеющих схожие художественные цели, идейные ценности. И Н.С. Михалков и А.А. Тарковский обращаются в своих произведениях к экзистенциальным проблемам современного человека как творческой личности, стоящей перед поиском собственного пути и осознающей великую потребность в созидательном движении всего общества, «ищущего выход». В целом работу кинооператоров, ведущих настойчивый поиск неординарных выразительных средств в кругу экзистенциальных идей, можно соотносить со стилистикой «живописности». К таким мастерам относятся Г.И. Рерберг, В.И. Юсов, П.Т. Лебешев, Л.Г. Пааташвили, Г.Н. Лавров, Л.И. Калашников.

Сложность композиционной смысловой структуры авторского замысла аудиовизуального произведения особенно ярко выражается в киноизобразительной форме в эпизодах, связанных с празднованием 10-летия Анны и со смертью Ю.В. Андропова. Автор фильма занимает позицию не только стороннего (недиегетического) нарратора, но и непосредственного участника выражаемого действия — нарратора диегетического⁸. Анна, подходящая к Н.С. Михалкову из дальнего плана «глубинной мизансцены», оказывается не «в фокусе», который был переведен на плечо кинорежиссера, сидящего на первом плане. Эпизод начинается с закадрового объяснения киноизобразительного ракурса, который, по словам Н.С. Михалкова, не специально (а из-за технической ошибки) нарушил устоявшуюся общекинематографическую конвенцию выделения «резкостью» главного объекта изображения. Если рассматривать *изобразительный ракурс* данного эпизода вне авторского объясняющего закадрового комментария, данная киноизобразительная форма приобретает статус сознательного приема, нарочито выделяемого «фокусом» (в прямом и метафорическом смыслах) не

⁸ Шмид В. Нарратология / В. Шмид. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.

интервьюируемого, а интервьюера, что позволяет зрителю абстрагироваться от позиции Анны и взглянуть на личность дочери с точки зрения отца. Также данный прием, при его использовании в документальном фильме, характеризует смешение жанровых границ, что более всего характерно для «игрового» кинематографа.

Смысловая глубина, многоуровневость авторского ракурса ярко выражается в демонстрации хроникальных кадров на экране телевизора, например, киноизобразительный прием «матрешка» точно согласуется с описанным С.М. Эйзенштейном *rafs pro toto*. Таких кадров в картине два, оба показывают похоронные процессии отечественных государственных лидеров: первый — проводы Л.И. Брежнева, второй — Ю.В. Андропова. В обоих кадрах киноизобразительный ракурс (в три четверти слева и сверху) препятствует полному зрительскому «погружению» в происходящее на экране, явно выражая авторскую диегетическую позицию, соединяющую контекст общественных изменений с контекстом личного взросления Анны.

В общих чертах в фильме «Анна: от 6 до 18» проявляются художественно-образные и стилистические особенности, характерные и для «Обыкновенного фашизма» М.И. Ромма, мастера и учителя Н.С. Михалкова. Это говорит о том, что данным фильмам присуща авторская потребность, диктуемая особенностями современной (для каждой эпохи) социокультурной ситуации, заключающаяся в том, чтобы «быть определенным», конкретным, в противовес «тонкости и многоточию», «недосказанности и улавливаемости»⁹. Такая позиция противостоит современной западноевропейской тенденции — «холодному кино»¹⁰, снимаемому, в частности, известным австрийским кинорежиссером М. Ханеке. Сущность «холодного кино» исследователь А. Каглаян связывает с нигилизмом¹¹. Очевидно, что автор противопоставляет лично-ориентированную «теплую» определенность и понятность сюжетной линии «холодной» безэмоциональности и неоднозначности множественных интерпретаций, выражающих отрицание нравственных культурных традиций. Авторская потребность в однозначности интерпретации заставила М.И. Ромма и Н.С. Михалкова прибегнуть к документальной образности, что в контексте киноизображения в обоих фильмах выразилось в использовании кинохроники.

При общей «живописности» и «поэтичности» *изобразительного ракурса*, в фильме «Анна: от 6 до 18» используется прием совмещения графичности и живописности: примером служит взаимосвязь эпизода встречи Л.И. Брежнева и Э. Кеннеди с

⁹ В гостях у Захара Прилепина Никита Михалков: Чай с Захаром. Царьград ТВ / Е.Н. Прилепин, Н.С. Михалков. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yWlqLYmvYCk> (дата обращения: 23.12.2018).

¹⁰ Gracey J. Cold Cinema: Emotional Glaciation and Active Spectatorship in Michael Haneke's Funny Games. *Paracinema* magazine, Issue 7, September, 2009. URL: <https://paracinema.net/issue-7/> (дата обращения: 22.12.2018).

¹¹ Caglayan E. Nihilism, Miserabilism and Ambiguity in Art Cinema: Film-Philosophy Conference program, 6–8 July 2016, University of Edinburgh. URL: https://www.film-philosophy.com/conference/public/conferences/2/schedConfs/10/program-en_US.pdf (дата обращения: 23.12.2018).

эпизодом, посвященном 6-летней Анне, который начинается с общего плана летнего пасмурного дня с редкими деревьями, как бы олицетворяющего лесной пейзаж. Но почти сразу же начинается наезд камеры «зумом», и в высокой траве проявляется некое «шевеление». Вскоре на экране возникает Анна, которая, присев на корточки, ищет на грядках морковь. С помощью этого киноизобразительного приема линейного ракурса создается визуальная метафора выделения из единой «матери-природы» маленького человека, неразрывно с ней связанного, который озабочен самыми простыми «земными» желаниями. Такие художественно-образные решения, составляющие ткань фильма, могут быть охарактеризованы известным выражением — «оксюмороном»: «высокая простота» выражается как связь абстрактных концептуально-образных представлений с бытовыми моментами человеческой жизни. По Н.С. Михалкову, «суть человеческая заключается в отношении к очень простым вещам», таким как «жизнь, смерть, война, голод, холод, дети»¹², изучение которой протекает в неразрывной связи с проблемами «сложными» (в данном случае, с поиском русской идентичности).

¹² В гостях у Захара Прилепина Никита Михалков: Чай с Захаром. Царьград ТВ / Е.Н. Прилепин, Н.С. Михалков. URL.: <https://www.youtube.com/watch?v=yWlqLYmvYck> (дата обращения: 23.12.2018).

Особую силу этот эпизод обретает при «столкновении» с предыдущим эпизодом — проявление уважения к судьбе как следствие страха, явления природной силы, но не духовной человеческой, а скорее инстинктивно-животной. В киноизобразительном контексте здесь наблюдается «столкновение» линейности и тональности в кадре: хроникального околостановочного черно-белого изображения, контрастного и состоящего из множества прямых четких линий, выражающего застывший, мертвый мир, отсутствие духовности, с изображением документальным, цветным, представленным в пастельных цветовых тонах и малом яркостном контрасте с округлыми неявными очертаниями предметов, что олицетворяет метафору духовной связи с природой внутри самого себя. Этот монтажный ход М.И. Ромм ассоциирует в «Обыкновенном фашизме» в виде столкновения первого эпизода из обыденной жизни с контрапунктирующим эпизодом «нелепых» циничных и бесчеловечных проявлений ужасов фашизма. В «Обыкновенном фашизме» М.И. Ромм явно демонстрирует, что фашизму претит всякая индивидуальность, творчество, и личность человека растворяется в «толпе», «массе», где «отдельный человек не стоит ничего. Стоят только десятки, сотни тысяч, миллионы...». Но перед Н.С. Михалковым, в отличие от М.И. Ромма, не стоит задача полного отрицания и обесценивания исследуемого социального феномена, его

задача — в отрицании возникшей «опухоли» и моделировании возможного образа «исцеления». Поэтому в нарративе Н.С. Михалкова появляются не только представители этого «заблудшего общества», но и обычный человек — становящаяся личность. И человек этот конкретный — ее зовут Анна, дочь режиссера, которая в каждый момент жизни любит больше всего что-то особенное, чего-то не любит, чего-то боится, о чем-то мечтает... В этом плане Н.С. Михалков развивает художественный подход М.И. Ромма, адаптируя его под предмет исследования и свой авторский ракурс видения проблемы, выражая свою точку зрения при активном участии кинооператора в ракурсе киноизобразительном. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве / Г. Вельфлин; пер. с нем. А.А. Франковского; вступит. статья Р. Пельше. М.: В. Шевчук, 2009. 344 с.
2. Головня А.Д. Мастерство кинооператора / А.Д. Головня; под ред. И.Н. Владимирцевой. М.: Искусство, 1965. 240 с.
3. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
4. Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: в 6 т. Т. 4 / С.М. Эйзенштейн; гл. ред. С.М. Юткевич. М.: Искусство, 1964–1971. 790 с.
5. Эйзенштейн С.М. Метод: Т. 2. Тайны мастеров / С.М. Эйзенштейн; сост., авт. пред. и ком. Н.И. Клейман. М.: Эйзенштейн-центр, Музей кино, 2002. 688 с.

REFERENCES

1. Vyolf'lin G. (2009) Osnovnye ponyatiya istorii iskusstv: Problema ehvolycii stilya v novom iskusstve [Basic Concepts of Art History]. G. Vyolf'lin, per. s nem. A.A.Frankovskogo, vstupid. stat'ya R. Pel'she. Moscow: V. Shevchuk, 2009. 344 p. (In Russ.).
2. Golovnya A.D. (1965) Masterstvo kinooperatora [Cameraman skill]. A.D. Golovnya, pod red. I.N. Vladimircvoj. Moscow: Iskusstvo, 1965. 240 p.
3. Shmid V. Narratologiya [Narratology]. SHmid. Moscow: YAzyki slavyanskoj kul'tury, 2003. 312 p. (In Russ.).
4. Ejzenshtejn S.M. (1964–1971) Izbrannye proizvedeniya v 6-ti tomah [Selected Works in 6 Volumes]. Vol. 4. S.M. Ejzenshtejn, gl. red. S.M.YUtkevich. Moscow: Iskusstvo, 1964–1971. (In Russ.).
5. Ejzenshtejn S.M. Metod: V.2. Tajny masterov [Method: Vol. 2. Mystery Masters]. S.M. Ejzenshtejn, sost., avt. pred. i komm. N.I. Klejman. Moscow: Ejzenshtejn-centr, Muzej kino, 2002. 688 p. (In Russ.).

Framing As a Method of Creating a Film's Metaphorical Context

Roman V. Korobko

Post-Graduate Student, Konstantin Ushinsky Yaroslavl State Pedagogical University

UDC 7.08

ABSTRACT: This essay continues the study of the semiotics and synergetics of Framing in the Art of Cinematography which substantiates the hypothesis that framing (perspective) constitutes one of the most important codes of screen communication in its cinematographic and metaphorical contexts. Thus, framing is represented by two hierarchical levels of representation of contextual semiotic connections: the connection between mise-en-cadre and mise-en-scène (the level of the cinematographic form of film sign); and the relationship between cinematographic imagery, action and meaning (the level of the cinema sign). Framing consolidates the process of cinematography divided by the artistic and production dichotomy, which is especially important in the context of mass culture determined by the total industrialization of all areas of life, including cinema.

The essay is based on the statement of Sergei Eisenstein that each “high” film work has the unity of two dialectical categories: the content (abstract language, part of logical thinking) and the form (emotional language, part of emotional-sensory thinking). It identifies and analyzes the spatial-temporal and linear-tonal features of cinematic framing as a method of expressing the metaphorical existential context of the crisis of Russian self-identification, using as examples a number of expressive episodes of the documentary film *Anna: 6–18* (1980–1993; dir. Nikita Mikhalkov, DOPs: Pavel Lebeshev, Vadim Yusov, Vadim Alisov, and Elizbar Karavaev). This film work is explored as a study of the socio-cultural situation in modern Russia undertaken from a multi-faceted and multi-level authorial perspective associated with expressive cinematographic framing.

KEY WORDS: framing, form, content, metaphor, imagery, existentialism, self-identification



Актуальные проблемы композиции художественного изображения

А.В. Свешников

доктор искусствоведения, профессор

УДК 7.012

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается композиция изображения как особого текста, имеющего смысловое значение в контексте диалога художника и зрителя. Такой текст состоит из отдельных элементов — композитов с их сложной взаимосвязью, задающей особую последовательность восприятия. При организации целостной композиции возникает интегральный образный смысл, выходящий за рамки простой суммы изображенных элементов. Задача педагога — помочь студенту построить целостно организованный образ, что в корне отличается от обычного размещения изображения на листе.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

композиционная организация,
изобразительный текст,
композит

От вопроса о том, что композиция в изобразительном искусстве способна показать студенту основу, на которой можно развернуть различные направления творчества¹, целесообразно перейти к обоснованию ряда проблем, которые должен усвоить обучающийся. Стоит отметить, что в любом фигуративном и/или нефигуративном композиционном решении не умаляется значимость осознания общих задач. Без их решения не обходится построение любого изображения, поскольку общие задачи являются базовой основой передачи художественного смысла для любого художественного направления.

Всякое начертание в изобразительном искусстве следует рассматривать как *текст*, обладающий семантическими особенностями. Субстанционально смысл заключен в динамичном взаимодействии трех сущностей: 1) автор, создающий некое начертание; 2) само начертание; 3) восприятие изображения зрителем². В момент коммуницирования происходит передача информации от передающего к воспринимающему и обратно (опосредованное общение художника и зрителя). Процесс же создания произведения — это внутренний диалог автора с самим собой, во время которого творец неосознанно ориентируется на воображаемого зрителя, оценивая созданное им как бы с разных точек зрения.

¹ См. подр.: Свешников А.В. Композиция как способ коммуникации при обучении изобразительному искусству // Вестник ВГИК. 2018, № 4 (38). С. 69–77.

² Создавая начертание, автор и сам является зрителем в течение всего процесса, подчас придирчивым, постоянно изменяющим и дополняющим создаваемое во имя только ему ведомой цели. Поэтому троичность динамичного отношения заложена в начертании изначально. — *Прим. авт.*

Художественное общение имеет материальный носитель — изображение, состоящее из отдельных элементов и структур. В литературе это буквы, слова, предложения, повествование. В музыке — высота звука, мелодия, гармония, ритм, форма, динамика, тональность. «Однако к музыке XX века в целом не применимо традиционное определение гармонии как “науки об аккордах и их связях”»³. В живописи и рисунке эти знаки также претерпели изменения в XX–XXI веках. Но в основе изобразительной композиции остались базовые структуры, которые нельзя делить до бесконечности, не потеряв исходного значения. Существуют некие неделимые частицы, разрушение которых приведет к уничтожению понимания и потере смысла. Конечно, вряд ли стоит записывать изображение так же, как это делается с речью, музыкальной фразой. Но имея дело с текстом, необходимо представлять его знаковую структуру как сложную систему, которую в самом глубинном слое нужно организовывать по фундаментальным принципам построения изображения. Вопрос этот разработан фрагментарно, и существует путаница понятий, мешающая найти общие принципы для любого изображения. Над решением данной проблемы задумывались такие корифеи, как Дж. Вазари, Леонардо да Винчи, Л.Б. Альберти, У. Хогарт, В. Кандинский, В. Фаворский, Е. Кибрик, Б. Иогансон, А. Грицай, Н. Волков, Н. Третьяков, С. Даниэль, другие.

Проблема *передачи информации* — вопрос, который в общем виде должен быть положен в основу более глубокого понимания сущности композиции, которая может объединить и многообразие мнений, разнородных взглядов и сформировать базу построения систем в теории изобразительной композиции. Поэтому, обращаясь к данной теме, зададимся вопросом: что же представляет собой неделимый элемент художественно-композиционной структуры? И вспомним слова К.С. Петрова-Водкина, сказанные им еще в 1938 году: «За свою долгую жизнь понял я одно — необходимо, создавая... искусство, доводить его до такой степени, чтобы оно дорабатывалось зрителем — нужно дать зрителю возможность соучаствовать с вами в работе. <...> Если вы ввели его в картину — он должен доделывать, додумывать, создавать, быть соучастником в работе»⁴.

По существу речь идет именно о композиционно выстроенном произведении — носителе художественного диалога. В качестве примера приведем «смысловый атом» такого диалогичного композиционного мышления (Таблица № 1). Основное свойство, отраженное в таблице, заключается в том, что ни одна из показанных частей (А, В, С) не существует самостоятельно.

³ Теория современной композиции. П ч. М. Катунян. Понятие гармонии в XX веке. М.: Музыка. 2007. С. 123.

⁴ Из выступления на творческом самодомчете. Ленинград, 29 марта. 5 апреля 1938. СР ГРМ. Ф. 105. Ед. хр. 35. Л. 1–42.

Любой элемент картины (С) связан и с мыслительными процессами художника (А) и с закономерностями восприятия зрителя (В). Мышление же живописца зависит как от хода работы над полотном, так и от предполагаемого мнения будущих зрителей.

Таблица № 1

Неделимый элемент композиционного диалога



Не только носитель информации (С) должен быть построен определенным образом, но без зрителя, а тем более без автора, говорить ни о чем не приходится⁵. Эта истина, кажущаяся простой на первый взгляд, не так очевидна и не так проста. А.Ф. Лосев посвятил этому вопросу объемную книгу «Проблема символа в реалистическом искусстве», где показал насколько сложна данная тема. Элементарное изображение головы Венеры (Рисунок 1) в различных контекстах, при различном индивидуальном восприятии может быть знаком, эмблемой, натуралистической копией, но и быть наделено метафорическим, символическим и даже мифологическим смыслом.

⁵ В определенном смысле композиция — это диссипативная система. Она существует, только если через нее непрерывно проходит поток энергии, в данном случае информации. — Прим. авт.



Рис. 1. Рисунок головы Венеры

С помощью таблицы показана целостная (принципиально неделимая) смысловая единица композиционной формы, далеко выходящая за пределы самого изображения. Автором

организуется множество подобных единиц, образующих сложную структуру. Но для восприятия и в связи с тем, чтобы даже несложное изображение было узнаваемо, оно должно состоять из ряда отдельных смысловых элементов.

Начертание изображения без факта осознанного восприятия смысла не имеет, как не имеют смысла нерасшифрованные письма. Изображение, взятое само по себе, без автора и зрителя, не может быть названо «композиционным изображением» и не сможет по значению отличаться от случайного пятна.

Особенности восприятия

Приведем пример, как не сразу мы осознаем фрагментарное, лишённое «логики» изображение (Рисунок 2). Конечно, здесь не имеется в виду формальная или математическая логика. Но то, что при восприятии работает определенный строгий алгоритм, давно доказано. Это, можно сказать, особая композиционная логика. Не придерживаться ее, значит рисковать возможностью донесения смысла.



Рис. 2. Редуцированные изображения — «Слон»

Если в левом рисунке фрагментарное исходное изображение читается более или менее легко, а в правом распознавание фигуры тоже не вызывает затруднений, то в среднем редуцированном (буквально «ослабленном») рисунке, узнать слона практически невозможно. И чтобы показать, что этот элемент несет определенный смысл, обладает определенной структурой, обратимся к экспериментам Р. Притчарда, который провел исследование восприятия объектов в условиях стабилизации изображения на сетчатке глаза, прикрепив миниатюрный проекционный аппарат к зрачку (Рисунок 3).

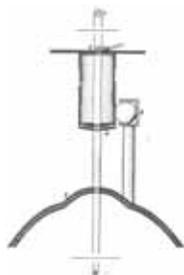


Рис. 3. Прибор Р. Притчарда

Как оказалось, в этом случае изображение пропадает из-за усталости сетчатки *не хаотично* (как можно было бы предположить), а в определенном порядке, который удивляет своей последовательностью и конкретностью. Ученый рассматривал *структурное угасание видимого образа* как результат блокировки глазного тремора⁶. Приведем иллюстрацию из работы Р. Притчарда: линейный рисунок профиля головы Венеры сначала виден полностью, затем только лицо и часть прически, а остальное изображение пропадает. Далее видна только верхняя часть головы, затем часть нижняя и, наконец, снова лицо целиком (Рисунок 4). В заключении Р. Притчард подчеркивает: воспринимаемые элементы или их группы — всегда осмысленные структуры.

⁶ Притчард Р. Стабилизированные изображения на сетчатке. В книге «Восприятие. Механизмы и модели». М.: Мир, 1974. С. 194–203.

⁷ Психические образования, которые рождают такие художественные формы, иногда довольно изящно называются «паттернами» (от английского слова — pattern — узор), что в литературном переводе звучит как «мыслительный узор». — *Прим. авт.*

⁸ Например, пятна в тесте Роршаха. — *Прим. авт.*

⁹ Термин «композиция» будет рассматриваться в значении опосредованной «текстом» картины, формой диалога между художником и зрителем. — *Прим. авт.*

¹⁰ Американский теоретик И. Хасан в своей работе «Культура постмодернизма» (1985), противопоставляя в сравнительной таблице модернизм и постмодернизм, приписывает последнему концептуальное стремление к бессмыслице. URL.: (https://licey.net/free/15-analiz_proizvedenii_zarubezhnyh_pisatelei_biografi_inostrannyh_pisatelei/61-zarubezhnaya_literatura/stages/2074-kultura_postmodernizma.html (дата обращения: 17.02.2019).



Рис. 4. Элементы изображения

Таким образом, целое композиционное изображение состоит из элементов — «композитивов», каждый из которых имеет законченность «паттерна»⁷, образованного (по терминологии Р. Притчарда) нейронными ансамблями. Поэтому очевидно, что *нельзя понять образное целое, не воспринимая смысл его структурообразующих частей*. Мы можем видеть, но не воспринимать изображение, то есть не понимать ту информацию, которую в нее некогда вложил тот, кто создал.

Однако если изображение не несет нам определенной информации, то оно может вызывать ассоциации, что говорит в большей степени о *нашей внутренней сущности*, чем о сущности изображения⁸. В этом заключается важнейшее свойство всякого композиционного построения⁹. Поэтому смысл изображения может возникнуть для зрителя даже там, где его отрицает сам автор. Отрицание автором смысла изображенного также имеет имманентную семантическую сущность, подчас весьма непросто и неоднозначно понимаемую зрителем¹⁰. Пример пятен К. Роршаха (Рисунок 5), созданных случайным растеканием чернильных пятен по бумаге, показывает, что 1-ое пятно практически у всех зрителей ассоциируется с летучей мышью, тогда как в отношении 2-го и 3-го пятен мнения большинства расходятся, что может стать диагностической информацией для психолога.

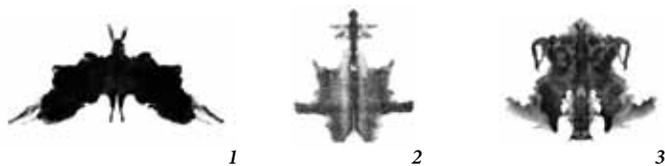


Рис. 5. Пятна Роршаха

В итоге композицию следует понимать не как размещение изображения на листе, а как *форму организации листа для определенного смыслового сообщения*. Когда говорят о «правильной» или «неправильной» композиции, часто упускают это обстоятельство, предполагая тот или иной стандарт размещения. Однако формально «правильной» композиции, то есть оторванной от смысла, не существует. Что правильно для одной художественной задачи, может быть абсолютно недопустимо для другой.

Композиционный «маршрут восприятия»

При понимании композиционного изображения как текста неизбежно осознание элементов-композигов и взаимосвязей между ними, что влияет на семантику отдельного композита. Поэтому точнее будет понимать под композитом единство и взаимодействие хотя бы двух элементов ($O \leftrightarrow O_1$).

Одно из важнейших свойств композиции заключается в том, что в изображении взаимосвязи между элементами сами образуют смысловые единицы. Поэтому проблема несколько усложняется, так как устойчивый композит следует рассматривать как трехчастную структуру, в которой можно выделить три смысловых единицы ($O \leftrightarrow O_2 \leftrightarrow O_1$), где O_2 — смысловая взаимосвязь (\leftrightarrow) как самостоятельный элемент. Даже не переходя к фигурам с большим количеством элементов, становится понятно, какой смысловой сложностью может обладать и простейшее изображение. А вся структура в целом образует некое поле — *контекст*, существенно влияющий на каждый отдельный элемент. Однако при введении понятия «маршрут восприятия» становится ясно, что взгляд может проходить по маршруту $O \leftrightarrow O_2 \leftrightarrow O_1$, а может и по маршруту $O_2 \leftrightarrow O_1 \leftrightarrow O$ и т. д. Порядок же перехода от элемента к элементу изменит семантический результат «прочитанного», который несколько различается в каждом случае, так как меняется последовательность восприятия. Таким образом, чтобы добиться нужного эффекта, автору необходимо построить изображение так, чтобы взгляд зрителя был направлен по заранее заданному пути, что весьма непросто. Ведь композиция, как стало недавно признаваться, есть динамичная диссипативная

¹¹ Диссипативная структура — это устойчивое состояние, возникающее в неравновесной среде при условии поступления энергии извне. — *Прим. авт.*

¹² Выражение Гегеля. Цит. по: Кагану М.С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Изд. 2-е. Изд-во ЛГУ, 1971. С. 84. В оригинале это выражение сформулировано в работе: Гегель Г.В.Ф. Наука логики. 2-я глава. Наличное бытие. СПб.: Наука, 1997.

¹³ Исходя из теории эмоций школы Arnold. — *Прим. авт.*

структура¹¹, зависящая от внешнего фактора — рассматривания и оценки ее зрителем. Поэтому «маршрут восприятия» — одна из главных композиционных задач построения изображения с целью передачи заложенного в ней смысла.

Цель художественно-композиционного мышления — превращение изобразительных элементов в смысловую целостность, которая наделяет субъективно-смысловые свойства элементов объективным общекультурным содержанием. Композиционное мышление обрабатывает и передает художественную информацию, и главная черта такой информации состоит в потребности обмена чувствами и оценками, в передаче сведений о «бытии-для-нас»¹². При этом «изобразительный элемент», входящий в структуру трехчастной основы композиционных мыслительных операций, есть, по существу, знак передаваемого чувства и, безусловно, знак интеллектуальной оценки, ее символ¹³. Абстрактные и конкретные элементы при этом теряют свое коренное различие, так как приобретают свойства знака и символа, становясь семантическими элементами.

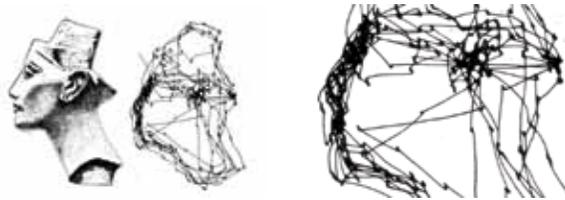


Рис. 6. Движение глаз при восприятии изображения. На правом рисунке отчетливо видны точки фиксации на отдельных элементах и связующие линии отношений между элементами

Стоит подчеркнуть, что маршрут развития композиционно-го диалога подчинен строгой закономерности — последовательности передвижения взгляда от одного смыслового элемента к другому. В этой связи правильнее считать композитом не отдельные элементы, а взятые комплексно, вместе с их взаимосвязями и отношениями, что является первичной неделимой инвариантной частью структуры композиционного диалога и наиболее мелким неделимым знаком изобразительного текста. На рисунке 6 приведен процесс движения глаз воспринимающего. В статье «Движения глаз и зрительное восприятие»¹⁴ Д. Нотон и Л. Старк пишут: «При осмотре какого-либо объекта в движениях глаз обнаруживаются определенные закономерности. В одном из опытов А. Ярбуса тест-объектом служила фотография головы Нефертити. При анализе записи движений глаз испытуемого создается впечатление, что путь движения зрения

¹⁴ Нотон Д., Старк Л. Восприятие. Механизмы и модели. М.: МИР, 1974. С. 231.

¹⁵ Нотон Д., Старк Л. Восприятие. Механизмы и модели. М.: МИР, 1974. С. 231.

образует довольно правильные циклы, а не пересекает фигуру в случайных направлениях»¹⁵. Здесь отчетливо видно переплетение отдельных композитов, их логичную структуру.

Композит — осмысленная последовательность восприятия, знак или символ

¹⁶ Ярбус А.Л. Роль движения глаз в процессе зрения. М.: Наука, 1965. С. 125–148.

Известны эксперименты А. Ярбуса¹⁶, где он доказывает, что маршрут восприятия зависит от цели рассматривания изображения. На рисунке 7 показывается, как репродукция с картины И.Е. Репина «Не ждали» по-разному рассматривается зрителем. Были представлены семь записей движений глаз одного и того же испытуемого. Продолжительность каждой записи — 3 мин. Поначалу зритель рассматривал репродукцию с картины двумя глазами, это *запись 1*, что соответствует свободному (без инструкции) восприятию репродукции. Но перед началом каждой из последующих записей реципиенту задавался вопрос: *запись 2* — оцените материальное положение семьи, изображенной на картине; *запись 3* — определите возраст изображенных лиц; *запись 4* — постарайтесь выяснить, чем занималась семья до прихода того, кого «не ждали»; *запись 5* — запомните одежду изображенных лиц; *запись 6* — запомните расположение людей и предметов в комнате; *запись 7* — определите, сколько времени отсутствовал в семье тот, кого «не ждали» (Рисунок 7).

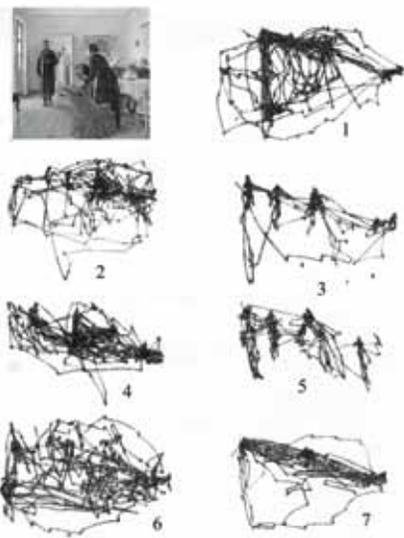


Рис. 7. Изменение маршрута восприятия в зависимости от поставленной цели



И так как композиционное изображение, по существу есть текст как знаковая структура, то композит можно рассматривать как особый изобразительный знак, являющийся носителем информации и способный выполнять эту функцию лишь во взаимодействии с воспринимающим его субъектом (прямое сходство с композитом). Знак имеет смысл только в том случае, если существует субъект, способный интерпретировать его значение. Здесь примером служат дорожные знаки, не обладающие смыслом для непосвященного, но для посвященного, имеющие функциональное и информационное значение. Такой знак является фактом обозначения.

Кроме того, знак предполагает существование вне знакового специфического носителя. Таким носителем является субъект, *передающий информацию*. В этом случае срабатывает известная формула Ю.М. Лотмана, которая связывает три этапа коммуникаций — *передающий-знак-принимающий*, что также укладывается в представление о композиционном изображении.

Однако эти категории знака раскрывают его общие характеристики. Но можно сузить это определение, раскрыв его на примере иконического, изобразительного знака. В случае с дорожным знаком существует целый набор их вариантов: абстрактные, визуально-текстовые, иероглифические или предметные знаки. Так, например, абстрактный дорожный знак «Проезд запрещен» не имеет ничего общего по своему изобразительному содержанию с передаваемым им смыслом. Знак «Впереди крутая дорога» не только частично иллюстрирует необходимую информацию в виде уходящей вниз одной из сторон треугольника, но даже использует текст — цифры

с величиной уклона дороги (пример визуально-текстового знака). В свою очередь, знак «Осторожно дети», где дети изображены без стилизации, является предметным знаком, так как изображение и значение сливаются воедино. Существуют также абстрактные знаки, являющиеся результатом абсолютной договоренности, без которой они не работают, тогда как визуально-текстовые и иероглифические, предметные знаки могут быть прочитаны с той или иной точностью без предварительной договоренности.

Рассмотренные визуальные знаки не имеют прямого отношения к знакам в изобразительном искусстве. Сравнение было сделано с целью лишь выделения их примитивного сходства. Визуальные знаки в изобразительном искусстве, обладая в глубинной основе всеми перечисленными свойствами, имеют несравненно более сложный ряд качеств, которые их существенно отличают. В изобразительном искусстве важно то, что, как говорил Ш. Бодлер, мы имеем дело со знаками чувств или точнее *символами чувств*, так как эти знаки наделены эмоционально-чувственной, оценочной информацией. Ценностное содержание знаков в изобразительном искусстве — характерная черта, обусловленная тем, что они функционируют в контексте особого рода деятельности и постигаются, как сказал бы Гегель, в его «бытии-для-нас»¹⁷. Но чтобы обладать способностью к передаче эмоционально-ценностной информации, знаки в изобразительном искусстве должны быть наделены при сохранении своей целостности значительно более сложной организованной структурой. Это, конечно, в малой степени относится к простым, «примитивным» знакам, в частности, к знакам дорожного движения. Однако несмотря на их кажущуюся простоту, следует подчеркнуть, что они тоже представляют собой систему элементов со всеми взаимосвязями, присущими такой системе. Анализируя изобразительный ряд построения подобных знаков, можно выделить базовые элементы, присущие более сложным знакам, приписываемые только им. Ведь даже простой дорожный знак имеет определенные пропорции, цветовые отношения, ритм взаимосвязи и т. д.

Однако у «примитивного» знака цвет, линия, пятно, ритм, контраст, смысловой центр и т. д. имеют значение как факты договоренности. Для знаков в изобразительном искусстве, с учетом подхода о *неделимости элемента композиционного диалога*, все эти изобразительные средства определяют их *безусловный характер* (Таблица № 1). В изобразительном искусстве

¹⁷ Выражение Гегеля. Цит. по: Кагану М.С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Изд. 2-е. Изд-во ЛГУ, 1971. С. 84. В оригинале это выражение сформулировано в работе: Гегель Г.В.Ф. Наука логики. 2-я глава. Наличное бытие. СПб.: Наука, 1997.

такие знаки транслируют потребителю эмоционально-ценностную информацию, от передающего к воспринимающему, базируясь на эмпирически доказанных поколениями художников объективных закономерностей и находящих подтверждение во многих исследовательских трудах Хогарта, Кандинского, Фаворского, Выготского, Фрейда, Юнга, других выдающихся ученых. Эти работы подтверждают, что знак в структуре художественного произведения является элементом более высокого порядка, так как опирается не на конкретную условность, а на художественно-психологическую закономерность контекста-диалога. И в педагогической деятельности знание *информационных особенностей художественного знака, функционирующего в изобразительном поле диалогового контекста*, является непременным условием.

* * *

Рассмотрев проблему репрезентации и восприятия знака, знаковую природу художественного изображения, необходимо подчеркнуть: знак представляет собой наиболее широкое общее понятие, включающее как части символ и аллегория. Особенно это относится к художественному знаку, который представлен не в обобщенном виде, а проявляется в качестве *символа*. Аллегоричность и символичность иконического знака просматриваются и в тех случаях, когда произведение искусства не относится к художественным направлениям (символизму, сюрреализму и т. д.). При этом если символ всегда является знаком, то знак не всегда обладает качеством символа, поэтому сказанное о простейшем знаке в значительной степени относится и к символу. Символ обладает рядом особенностей. Это изображение конкретного, наделенного в своей конкретности предначертанным смыслом, который противопоставлен смыслу художественного контекста¹⁸. При этом смысл контекста является определяющим, а его острота, а порой, и многозначность обуславливаются сложной системой семантических контрастов и даже конфликтов контекста¹⁹.

Несмотря на безусловность художественных законов, их объективный характер в контексте «неделимого элемента композиционного диалога», нередко оказывается, что способность зрителя проникать в их символическую художественно-смысловую структуру требуют воспитания, развития личности. Без этого зритель скользит по первому слою *конкретного* смысла, определяемого предметной стороной изображения. В итоге создается весьма стойкая иллюзия понимания художественного

¹⁸ Цит. по: Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. Гл. II. От знака к символу. 2-е изд., М.: Искусство, 1995. С. 50–109.

¹⁹ В большей степени это относится и к аллегории, но разбор отличий аллегории от символа относится к самостоятельной теме. — *Прим. авт.*

смысла произведения. Ведь изображение узнаваемо и, казалось бы, не требует усилий для его интерпретации. Но это порождает у неподготовленного зрителя элементы «иллюзионизма», так как его внимание концентрируется на фотографическом отображении *второстепенного*. Справиться с поверхностным восприятием помогает педагогическая работа, требующая достаточно сложной методической основы.

За пределами анализа композиционной структуры изображения осталось немало особенностей, таких как эмерджентность — свойство, присущее целостной композиции, когда интегральный смысл всего изображения оказывается иным, большим, чем вся сумма смыслов, заключенных в монолитной системе композитов грамотно построенного изображения. Здесь и возникает то, что называется интегральным *сверхсмыслом*²⁰, являющимся по существу художественным образом произведения. Приступая к работе, художник может и не предполагать тот финальный результат, который находился глубоко в его подсознании и в итоге появился как новое образное явление, художественное открытие в результате построения композиционных взаимосвязей. Но педагогу, имеющему дело с творческими работами студентов, важно уметь распознавать зарождение талантливых воззрений обучающихся, чему способствует и опора на сверхсмысл целостности изображения, и более прицельно определить направление развития творчества будущих художников. ■

²⁰ Термин «сверхсмысл» представлен в работах А.Ф. Лосева и А.А. Тахо-Годи // А.Ф. Лосев, А.А. Тахо-Годи. Платон и Аристотель. М.: Молодая гвардия, 1993. С. 83–84.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1995. 320 с.
2. Свешников А.В. Алгоритмы композиционного мышления в станковой живописи. М.: ВГИК, 2012. 352 с.: ил.
3. Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. М.: Советский художник, 1988. 588 с.: ил.
4. Хогарт У. Анализ красоты. Л.: Искусство, 1987. 254 с.

REFERENCES

1. Losev A.F. Problema simbola i realisticheskoe iskusstvo [Symbol Problem and Realistic Art]. Moscow: Iskusstvo, 1995. 320 p.
2. Sveshnikov A.V. Algoritmy kompozitsionnogo myshleniya v stankovoj zhivopisi [Algorithms of composite thinking in easel painting]. Moscow: VGIK, 2012. 352 p.: il.
3. Favorskij V.A. Literaturno-teoreticheskoe nasledie [Literary and theoretical heritage]. Moscow: Sovetskij hudozhnik, 1988. 588 p.: il.
4. Hogart U. Analiz krasoty [Beauty analysis]. L.: Iskusstvo, 1987. 254 p.

Actual Problems of the Composition of the Artistic Image

Alexander V. Sveshnikov

Doctor of Arts, Professor, Full Professor at the Department of Fine Arts, Sergei Gerasimov State Institute of Cinematography (VGIK)

UDC 7.012

ABSTRACT: This essay explores the general compositional features by opposing the common understanding of composition as “an arrangement of the image on the sheet surface”. An image is essentially a text that conveys information from the author to the viewer and has no meaning without them. The main premise is that a semantic compositional unit can be represented by the sequence “conveyor — image — perceiver”. It is shown that a pictorial text consists of separate elements with a certain structure (experiments of R. Pritchard). These elements, in turn, are closely interrelated with each other, and only in this connection can their artistic meaning be perceived. The perception of meaning is a temporal process, which is determined by the transition of gaze from one group of elements to another. In different contexts and with a different “route” of perception, the same group can carry different meanings. It is important that if the image does not carry any specific information for us it can nevertheless cause associations which mostly reflect our inner essence. In this case, the viewer can understand the original general meaning of the work very subjectively, despite all the efforts of the author to show a clear structure of the image.

In this regard, the compositional “routes” of the spectator's perception of pictorial elements can differ greatly from one another, depending on the viewer's internal presets, which Alfred L. Yarbus proved experimentally back in the 1960s. The essay briefly discusses some properties of pictorial signs and their impacts on the emotional sphere of a person.

Finally, several pedagogical conclusions are made, in particular that the ability of the student to penetrate into the symbolic artistic-semantic structure requires education and development of his personality. Without this, he will only glean the surface, the material aspect of the image. That is why an unprepared student is often fond of “illusionism”, of copying. Only serious pedagogical work that requires knowledge of the fundamental principles of composite image construction helps to cope with this.

KEY WORDS: compositional organization, graphic text, composite

[библиотека ВГИК]



Снайдер Блейк. Спасите котика! И другие секреты сценарного мастерства: пособие / Б. Снайдер; пер. Ю. Константинова; авт. предисл. Ш.Х. Тейлор; рек. к изд. Е. Пучкова. 4-е изд. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2018. 252 с.

Это пособие по сценарному мастерству, рассказывающее о том, как создать сценарий с хорошим коммерческим потенциалом, яркими героями и запоминающимся названием. Оно читается легко, проиллюстрировано примерами из известных фильмов. Снайдер делится авторскими идеями: делится необычной классификацией киножанров и структурой сценариев, в которую укладываются большинство успешных картин. Но причем тут спасение котиков? Это прием, который Блейк Снайдер рекомендует использовать, чтобы зрители прониклись к вашему герою симпатией. Для этого ему стоит совершить поступок, вызывающий одобрение и уважение, например, снять котика с дерева. Блейк Снайдер — сценарист и продюсер. Будучи свободным художником, он зарабатывал миллионы долларов в Голливуде на продаже своих сценариев, преподавал в известных учебных заведениях. Университеты США и Канады используют его книгу для обучения на сценарных курсах.



Кречетова Римма. Режиссер и другие: монография / Р. Кречетова; худож.- дизайнер В. Дорохин. М.: Навона, 2016. 392 с.

Искусство театра насчитывает не одно тысячелетие, а вот профессия театрального режиссера, которая сегодня кажется естественной и необходимой, появилась немногим более 100 лет назад. Но именно она принципиально изменила театр, определила новые места для других участников театрального процесса — драматургов, актеров, художников, породила новые отношения со зрителем. Книга известного театроведа Р.П. Кречетовой рассказывает о том, как и почему происходили и происходят в театре изменения. Для интересующихся театральным искусством.

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 (часть вторая, начало в № 1 (39), 2019) обсуждается актуальная проблема современной науки об искусстве, связанная с взаимоотношениями между историей и теорией искусства. До настоящего времени предмет теории искусства как субдисциплины искусствознания, в отличие от предмета истории искусства, оказывался неопределенным. В статье фиксируются процессы, происходившие во время лингвистического и культурологического поворотов в гуманитарных науках, уточняется предмет теории искусства и аргументируется тезис об особой значимости этой субдисциплины в переходные эпохи.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

теория искусства, гуманитарные науки, аристотелевская традиция, культура текста, методологический сдвиг, лингвистический поворот, культурологический подход, время культуры

Во второй половине XX века теория выдвинулась в первые ряды субдисциплин искусствознания. Но она в собственных проблемах не замыкалась. В этой активности теории прощательный исследователь способен обнаружить стремление усовершенствовать методологию, столь необходимую прежде всего для историка. Первая волна активности в теории была характерна для первых десятилетий XX века. Эту ситуацию расширяющегося теоретизирования в искусстве, сложившуюся в первой четверти XX века, А. Габричевский представляет весьма парадоксально. Согласно его оценке, чем больше теоретизируем об искусстве, тем меньше имеем в нем достижений. В этом исключительность первых десятилетий XX века. «Трудно представить себе эпоху, — пишет он, — в которую так мало создавалось значительных произведений искусства и в которую столько знали об искусстве и так его понимали; трудно себе представить эпоху более бесстильную и в то же время эпоху с более развитым и утонченным чувством стиля у знатока и у исследователя; эпоху — с таким неумением сделать прекрасную вещь и таким виртуозным умением ее анализировать; наконец эпоху, в которую искусство настолько утратило черты целостного

¹ Габричевский А. Морфология искусства. М.: Аграф, 2002. С. 17.

культурного языка и настолько лишено единого культурного и социального базиса, насколько ясно научное сознание социальной укорененности и культурной выразительности всякого искусства»¹.

С точки зрения сегодняшнего дня умаление художественного процесса, которое вычитывается в высказывании А. Габричевского, может показаться не соответствующим реальности. Но все, что касается активизации теории и вообще науки об искусстве, можно разделять. Активизация теории в первой четверти XX века объяснялась тем «методологическим сдвигом» (термин А. Габричевского), который можно было бы объяснить, прибегая к понятиям Ю. Лотмана, а для него показательными были эксперименты художественного авангарда. Логика художественного процесса демонстрировала тогда сдвиг, как бы выразился Ю. Лотман, от культуры текста к культуре грамматики², то есть постижения не столько содержания произведения, а того нового языка, который был уже реальностью, но закономерности которого следовало бы еще постичь и осознать, разумеется, прежде всего в теории. Но искусствознание и эстетика не были к этому готовы. Тут-то как раз и возникла необходимость в использовании подходов, имеющих в других науках.

Почему, собственно, для этой цели и возникла необходимость в лингвистике, а затем и в семиотике. Если действительно, как полагал А. Габричевский, с формализмом началась теория искусства, а вместе с ней и наука об искусстве в целом, то не произошло ли это благодаря лингвистике? Ведь роль лингвистики в становлении формализма бесспорна. Вот почему между искусствоведами и представителями смежных дисциплин начались интенсивные контакты, питавшие теорию. Здесь-то и выявляются сильные стороны теории искусства и ее функции. Знаменитая «формальная школа» в отечественном литературоведении стала выражением этой первой волны активности в теории искусства. Но если этот методологический сдвиг происходит, если он начинает определять беспрецедентную активность теории, то смысл этого сдвига следует объяснить. Невозможно не отметить, что в этом сдвиге значимым моментом является вторжение в поле зрения искусствоведа³ лингвистики. Это процесс, начавшийся где-то в первых десятилетиях прошлого века и продолжающий быть актуальным вплоть до последних десятилетий этого столетия. Ориентация на лингвистику сделала вновь актуальной аристотелевскую традицию, то есть поэтику.

² Лотман Ю. Проблема «обучения культуре» как ее типологическая характеристика // Труды по знаковым системам. Тарту. Выпуск 5, 1971. С. 100.

³ При этом не имеет значения будет ли это искусствовед, филолог или пишущий об искусстве философ вроде М. Бахтина. — Прим. авт.

Хотя искусствоведческая рефлексия, развертывающаяся в этом направлении, была весьма активной, тем не менее, объяснение причин методологического сдвига не предпринималось. Оно появилось значительно позднее, например, в работах Ю. Лотмана, Ю. Кристевой и т. д. Методологический сдвиг ставится в зависимость от возникающего нового периода, в котором особую значимость приобретает языковой аспект. В искусстве XX века происходит обновление на уровне языка. Смена же парадигмы в методологии будет лишь следствием нового опыта искусства. Но вместе со сменой парадигмы станет заметной и активизация теории как следствия этой смены. Как бы продолжая мысль Ю. Лотмана о наступлении в начале XX века нового периода, когда художника будет интересовать прежде всего новый язык, без понимания которого невозможно будет понять и произведение искусства, представляющее в новом языковом выражении, Ю. Кристева говорит, что прежде, чем возникнет методология М. Бахтина, должен был произойти разрыв, причем, не только в литературной, но, в том числе, в философской и социальной мысли. Методология М. Бахтина — следствие такого разрыва. Так, принцип диалогизма М. Бахтина еще до того, как он станет предметом внимания теоретика, предстанет в опыте самого искусства, о чем свидетельствует поэзия Маяковского, Хлебникова или Белого⁴.

⁴ Кристева Ю. Избранные труды.: Разрушение поэтики. М.: Росспэн, 2004. С. 173.

В данном случае Ю. Кристева имеет в виду лишь методологию М. Бахтина. Но в том-то и дело, что теоретизирование в области искусства в первые десятилетия XX века развертывается в разных направлениях. Бахтинский диалогизм был лишь одним из последствий разрыва с прежней парадигмой. Другими теоретическими принципами этого времени были формализм и социологизм. Между всеми этими тремя вариантами теории было не только взаимоотталкивание, но и взаимоприятие. Так, разработка концепции диалогизма М. Бахтиным была спровоцирована методологией формализма. Методология М. Бахтина появлялась как критическая реакция на формализм, следовательно, на активность лингвистической методологии в искусствознании и филологии. Но ведь и сам М. Бахтин испытал влияние лингвистики.

Однако, как показывает ряд работ формалистов, они в то же время проявляли интерес к социологическому фактору в художественном процессе⁵. Нам же важно констатировать, что ассимиляция искусствознанием лингвистики (применительно к М. Бахтину, это ассимиляция филологией, хотя он не был филологом, а был философом) оборачивалась не только позитивной,

⁵ Шкловский В. В защиту социологического метода, Новый Леф. 1927, № 4. С. 34.

но и негативной стороной. В этом можно констатировать любопытный парадокс: заимствование лингвистической методологии способствовало повышению научности в искусствознании. Но удивительное дело, следствием этого повышения научности стало жертвование предметом. Ведь вместе с лингвистическим подходом в искусствознание проникает позитивизм. Эта тенденция во второй раз проявится уже в наше время в связи с усвоением в искусствознании культурологического подхода.

Вот эту негативную сторону, связанную с ассимиляцией лингвистического подхода, как раз и подметил М. Бахтин. Это фиксирует Ю. Кристева. «Бахтин оказался одним из первых, — констатирует она, — кто заметил, что категории, выработанные лингвистикой и усвоенные поэтикой, являются категориями языка, взятого в отвлечении от субъекта, и как таковые применимы к сфере, которую очертила для себя лингвистика, конституировавшаяся как наука, однако они совершенно непригодны в области сложных знаковых практик (к каковому принадлежит и роман), где значение исходит от субъекта и возникает вместе с ним»⁶. Вот в этом «отвлечении от субъекта» связаны и позитивные, и негативные стороны нового подхода к искусству. Это «отвлечение от субъекта» окажется соблазнительным для искусствоведа в более позднюю эпоху, уже в наше время, в связи с ассимиляцией культурологического подхода.

⁶ Кристева Ю.
Избранные труды.
Разрушение поэтики.
М.: Росспэн, 2004. С. 15.

Негативная сторона ассимиляции лингвистики, как и более поздней ассимиляции культурологии, связана с проблемой субъекта, который, начиная с формализма, постепенно выдавливается из создаваемого им произведения, что в более поздней структуралистской теории предстанет уже крайностью. Эта крайность будет сформулирована Р. Бартом как «смерть автора». Пожалуй, с увлечения лингвистикой под воздействием естественных наук начинается вытеснение субъекта из мира искусства, что, конечно, представит одну из острых проблем искусствознания, отмеченных В. Вдовиным. Вытеснение субъекта предстанет в новом статусе автора. Что же касается вхождения в первые десятилетия XX века в период грамматики, что, собственно, и свидетельствует о смене парадигмы, а это, в свою очередь, активизировало теорию искусства, то, в отличие от Ю. Лотмана, Ю. Кристева должна была бы, кажется, назвать всю эту эпоху — эпохой знака, сменяющую в истории культуры эпоху символа. Но раз это эпоха знака, то значит и эпоха лингвистики, как и выходящей из лингвистики семиотики, расширяющей объект лингвистики и выводящей знак за пределы вербальной коммуникации.

Проблема, правда, заключается в том, что ассимиляция лингвистики, если иметь в виду выводы Ю. Кристевой, началась в теории с большим запозданием, когда, выражаясь гегелевским языком, сова Минервы уже вылетела, и эпоха знака становится вчерашним днем, а, следовательно, искусствознание оказывается в неопределенной ситуации кануна новой парадигмы. Следовательно, теория, активизировавшаяся благодаря лингвистике, вспыхнула, когда искусство вновь находилось в переходной ситуации, и когда эпоха знака оказалась для практики нового искусства неактуальной. Не этим ли объясняется критика семиотики М. Ямпольским, взявшим курс на феноменологию? Иначе говоря, начиная с авангарда, стало ясно, что период культуры, развертывающейся в соответствии со знаковой природой постигаемых явлений, заканчивается, и, следовательно, теория, чтобы понять, в какой новый период искусство вступает, должна была активизироваться.

С этой точки зрения показательно, что в новой, постзнаковой ситуации активизируется та форма художественного сознания, которая, казалось, безвозвратно уходила в прошлое, когда на смену символу приходил знак. На рубеже XIX–XX веков в искусстве начинается такой же переходный период, как это происходило с эпохи Ренессанса, когда символическое мышление вытеснялось в подсознание культуры, а главное вместе с ним, в соответствии с теорией Э. Панофского, угасала платоновская традиция и активизировалась традиция аристотелевская. Однако смысл этого нового переходного периода был уже другим. При этом, поскольку семиотика расширила спектр знаковых систем за счет визуальных форм, теории приходилось заниматься рассмотрением, в том числе технических видов искусства (фотография, кинематограф, телевидение и т. д.) с точки зрения языка.

Возникшая эпоха грамматики обязала этим заниматься не только в вербальной сфере. Так, теория, находящаяся под воздействием лингвистики и семиотики, пытается осознать язык кино с этой точки зрения (от формалистов⁸ до Ю. Лотмана⁹). Кажется, что теория символизма (а теоретизируют многие, если не все символисты, в том числе, и о культуре¹⁰) становится универсальной теорией искусства, хотя это и не так. Так, формализм начнет устранять утвержденные символизмом художественные формы, хотя, с другой стороны, и продолжает их. Таким образом, вдохновляясь лингвистической методологией, теория сначала предстает в протоструктурализме, то есть в формализме, затем — в структурализме и постструктурализме, а потом постструктурализм плавно перетекает в постмодернистскую рефлексию.

⁷ Ямпольский М. Язык — тело — случай. Кинематограф и поиски смысла. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 10.

⁸ Эйхенбаум Б. Проблемы киностилистики // Поэтика кино. М.; Л., 1927.

⁹ Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973.

¹⁰ Асоян Ю., Малафеев А. Открытие идеи культуры (Опыт русской культурологии середины XIX и начала XX веков). М.: ОГИ, 2000. С. 133.

От дифференциации направлений в исследовании искусства к их интеграции. Лингвистический поворот в науке об искусстве и активизация теории искусства

Активность гуманитарных наук в вопросах взаимодействия и взаимовлияния проявилась в том, что позднее, уже во второй половине прошлого столетия, кроме теории и истории искусства, возникает социология искусства, психология искусства, семиотика искусства, экономика искусства и т. д. Активизируются ставшие уже традиционными такие дисциплины, как эстетика и философия искусства. Таким образом, знание об искусстве продолжает дифференцироваться, что со временем порождает острую проблему в интеграции разных аспектов в изучении искусства. Эти новшества, свидетельствующие об активной ассимиляции подходов, существующих в смежных дисциплинах, приводят к трансформации теории и истории искусства в теорию и историю художественной культуры как комплексной дисциплины, призванной рассматривать философские, социологические, семиотические, психологические и другие аспекты искусства¹¹. По сути, именно в этой новой дисциплине возникает тот синтез, который на ранних этапах искусствознания просто не мог иметь место, хотя корифеи искусствovedческой науки его прогнозировали. Даже сегодня можно констатировать, что становление этой дисциплины еще не завершилось. Но уже очевидно, что в формах теории и истории художественной культуры наука об искусстве оказывается на качественно ином уровне.

Переходу на этот уровень способствовали как внутренние для искусствознания факторы, так и факторы, которые имеют место в области гуманитарных дисциплин. Их можно назвать внешними. Что касается *внутренних факторов*, то уже представители русской формальной школы ощутили необходимость в особом взгляде на предмет изучения. Для них история литературы уже не сводилась к истории выдающихся имен и шедевров, к нахождению и исследованию художественных приемов, что, собственно, во многом и определяло новизну их методологии. Они активно вводят в этот предмет слои массовой литературы. Но характеристика массовой литературы (и, конечно, искусства) уже требует характеристики массового читателя, его вкусов и потребностей, а это уже социологическая проблема. Но это также и эстетическая проблема, если иметь в виду проблематику рецептивной эстетики, которая в XX веке успела отделиться от эстетики и стать самостоятельной дисциплиной.

Известно, что, например, постструктурализм и постмодернизм рецепиенту уделяют не меньше внимания, чем автору.

¹¹ Художественная культура в до-капиталистических формациях. Структурно-типологическое исследование. Л., 1984; Художественная культура в капиталистическом обществе. Структурно-типологическое исследование. Л., 1986.

Он становится не просто соавтором, но прямо-таки автором произведения. Такая ситуация стала следствием постструктуралистского постулата о возможности множества интерпретаций произведения. Таким образом, теория и история художественной культуры как бы прорастает изнутри искусствознания, представляя новым уровнем исследования искусства, соответствующего современному уровню развития гуманитарных наук.

Теперь о *внешних факторах*. С другой стороны, понятие «художественная культура» является не просто переименованием понятия «искусство». Подлинное осмысление теоретических и исторических вопросов художественной культуры возможно лишь на уровне науки о культуре. В наше время становление культурологии вызывает к жизни новую парадигму в искусствознании. Проблематика художественной культуры соответствует тому, что в социологии называют теорией среднего ряда. В этой теории получают новое осмысление те процессы, которые развертываются в искусстве и изучаются искусствознанием. Но этот уровень еще не является исчерпывающим. Исчерпывающее осмысление искусства связано с еще одним уровнем, который связан с теорией и историей культуры.

Если теория художественной культуры — это теория среднего ряда, то теория культуры — теория высшего ряда, которая способна дать исчерпывающее осмысление искусства. Вопрос о трансформациях, возникающих в подходах, используемых искусствознанием в связи со становлением новой науки — науки о культуре, требует исторического экскурса в разные эпохи истории — *истории искусства*. Если наука о культуре сегодня способствует сдвигам в методологии искусствознания, то надо признать, что такие сдвиги в искусствознании, в связи с воздействием на него появляющихся новых наук, имели место и раньше. Это обстоятельство требует внимательного анализа.

Такие сдвиги происходили не только под воздействием лингвистики, но, например, эстетики. Здесь возникает еще одна любопытная проблема, связанная с размежеванием между теорией искусства, с одной стороны, и эстетики, с другой. Ведь до первых десятилетий XX века искусствоведческая рефлексия, да, собственно, и теория, во многом вдохновлялась эстетикой. Возникнув в XVIII веке, эстетика проходила интенсивный процесс становления, представ весьма авторитетной в разрешении многих вопросов, в том числе и тех, которые касаются непосредственно искусствознания. Например, первый историк искусства (точнее было бы здесь употребить

¹² Базен Ж. История истории искусства. От Вазари до наших дней. М.: Издательская группа «Прогресс-Культура», 1995. С. 74.

выражение «первый историк искусства Нового времени») И. Винкельман в своей истории искусства оперирует при оценке конкретных произведений понятием эстетического вкуса. Создается новая перспектива в истории искусства, в соответствии с которой история искусства — это история эволюции эстетического вкуса¹².

В самом деле, рассматривать исторические эпохи в искусстве с этой точки зрения не было бы заблуждением. Однако становление связано со все большим углублением в предмет, а это приводит к необходимости прибегать к другим понятиям и представлениям. Поэтому не случайно, что опыт формалистов как необычайно яркая страница в истории теории искусства связан с отторжением эстетики и обособлением ее теории. Ощутить содержательную глубину предмета теоретику искусства позволяет уже не столько эстетика, сколько лингвистика. Собственно, неудовлетворенность сведения искусствоведческой методологии к эстетической методологии существовала и до появления формализма. Так, А. Габричевский констатирует, что искусствознание зарождалось под знаком отмежевания от эстетики¹³.

¹³ Габричевский А. Морфология искусства. М.: Аграф, 2002. С. 17.

До XX века для историка искусства эстетика оказывалась своеобразной теорией. С начала XX века функционирование эстетики в виде теории искусства прекращается. Искусствознание начинает активно ассимилировать подходы других наук. Это обстоятельство разрыву с эстетикой способствует. Во время этого сдвига не был прочитан один из тезисов, который был сформулирован еще А. Баумгартеном в его проекте эстетики. Ведь ассимиляция лингвистических подходов искусствознанием логически подвела к последующей ассимиляции наукой об искусстве семиотики. Между тем, как мыслил А. Баумгартен, семиотика представляет собой раздел эстетической науки¹⁴.

¹⁴ История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: в 5 т. Т. 2. Эстетические учения XVII–XVIII веков. М., 1964. С. 455.

Вообще, в истории становления наук и взаимодействия между ними существует любопытная проблема. Случается, что какая-то наука еще не успела появиться, не существует, а в обществе уже обострились требующие объяснения проблемы. Поэтому возникшие проблемы рассматриваются в границах существующих наук. Так, у Канта можно найти идеи, касающиеся психологии искусства (тезис о гении). У того же Канта впервые в Новое время придается большое значение игре как эстетическому феномену. В XX веке Й. Хёйзинга покажет, что игра лежит в основе культуры и, следовательно, игра получает другую дисциплинарную «прописку». Так, у И. Винкельмана можно

¹⁵ Зедльмайр Х.
Искусство и истина.
О теории и методе
истории искусства.
М., 1999. С. 246.

фиксировать идеи, касающиеся социологии. В частности, Б. Кроче писал, что, в отличие от Д. Вазари, И. Винкельман в своей истории интересовался общим состоянием сознания, в котором возникло и действовало произведение искусства. Можно утверждать, что в некоторых вопросах И. Винкельман опередил последующие процессы становления науки об искусстве. По этому поводу Х. Зедльмайр пишет: «Это уже совершенно “современное” требование, которое после Винкельмана было вытеснено и только в нашем столетии снова стало актуальным и неопровержимо насущным»¹⁵.

Так действительно случается. В момент появления в той или иной науке новых идей, их не замечают. Интерес к ним возникает спустя какое-то время. Есть основания утверждать, что в XVIII веке уже появились идеи о культуре, хотя наука о ней возникнет значительно позже. Так В.М. Межуев представил ситуацию с рождением науки о культуре. Это и имел в виду в своем высказывании Х. Зедльмайр. И тут нельзя не видеть, что античные философы — не только зачинатели эстетики, но и авторы социологических трактатов. Они — первые социологи. Почему? Да потому, что в античном мире шел эксперимент. Впервые, после Востока, появились социальные институты, которых никогда не было. Например, демократия в эпоху Перикла. Кто же должен был этот опыт социального строительства оценивать? Конечно, философы. Они были убеждены в том, что во главе государства должны стоять философы или необходимо держать советчиков из числа философов.

Можно считать, что до появления культурологии ее предьстория разворачивалась в имплицитных формах или в границах существующих наук, например, философии и эстетики. Так, в своих идеях близким по отношению к культурологии был И. Гердер. Кажется, что, в отличие от И. Гердера, Ж-Ж. Руссо мыслит в другом направлении. Ведь его идеи были связаны с культивированием природного начала. Но его идеи тоже можно интерпретировать в культурологическом ключе. Дело в том, что он первым зафиксировал ситуацию, когда культура и цивилизация переставали быть синонимами и когда в истории цивилизация стала доминировать, подчиняя себе культуру. В истории это принципиально новая ситуация. Ж-Ж. Руссо позволял себе критику культуры, что особенно заметно в его отношении к театру, к городу. Эту линию критики культуры продолжил позднее Ф. Ницше. Культура, вынужденная играть по отношению к цивилизации вспомогательную роль, в сочинениях Ж-Ж. Руссо уже заслуживает критики.

Если альтернативой цивилизации Ж-Ж. Руссо считал природу, то Кант — игру. Отмечалось, какое значение Кант придавал игре. Позднее, в XX веке, как покажет Й. Хёйзинга, в основе культуры лежит игра. Значит, в XVIII веке мы обнаружим предысторию культурологии. Эта наука уже возникает в имплицитных формах. Бурное развитие индустриальных обществ с присущим им урбанизационным бумом потребовало новой дисциплины — социологии. Она была призвана показать, как в новых массовых обществах следует преодолевать хаос. Любопытно, что совершенно реальная потребность в социологии порождает моду на социологию. Так появляются трактаты об искусстве, в которых на первый план в истории искусства выходит социологический фактор. В XIX веке формируется целое направление — социология искусства (Спенсер, Тен, Геннекен, Гюйо и др.). Это направление в первые десятилетия XX века вновь активизировалось, а затем, в третий раз, социология активизировалась в середине XX века. В этой последней ситуации, кстати сказать, Государственный институт искусствознания, ведущий в России центр по комплексному изучению искусства всех регионов мира, сыграл не последнюю роль, поскольку именно в его стенах созрела на новом этапе науки методология социологического изучения искусства. В книге Ю.Н. Давыдова, возглавлявшего в институте отдел эстетики, был осмыслен социологический аспект искусства. И хотя философа интересовала античность, его книга давала ключ к пониманию возникающей во второй половине XX века ситуации в художественной жизни. Так, с помощью философии предмет науки об искусстве заметно расширился.

Интенсивно развивающаяся социология как следствие становления индустриальных обществ оттеснила на время культурологическую рефлексию. Мысль модерна не открыла ту истину, которая помогает уяснить, что без культуры невозможно создать новое общество. Но если опираться только на культуру, то говорить о новом обществе невозможно, поскольку культура существует в больших длительностях и требует преемственности. Кажется, как покажут Э. Берк и А. де Токвиль, что революция приносит в историю что-то принципиально новое в формах культуры, но то, что является следствием революции, осуществилось бы и без нее, но только в более медленных формах. Революционерам — утопистам, ради ускорения реализации их идей, культуру пришлось принести в жертву. Осознание жертвоприношения культуры придет позднее, когда противоречия, возникающие в массовых обществах, станут реальными

и когда станет ясно, что социология не способна ответить на все вопросы. Однако кроме той закономерности, когда не возникшей науке предшествует рассмотрение ее проблематики в границах существующих наук, имеет место и другая закономерность. Речь, в частности, идет об отторжении искусствознания от той дисциплины, осуществляющей до определенного времени функции теории искусства. Имеется в виду отторжение искусствознания от эстетики и отношения между теорией искусства и эстетикой. Размежевание с эстетикой и отталкивание от нее не приводят с этого времени к ассимиляции методологии гуманитарных наук и тому, что искусствоведение исчерпывается лингвистикой. В первой четверти XX века как раз начинается поворот искусствознания в сторону культуры.

Так, превосходный диагноз истории становления науки об искусстве А. Габричевский констатировал, что историки искусства все больше и больше стремятся к культурно-философским обобщениям. В качестве примера он ссылается на работы Воррингера, Дворжака и Стржиговского¹⁶. Если теория искусства отмежевывается от эстетики, то нельзя сказать, что она отмежевывается и от социологии. Именно в первую четверть XX века наука об искусстве вновь возвращается к первой волне социологии искусства, имевшей место еще в XIX веке, в момент зарождения социологии как науки. Тогда она была связана с именами Конта, Спенсера, Дюркгейма, Тена и другими. Следует сказать, что для первой четверти XX века социологическая проблематика искусства носила по отношению к формализму альтернативный характер, что не прошло мимо внимания А. Габричевского. Характеризуя формализм и социологизм как два ярких подхода к искусству в это время, А. Габричевский пишет: «Эти две, казалось бы, непримиримые позиции, которые, например, у нас постоянно враждуют в лице формалистов и социологов, не только не свидетельствуют о каком-либо безнадежном противоречии в пределах молодого искусствознания, но наоборот, являются залогом его дальнейшего развития, ибо отражают одну из самых глубоких и существенных динамических структур самого предмета»¹⁷.

Это замечание очень точное. В перспективе в науке об искусстве должны были сомкнуться как структуралистские, так и социологические подходы. Ведь не случайно на позднем этапе в истории русского формализма сами формалисты ощутили потребность в социологии. Иначе говоря, А. Габричевский ставил вопрос о синтезе разных направлений в науке об искусстве, который на ранних ее этапах едва ли был достижим,

¹⁶ Габричевский А. Морфология искусства. М.: Аграф, 2002. С. 17.

¹⁷ Там же. С. 18.

поскольку следовало пройти еще этап дифференциации и самостоятельного развития разных направлений. Но, может быть, этот синтез мог бы быть достижим в более позднее время? Однако есть основание полагать, что он не осуществился до сих пор. Так, в 1971 году, на просьбу высказаться о состоянии и задачах науки об искусстве для одного американского журнала по искусству В. Лазарев писал: «Если задать себе вопрос, в чем заключается основной недостаток современной истории искусства как науки, то ответ, на мой взгляд, может быть только один — в ее односторонности. У нас существует много различных направлений — иконография, иконология, формалистический метод, знаточество, социология, но нет попытки органически сочетать все эти элементы в единое целое, иначе говоря, дать их синтез. С удивительной легкостью многие молодые ученые игнорируют традиции веками складывающейся науки и становятся на путь легковесных, произвольных суждений, наивно полагая, что тем самым они выступают создателями новой науки»¹⁸.

¹⁸ Лазарев В. О методологии современного искусствознания // Советское искусствознание, 77. Выпуск 2. М., 1978. С. 311.

Мысль, которую развивает один из самых авторитетных историков искусства В. Лазарев и, в частности, его тезис о том, что нельзя забывать о том, что история искусства имеет старые и славные традиции и нет смысла их игнорировать, устремляясь за мнимой новизной, свидетельствует, что он представляет ту самую «нормальную науку», о которой пишет Т. Кун. Таким образом, можно констатировать, что до синтеза разных направлений в изучении искусства, реального в форме теории и истории художественной культуры, в середине XX века было еще далеко. Но это продолжает оставаться проблемой и до сегодняшнего дня. ■

Продолжение статьи читайте в № 3 (41), 2019

ЛИТЕРАТУРА

1. Асоян Ю., Малафеев А. Открытие идеи культуры (Опыт русской культурологии середины XIX и начала XX веков). М.: ОГИ, 2000.
2. Базен Ж. История истории искусства. От Вазари до наших дней. М.: Прогресс-Культура, 1995.
3. Габричевский А. Морфология искусства. М.: Аграф, 2002.
4. Зедльмайр Х. Искусство и истина. О теории и методе истории искусства. М., 1999.
5. Кристева Ю. Избранные труды. Разрушение поэтики. М.: Росспэн, 2004.
6. Лазарев В. О методологии современного искусствознания // Советское искусствознание. Вып. 2. М., 1978. С. 311–316.

7. *Лотман Ю.* Проблема «обучения культуре» как ее типологическая характеристика // Труды по знаковым системам. Тарту. Выпуск 5, 1971.
8. *Лотман Ю.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973. 173 с.
9. *Пановский Э.* Idea. К истории понятия в теории искусства от античности до классицизма. М., 2002.
10. *Ямпольский М.* Язык — тело — случай. Кинематограф и поиски смысла. М.: Новое литературное обозрение, 2004. 376 с.

REFERENCES

1. *Asoyan Yu., Malafeyev A.* Otkrytiye idei kultury (Opyt russkoy kulturologii serediny XIX–nachala XX vekov) [Discovery of the idea of culture (The experience of Russian cultural studies of the mid–19th–early 20th centuries)]. Moscow: OGI, 2000.
2. *Bazen Zh.* (1995) Istoriya istorii iskusstva. Ot Vazari do nashikh dney [History of Art History. From Vasari to our days]. Moscow: Progress-Kultura, 1995. (In Russ.).
3. *Gabrichesky A.* (2002) Morfologiya iskusstva [Art morphology]. Moscow: Agraf, 2002. (In Russ.).
4. *Zedlmayr Kh.* Iskusstvo i istina. O teorii i metode istorii iskusstva [Art and truth. On the theory and method of art history]. Moscow, 1999.
5. *Kristeva Yu.* Izbrannye trudy: Razrusheniye poetiki [Selected Works: The Destruction of Poetics]. Moscow: Rosspen, 2004.
6. *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.).
7. *Lotman Yu.* Problema “obucheniya kulture” kak eye tipologicheskaya kharakteristika [The problem of “learning culture” as its typological characteristic]. Trudy po znakovym sistemam. Tartu. Vypusk 5, 1971.
8. *Lotman Yu.* Semiotika kino i problemy kinoestetiki [Semiotics of cinema and problems of film aesthetics]. Tallin, 1973. 173 p.
9. *Panofsky E.* Idea. K istorii ponyatiya v teorii iskusstva ot antichnosti do klassitsizma [Idea. On the history of concepts in the theory of art from antiquity to classicism]. Moscow, 2002.
10. *Yampolsky M.* Yazyk — telo — sluchay. Kinematograf i poiski smysla [Language — Telo — case: Cinema and the search for meaning]. Moscow: Novoye literaturnoye obozreniye, 2004. 376 p.

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



Архетип героя в контексте неомифологизма современной экранной культуры

О.В. Строева

кандидат философских наук, доцент

В статье рассматривается образ героя неомифологического поля массовой экранной культуры. Внимание уделяется основным чертам архетипа героя и культурологическим смыслам, составляющим это понятие, анализируются образы неомифологических героев современности на примере массового и авторского кинематографа.

УДК 008

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

неомиф,
архетип, герой,
экранная
культура,
деконструкция,
бриколаж,
симулякр,
артхаус,
массовый
кинематограф

Феномен неомифологизма в культуре XX века как явление, прежде всего, текстуальное был наиболее полно разработан в литературоведении, где значение придавалось способу художественного построения текста, необходимым элементом которого становится мифологический интертекст. Отсылки к архаическому мифу или способам воспроизводства его структуры составляют суть неомифологизма в литературном творчестве модернистов.

Визуальная культура XX–XXI веков в не меньшей степени обладает характеристиками неомифологизма, она сама формирует неомиф, развивает его элементы и структуры, производя поток неомифологических образов в медиапространстве. Очевидно, что неомиф как тип сознания и творчества обладает чертами, сходными с мифом и мифологическим сознанием, всестороннее изучавшимися философами и культурологами прошлого века. Философская универсальная формула мифа наиболее четко выведена у А.Ф. Лосева в «Диалектике мифа», что позволяет развивать концепцию мифа в контексте неомифологизма, считать миф некой структурой, неотъемлемой составляющей сознания. Именно у А.Ф. Лосева миф определяется как «личностное бытие»¹, что позволяет экстраполировать структуру мифа на творческую деятельность, рассматривать художественную реальность, созданную творцом как неомиф².

Современная визуальная культура представляет собой коллаж или эклектику, переполненную отсылками к мифам, сказкам, разнообразным жанрам литературы и театра. Тенденции создания

¹ Лосев А.Ф. Диалектика мифа. М.: Мысль, 2001. С. 35–38.

² Неомифологизм как характеристика культуры модернизма и постмодернизма рассматривается автором в противовес мифологизму классического типа // О.В. Строева. Неомифологизм в изобразительном искусстве XX века // Дом Бурганова. № 1, 2019. С. 16–28.

³ В узком смысле термин «бриколаж» — создание предмета или объекта из подручных материалов, но К. Леви-Стросс расширил понятие до универсальной характеристики мифологического сознания.

типажей героев в киноиндустрии и в медиасфере, так или иначе, воспроизводят архетипы, сформированные в ходе предшествующих этапов развития культуры. Анализ бриколажного образа героя³ современного неомифологического поля визуальной массовой культуры позволяет выделить основные черты *архетипа героя*, его основные культурологические смыслы, раскрыть суть образа неомифологического персонажа нашего времени на примере массового и авторского кинематографа.

Архетип героя и основные сопутствующие архетипические сюжеты

Архетип героя как концепт сформировался в первую очередь в психоаналитической традиции на основе учения К. Юнга и рассматривается как универсальный символ коллективного бессознательного. Общий смысл архетипа героя состоит в образе «сверхчеловека», наделенного необычными способностями, которому позволено то, что не доступно простому человеку. Феномен героя со сверхспособностями в индоевропейской мифологии объясняется наличием двух матерей или двух отцов — земных и божественных. В контексте психоанализа этот мотив интерпретируется следующим образом: в раннем детстве родители кажутся ребенку совершенными, идеальными существами (прежде всего, физически), но в ходе формирования личности ребенок начинает понимать, что его родители «обычные смертные», как и он сам, и образ божественных родителей сливается с образом земных. Э. Нойман считал, что над всеми гениями, такими как Леонардо или Микеланджело, довлел архетип героя⁴.

В семиотической традиции при анализе сказок и фольклорных преданий Ю.М. Лотман называет героя «подвижным персонажем» или «актантом» (у структуралистов),двигающим сюжет: «Подвижный персонаж — лицо, имеющее право на пересечение границы. Преодолев границу, действительный вступает в семантическое «антиполе» по отношению к исходному»⁵. Но чтобы движение сюжета остановилось, он должен с ним слиться, превратиться из подвижного персонажа в неподвижный. Так, в шумерском эпосе о Гильгамеше герой, испытывая страдания в связи с потерей друга, отправляется в «мир мертвых». Эта тема становится одной из центральных в поэме, на ней выстраиваются жанр трагедии, экзистенциальные размышления о судьбе человека. Одно из шумерских названий подземного мира звучало как «мир, откуда нет обратной дороги», поэтому только боги и герои могли переходить эту черту. Мотив перехода «семантической границы» мира живых и мертвых повторяется в греческом

⁴ Нойман Э. Леонардо да Винчи и архетип матери / Психоанализ и искусство. М.: Ваклер, 1998. С. 95–153.

⁵ Лотман Ю. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман. Об искусстве. СПб.: Искусство, 1998. С. 232.

мифе об Орфее и Эвридике, у скандинавов в мифе о путешествии Одина в нижний мир Хель. В русских сказках Иван-Царевич переходит эту границу, отправляясь за царевной к Кощею Бессмертному. Баба Яга (патрон у В. Проппа) помогает ему перейти в иной мир, но только он как герой способен победить Кощея и вернуться обратно невредимым. Таким образом, благодаря архетипу героя мифологическое сознание нейтрализует бинарную оппозицию «жизнь — смерть», в чем К. Леви-Стросс видел главную его функцию. Библейский миф о воскресении Христа также можно рассматривать как проявление трансформированного *архетипа героя*, в образе которого отражаются архаические представления о воскресающем и умирающем боге. Это то, что, по аналогии со сменой дня и ночи, зимы и весны, антропологи называют «аграрным мифом»⁶.

Мотив преодоления судьбы — ключевой для античного героя трагедии: «Таков тот, кто, не отличаясь ни доблестью, ни справедливостью, подвергается несчастью не вследствие своей порочности и низости, а вследствие какой-нибудь ошибки, между тем как раньше он пользовался большой славой и счастьем, как, например, Эдип»⁷. Трагический герой пытается обойти судьбу, но пафос идеологии мифа в том, чтобы продемонстрировать бессилие человека перед волей богов. Через трагедию человек приобщался к экзистенциальным переживаниям, что подробно проанализировал Ф. Ницше в «Рождении трагедии из духа музыки».

Важным архетипическим сюжетом, сопутствующим архетипу героя, является борьба с драконом. Дракон или чудовище — древнейший символ, означающий борьбу космоса с хаосом: так шумерский бог Энлиль⁸ победил богиню хаоса — чудовище Тиамат, разделив ее гигантское тело на сушу и небо. Древнегерманский эпос «Песнь о Нибелунгах» XII века повествует о герое Зигфриде и его битве с драконом (подобно англо-саксонскому эпосу «Беовульф»). В славянских былинах и сказках русские богатыри сражаются со Змеем-Горынычем, тогда как библейская история трансформирует миф в легенду о Георгии Победоносце.

С точки зрения психоанализа, мифы соотносятся с периодом бессознательного и возрастом младенчества, но по мере его «взросления» и усвоения, суть мифа усложняется, отражая структурирование и классификацию развития бытия. «Убийство дракона» ассоциируется с борьбой с родительским авторитетом, моральными нормами (Сверх-Я) при становлении личности. Этот символ встречается у Ф. Ницше, в его концепции завоевания новых ценностей на пути к стадии Сверх-

⁶ Руднев В. Миф / Энциклопедический словарь культуры XX века. М.: Аграф, 2009. С. 251.

⁷ Аристотель. Поэтика / Сочинения. Т. 4. М.: Мысль, 1978. С. 665.

⁸ В поздних версиях шумерский бог Энлиль представлен как Мардук. — Прим. авт.

человека (возвращение к архетипу героя). «Кто же этот великий дракон, которого дух не хочет более называть господином и богом? — “Ты должен” называется великий дракон. Но дух льва говорит “я хочу”. Чешуйчатый зверь “ты должен”, искрясь золотыми искрами, лежит ему на дороге, и на каждой чешуе его блестит, как золото, “ты должен!”»⁹. Однако сюжет битвы с драконом может рассматриваться и как база формирования архетипов визуально-эстетического в культуре, где происходит противопоставление двух начал, *прекрасного* и *безобразного*. Тенденция определения свойств безобразного намечается: с архаических времен *безобразное* ассоциируется с чем-то природным и неоформленным, например, с образами чудовищ и драконов¹⁰.

Тем не менее *архетип героя* в мифологии предполагает не только наличие сверхчеловеческих способностей. Как пишет Ю. Лотман: «...Действующий герой — единственный имеет право на особое поведение (героическое, безнравственное, нравственное, безумное, непредсказуемое, странное — но всегда свободное от обязательств, неизменных для неподвижных персонажей)»¹¹. Например, Зигфрид как герой имеет право поступать не совсем честно, ради друга он обманывает деву-воительницу Брунгильду, нанося ей тем самым обиду, что приводит в результате к его собственной гибели. И поскольку «Песнь о Нибелунгах» — переработанный древнегерманский миф, в нем присутствуют как архаические элементы, так и исторические. Наказание и проклятие относятся к мифологическому пласту, так как герой нарушил закон богов. История любви Сигурда из древнеисландского сборника песен XIII века «Старшая Эдда» выглядит иначе: валькирия Брунгильда, наказанная Одином за непослушание, была освобождена героем, так как он мог проходить сквозь огонь. Обещал он и жениться, но не смог выполнить, так как выпил зелье забвения. Он женился на другой, но после возвращения памяти, страдал из-за любви к Брунгильде. Трагический финал, смерть героя и его возлюбленной, воссоединение их в ином мире характерны для архаического сознания — как символ архетипа судьбы и воли богов, которая непреодолима. В «Песне о Нибелунгах» события мифа были изменены под влиянием исторических событий (нашествия гуннов, объединения бургундов и франков).

Таким образом, мифологическая традиция сформировала основные модели поведения и функции архетипа героя, трансформировавшись в дальнейшем из универсальных сюжетов и образов в систему жанров и типажей в литературе и кинематографе.

⁹ Ницше Ф. Так говорил Заратустра. М.: АСТ, 2015. С. 24–25.

¹⁰ См.: История искусства / под редакцией Умберто Эко. М.: Слово, 2008. С. 23–42.

¹¹ Лотман Ю. Структура художественного текста / Об искусстве. СПб.: Искусство-СПб., 1998. С. 232.

Архетипы массовой культуры

Итак, массовая киноиндустрия воспроизводит, на первый взгляд, практически все основные архетипические черты мифологического героя и главные, сопутствующие им, архетипические сюжеты. К примеру, наиболее популярным киножанром можно считать боевик, элементы которого присутствуют практически во всей массовой кинопродукции. Современный герой боевика (и все его разновидности — от вестерна до научной фантастики) наделен необычной физической силой и неуязвим, ему позволено необычное поведение. Мир, в котором он действует, разделен на два семантических поля — «своих» и «чужих», границу между которыми он пересекает, оставаясь в живых. Главная задача героя — победить «дракона», или символическое Зло (хаос), привести мир в порядок (спасти от разрушения).

С точки зрения эстетики, система жанров с определенными типажми также отражает основные визуальные архетипические образы, например, герой боевика (также комиксов) — своего рода обобщенный образ античного Геракла. Целый ряд актеров с мощной мускулатурой воспроизводит телесную эстетику древнегреческого героя, самый известный представитель этого типа Арнольд Шварценеггер. В современной киноиндустрии продолжением традиции стали фильмы студии “Marvel”, экранизирующие комиксы, где супергерои имеют внеземное происхождение. В последние годы популярны также экранизации мифов Древней Греции, Скандинавии, других народов. Их образы визуально воспроизводят архетип Аполлона, златокудрого и прекрасного, в исполнении, к примеру, Бреда Питта или Колина Фарелла.

Романтический образ рыцаря куртуазной культуры также нашел свое воплощение в образах многочисленных исторических и сказочных экранизаций. Кроме того, эстетика Средневековья активно эксплуатируется жанром «фэнтези», многие вселенные, например, Средиземье Р. Толкиена или мир «Игры Престолов» воспроизводят быт, одежду, оружие, всю материальную культуру Средних веков, не стремясь, однако, к документальной достоверности. Игра с символами и образами прошлых эпох — часть постмодернистского творчества, «бриколажа», поэтому авторы фильмов не ставят задачи достоверно воспроизвести дух эпохи, реконструировать мировоззрение. В результате возникает смешанный образ: герой с современной моделью поведения, который помещен в контекст декораций прошлого.

С точки зрения культурологических смыслов массовой кинематограф не воспроизводит, однако, структуру архаического мифа. Стереотип хэппи-энда, применяемый массовой культурой взамен трагедийного, меняет исходный архетип героя, перемещая его в арт-хаус или авторский кинематограф. Судьба в аристотелевском понимании и рок, управляющий жизнью героя, должны вызывать сопереживание зрителя, становятся, как и идея абсурдности бытия у экзистенциалистов, темой немассового искусства (например, «Танцующая в темноте» Ларса фон Триера, где эта идея доведена до крайности). Неизбежная победа абстрактной идеи Добра над Злом, гарантированный *хэппи-энд*, соотносимые с победой аполлонического начала над дионисийским (в терминах Ф. Ницше) в классическом искусстве, развивающего античные принципы идеализации христианских ценностей, доминируют в массовой культуре, отражая тип героя Нового и Новейшего времени. Но этот тип героя совмещает в себе лишь внешние признаки героя архаического, символизирующие западные ценности или демократические свободы вкупе с верой человека в научно-технический прогресс и собственные силы. При этом герой массового кинопроизводства действует в рамках эсхатологического христианского контекста с идеей спасения и вознаграждения за хорошее поведение. Такой конгломерат различных структурных элементов, заимствованных из разных традиций, вполне отражает ситуацию постмодерна, превращающего символы и архетипы в набор симулякров.

Деконструкция архетипа героя в авторском кинематографе

Постмодернизм как направление в искусстве демонстрирует кризис творчества, включая упадок изобразительности при переизбытке визуальности. Художники поколения с приставкой «пост» оказались в среде активного наступления медиатехнологий, избыточного производства массовой продукции. При описании ситуации в постмодернистском дискурсе и сформировался термин «бриколаж», наиболее точно описывающий процесс современного творчества. Концепту «бриколаж» в определенной степени противостоит концепт «деконструкция», так как первый термин предполагает творчество в рамках воссоздания мифологической структуры, а второй — взрыв или, по определению М. Рыклина, «терракт» внутри структуры¹². Выход за рамки структуры в свою очередь предполагает феномен трансгрессии¹³ (термин, введенный Ж. Батаем и развитый М. Фуко¹⁴). Исследование неструктурных элементов в целом характерно для пост-

¹² Рыклин М. Террорологии. Тарту; Москва: Эйдос, 1992. С. 80.

¹³ Трансгрессия — понятие, заимствованное из геологии, — буквально означает изменение границ.

¹⁴ Фуко М. О трансгрессии / Танатография Эроса. Жорж Батай и французская мысль середины XX века. СПб., 1994. С. 129–130.

структурализма, что связано с философией Ж. Дерриды и его концепцией мерцания смыслов в контексте разомкнутости текстов.

¹⁵ Строева О.В. Трансгрессия как профанация в современном искусстве // *Обсерватория культуры*. № 1, 2015. С. 18–24.

Модель производства современной культуры можно описать как сложную систему бриколажа с возможностью интеллектуальной деконструкции и трансгрессии (то есть неожиданного «отскока» или расширения границ)¹⁵. Массовый кинематограф действует в рамках системы симулякров, не стремясь выйти за ее рамки и бесконечно повторяя одни и те же модели, часто используя лишь внешние формальные признаки. Авторский кинематограф, претендуя на интеллектуальную деконструкцию, старается разрушить структуру таким образом, чтобы расширить границы смыслов или заново их обрести под слоями симулякров.

Подтверждается это, в частности, в фильме «Мертвец» (1995) Джима Джармуша, который деконструирует жанр «вестерна», имеющего обычно четкую структуру. «Славный ковбой» встречает невинную девушку, в которую влюбляется, перед влюбленными возникают почти неразрешимые преграды, но герой фильма их преодолевает. В фильме Дж. Джармуша формально возникает структура классического вестерна, которая намеренно и последовательно разрушается автором. Связь главного героя по имени Билл Блейк и девушки Тэль (отсылка к «Книге Тэль» У. Блейка) предстает не в виде подвига героя, а носит схематично пародийный характер. По сюжету, Тэль абсурдно убивают в начале фильма, и Блейк также нелепо убивает своего условного противника — формального антагониста, что является условной завязкой сюжета. Сложная система цитат и отсылок к романтической эпохе У. Блейка становится тем контекстом культурного ландшафта, в котором изначально затерялся сам герой, утратив свои архетипические свойства.

Однако сюжет перехода границы — ключевой в системе образов фильма. В традиционном вестерне мир природы (для индейцев) и мир цивилизации (для белых) представляют два различных семантических поля. В фильме Джармуш разрушает эту бинарную оппозицию, так как индеец Никто (Nobody), получив образование в Англии, является представителем сразу двух миров. Он, например, знает о поэте У. Блейке, тогда как Билл этого не знает, что, по мнению индейца, «сам не помнит, что написал, поменяв слова на пули». Кроме того, индеец, подобно Харону, становится проводником главного героя в мир мертвых. Въезжая в город Машин, главный герой, будто сразу попадает в мир мертвых, и проезд на поезде через тоннель символически отрезает его от прежнего мира. Смерть в городе его настигает позже, по нелепой случайности. Трансформация

главного персонажа происходит постепенно, в направлении его становления архетипическим героем. К концу фильма он обретает качества воина, готового пересечь границу «жизни и смерти», но от возможности «счастливого конца» Джармуш отказывается: он следует модели трагического героя, который из-за случайной ошибки судьбы обречен на смерть. Однако в логике мифологического мышления индивидуальной смерти не существует, поэтому индеец так стремится включить героя Дж. Деппа в «цикл жизни», то есть совершить последний обряд, отправить его на лодке в мир мертвых. В итоге примирение со смертью как с дионисийской стихией становится в фильме подлинным воплощением архетипа героя, а не формальным «хэппи-эндом» (победа аполлонической иллюзии). Таким образом, Дж. Джармуш создает великий деконструированный неомиф, вскрывая его подлинные экзистенциальные смыслы с помощью разрушения классической структуры вестерна.

Не менее значимо выстраивает метод деконструкции Александр Иньярриту в фильме «Бёрдмэн» (*The Unexpected Virtue of Ignorance*, 2014). Режиссер пересекает границу двух миров — реальности и кинематографа — не только внутри фильма, но нарушает ее и в действительности. Проблема бинарной оппозиции «жизнь и искусство» лежит в основе драматургии фильма, но происходит и выход за границу экрана — трансгрессия переходит в реальность жизни актеров, снявшихся в картине. Майкл Китон, игравший роль бывшей кинозвезды Риггана Томсона, прославившегося в роли Бёрдмэна (герой комиксов), играл и Бэтмена в фильмах Тима Бёртона. По сюжету Томсон ставит на Бродвее спектакль по пьесе «О чем мы говорим, когда говорим о любви», пытаясь доказать, что он способен быть собой, а не Бёрдмэном. Местом действия фильма становится реальная бродвейская сцена, и однокадровый метод съемки позволяет создать эффект присутствия внутри действия. Кроме того, изменяется обычный ход киноповествования, так как монтаж происходит в реальном времени и зрительском восприятии. Благодаря методу съемки стирается граница между повседневной жизнью героев и театральными сценами, разыгрывающимися перед аудиторией, пришедшей на спектакль. И поскольку А. Иньярриту всегда имел репутацию арт-хаусного режиссера, в работе он демонстрирует конфликт между эстетикой немассового и массового кинематографа, по сути, разрушая еще одну оппозицию — между элитарным искусством и коммерческим продуктом. Носителем конфликта становится главный герой, так как внутри его личности границы между его «Я» и Бёрдмэном не существует.

Неомиф, создаваемый режиссером, будто вывернут наизнанку. Главный герой, Ригган Томсон, действительно обладает сверхспособностями, может двигать предметы, летать. По сюжету он изначально проявляет признаки архетипа героя, но пытается отказаться от этой ипостаси в пользу самого себя, мнимого, что переворачивает структуру таких сюжетов, становясь пародией. Пародийный взгляд на сюжет комиксов о сверхчеловеке, ведущем обычный образ жизни, совершающем втайне подвиги, предстает как сложная драма человека, желающего вписаться в реальность. Момент, когда герой по-настоящему ранит себя на сцене, становится его триумфом. Грань между театральным перформансом и реальностью в фильме размывается: зрители в восторге от настоящей крови Риггана и того, что его партнер в исполнении Эдварда Нортон пытается заниматься реальным сексом на сцене. В итоге Ригган избирает для себя ипостась Бёрдмэна, освобождаясь от внутреннего конфликта.

Заключение

В фильмах Дж. Джармуша и А. Иньярриту трансформация героя происходит через трагическое принятие своей судьбы и миссии, что сближает эти произведения с архаическим эпосом. Проблема судьбы для архаического сознания — ключевая: через архетип героя раскрывалась тема невозможности преодоления «воли богов». Тема экзистенциальной свободы, заложенной в архетипе героя, во времена технического прогресса приобрела характер борьбы за свободу, иллюзию власти человека над обстоятельствами. В результате трагическая составляющая экзистенции была заменена в массовом кинематографе на «хэппи-энд» с преодолением обстоятельств благодаря человеческой воле. Кроме того, архаический миф не содержал концепции победы некой общей идеи Добра над абстрактным Злом, напротив, наказание и вознаграждение героя целиком зависело от подчинения Судьбе. Концепция конфликта Добра и Зла принадлежит христианской традиции, и потому неомиф в массовом кинематографе воспроизводит эту модель, где «хэппи-энд» служит вознаграждением за правильное осознание ценностей и поведение героя.

Из трансцендентальных категорий понятия Добро и Зло превращаются в эмпирические модусы, согласно неклассической философии Ницше, что ведет к новой морали и переосмыслению ценностей. Модернисты, создавая свои неомифологические модели в литературе и искусстве, буквально следовали заветам Ницше, разрушая христианскую парадигму

и возвращаясь к архаике. Та же тенденция прослеживается и в постмодернистском творчестве современного авторского кинематографа. Таким образом, массовая культура создает модель героя по принципу бриколажа, оставаясь в рамках христианской эсхатологической парадигмы и синтезируя ее с научно-техническим прогрессом. В то же время авторский кинематограф стремится деконструировать эту модель, обращаясь к архетипическим смыслам архаического мифа. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аристотель*. Поэтика / Сочинения. Т. 4. М.: Мысль, 1978. С. 645–680.
2. История уродства / под редакцией Умберто Эко. М.: Слово, 2008. 456 с.
3. *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа. М.: Мысль, 2001. 558 с.
4. *Лотман Ю.* Структура художественного текста / Об искусстве. СПб.: Искусство, 1998. С. 14–285.
5. *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра. М.: АСТ, 2015. 416 с.
6. *Нойман Э.* Леонардо да Винчи и архетип матери / Психоанализ и искусство. М.: Ваклер, 1998. С. 95–153.
7. *Руднев В.* Миф / Энциклопедический словарь культуры XX века. М.: Аграф, 2009. С. 248–251.
8. *Рыклин М.* Террорологии. Tartu; Москва: Эйдос, 1992. 224 с.
9. *Строева О.В.* Трансгрессия как профанация в современном искусстве // Обсерватория культуры. № 1, 2015. С. 18–24.
10. Танатография Эроса. Жорж Батай и французская мысль середины XX века. СПб.: Мифрил, 1994. 346 с.

REFERENCES

1. *Aristotle*. Poetika [Poetics]. Sochineniya V. 4. Moscow: Thought, 1978, pp. 645–680.
2. *Istoria urodstva* [The history of ugliness]. Edited by Umberto Eco. Moscow: Slovo, 2008. 456 p.
3. *Losev A.F.* (2001) *Dialektika mifa* [The dialectics of myth]. Moscow: Thought, 2001. 558 p. (In Russ.).
4. *Lotman Y.* (1998) *Struktura hudozhestvennogo teksta* [Structure of the artistic text]. Ob iskusvtve. St. Petersburg: Art, 1998, pp. 14–285. (In Russ.).
5. *Nietzsche F.* (2015) *Tak govoril Zaratustra* [So spoke Zarathustra]. Moscow: AST, 2015. 416 p. (In Russ.).
6. *Neuman E.* (1998) *Leonardo da Vinchi I arkhetyip materi* [Leonardo da Vinci and the archetype of the mother / Psychoanalysis and art]. Moscow: Vakler, 1998, pp. 95–153. (In Russ.).
7. *Rudnev V.* (2009) *Mif* [Myth]. Encyclopedic dictionary of culture of the twentieth century. Moscow: Agraf, 2009, pp. 248–251. (In Russ.).
8. *Ryklin M.* (1992) *Terrorologiki* [Terrorology]. Tartu; Moscow: Eidos, 1992. 224 p. (In Russ.).
9. *Stroeva O.V.* (2015) *Transgressiya kak profanazia v sovremennom iskusvtve* [Transgression as a profanation in contemporary art]. Culture Observatory. No. 1. 2015, pp. 18–24. (In Russ.).
10. *Tanatografia Erosa* [Thanatography of Eros]. Georges Bataille and the French thought of the mid-twentieth century. St. Petersburg: Mithril, 1994. 346 p.

The 'Hero Archetype' in the Neo-Mythological Context of Contemporary Screen Culture

Olesya V. Stroevea

PhD in Philosophy, Associate Professor, Full Professor at the Department of Theory and History of Culture, Institute of Cinema and Television (GITR)

UDC 008

ABSTRACT: The essay examines the image of the hero in the contemporary neo-mythological field of mass screen culture. The author identifies the main features of the 'hero archetype' and the core cultural meanings forming this concept and analyzes images of the neo-mythological heroes of our time, taking examples of mass cinema and authorial cinema and revealing differences between these two categories. According to the author, mass culture creates the hero model according to the principle of 'bricolage', remaining within the framework of the Christian eschatological paradigm and synthesizing it with scientific and technical progress or other elements but not reproducing the structure of the archaic myth. When the stereotype of "happy ending" replaces tragedy, it completely changes the true archetype of the hero more characteristic of art-house or authorial cinema. Examining the films of Jim Jarmusch and Alejandro González Iñárritu, the author analyzes the method of deconstruction in authorial cinema, a cinema which seeks to reveal the meanings of the archaic hero archetype. If mass cinema acts within the simulacrum system without transcending its limits — endlessly repeating the same models and often using only superficial formal properties — authorial cinema tries to explode the structure in such a way as to widen the boundaries of the senses or to discover them under the layers of simulacra. Thus, screen culture has the characteristics of a neo-mythology, forming the neo-myth and developing its elements and structures, producing a stream of neo-mythological images in the media landscape. The conglomerate of various structural elements borrowed from different traditions fully reflects the postmodern situation that turns symbols and archetypes into a set of simulacra. The era of postmodernism is a stage in the development of culture characterized by the problem of the impossibility of creating anything new. Postmodernism is a creative crisis which leads to excessive visuality and, paradoxically, to visuality's death.

KEY WORDS: neo-myth, archetype, hero, screen culture, deconstruction, bricolage, simulacrum, art-house, mass cinema

МИРОВОЙ КИНОПРОЦЕСС

АНАЛИЗ





Экзистенциальная проблематика в кинематографе Педру Кошты

В.О. Санду

УДК 778.5.01(014)

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается экзистенциальная проблематика и образы духовного в кинематографе португальского режиссера Педру Кошты. Анализируются четыре фильма, посвященные району Фонтаньяш¹, они характеризуют усложнение творческого метода режиссера, увеличение абстрактности пространственно-временных структур аудиовизуальных произведений. Обосновывается конфликт индивидуального и социального «Я», который, разрастаясь до мифа, приводит героя к жизненному краху, что становится предметом художественной фиксации режиссера.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Педру Кошта, экзистенциальная проблематика, европейский кинематограф, образы духовного, мифологические конструкции

Португальского режиссера Педру Кошта часто упрекают в эстетизации маргинальной культуры. Однако, обращаясь к истории жизни личности, режиссер неоднозначно раскрывает расовые и политические темы, которые выходят за рамки социального и переходят на уровень мифологического и философского осмысления реальности. Герой из маргинального района Фонтаньяш обладает, как правило, большим жизненным и экзистенциальным опытом, чем благополучный обыватель, что характеризует кинематограф Кошты как форму, репрезентующую жизнь маргиналов сквозь призму поэтики смерти.

Над фильмом режиссер работает три-четыре года. Из документальных моментов он строит «ткань» картины, но назвать ее документальной нельзя. С каждой новой лентой авторская эстетика усложняется, а истории героев репрезентуются в формах, граничащих с абсурдом, фантазмагорией. Кошта помещает героя в четко структурированный кадр, где все выверено до мельчайших деталей. Важнейшее значение имеет световая партитура фильма. С помощью световой постановки кадра автор добивается живописного эффекта. В документальной длительности герой встраивается в световую «конструкцию», отсылающую к картинам Рембрандта. Кадр статичен, герой малоподвижен,

¹ Изучаются фильмы «Кости» ("Ossos", 1997), «В комнате Ванды» ("No Quarto da Vanda", 2000), «Молодость на марше» ("Juventude Em Marcha", 2006) и «Лошадь Динейру»/«Лошадь Динейру» ("Cavalo Dinheiro", 2014). — Прим. авт.

² Реди-мейд — техника, при использовании которой частью произведения искусства становится объект, созданный другим художником, но не в качестве плагиата, а как структурная единица произведения. — *Прим. авт.*

история репрезентуется в живой, документальной обстановке, но в постмодернистской эстетике. Кадр Кошты становится своеобразным реди-мейдом². Так объект перемещается из нехудожественного пространства в художественное и — раскрывается с неожиданной стороны. В образе прорисовываются свойства, которые нельзя заметить вне художественного контекста. В этих пространствах герои размышляют о Боге и жизни, как бы тоскуя о невозможности другой жизни, об утраченном времени.

В своих картинах Кошта следует за жизнью маргиналов квартала Фонтаньяш, придавая своим наблюдениям онтологический характер. Нищий лиссабонский Фонтаньяш обладает чертами гибели и убожества Старого Света. В фильме тетралогии «Кости» (“Ossos”, 1997) внимание режиссера обращено к проблеме пространства района, где прослеживается хищническая природа этого места, которая подчиняет внехудожественное городское пространство и переводит его в поле сугубо художественного полумифического авторского мира и индивидуальной трагедии. В объектив камеры попадают узкие улочки, захлащенные комнаты, темные углы. Режиссер начинает познавать мир Фонтаньяш, работая в формате кадра 16:9, но далее кадр уплотняется до формата 4:3, как бы отображая сгущенность пространства.

В фильме «Кости» Кошта представляет стержневой эмблематический образ, который проходит через все четыре фильма о районе Фонтаньяш. Это образ *матери с младенцем*. Режиссер обращается к архетипу Мадонны с младенцем, встраивает его в структуру тетралогии. Наряду с темой смерти этот архетипический образ становится смыслообразующим. Рассматривая библейский сюжет, стоит отметить: дева Мария знает, что младенец ей не принадлежит, он от Бога. В фильме «Кости» Кошта ставит важный вопрос: «А если Бога нет?». Это вопрошание транслируется через молодую мать Тину, которая пытается лишить жизни

Кадр из фильма «Кости» (“Ossos”, 1997)



себя и ребенка. Но этому не суждено свершиться, газа в баллоне недостаточно. Младенец всегда выживает случайно. Мы наблюдаем, как в черном полиэтиленовом пакете молодой отец несет куда-то младенца, камера движется с ним вдоль каменной стены, зритель размышляет о судьбе ребенка. Но младенец остается жив,

преодолевая второе свое испытание — путь в условиях, противоречащих жизни. Смерть придет тогда, когда придет время смерти.

Следующая экранная «фреска» Кошты о районе Фонтаньяш — фильм «В комнате Ванды» (“No Quarto da Vanda”, 2000), где главная героиня — Ванда Дуарте (прототип Клотильды из фильма «Кости»). С первых кадров режиссер помещает зрителя в комнату с зелеными стенами, желтым болезненным светом и кроватью у стены, где Ванда с сестрой Зитой курят наркотические смеси. За кадром звучит французская песня “Il Est Mort Le Soleil”, текст которой сразу навивает рефлексию о смерти:

*“Il est mort,
Il est mort, le soleil.
Quand tu m'as quitté,
il est mort, l'été.
L'amour et le soleil,
C'est pareil...”²³*

²³ Delanoë P. “Il Est Mort Le Soleil”. URL: <https://www.paroles.net/nicoletta/paroles-il-est-mort-le-soleil> (дата обращения: 03.09.2018).

На фоне песни Ванда и Зита курят, говоря о смертоносных свойствах наркотиков. Слова песни выкристаллизовывают тему смерти и то, что Ванда умерщвляет себя. Героини хладнокровно говорят о том, что они сами выбрали такую жизнь, наркотики — их сознательный выбор. Ванда телесно трансформируется, она высыхает, разрушается. Параллельно на экране происходит процесс разрушения квартала Фонтаньяш. Дома сносятся, жизнь рушится, но это оставляет героев фильма «В комнате Ванды» безучастными. Тематически фильм напоминает картину Босха «Корабль дураков», только здесь вместо болота герои живут в разлагающемся по внешним и внутренним признакам месте. На экране царит ощущение безысходности, клаустрофобии. Ино-

Кадр из фильма «В комнате Ванды» (“No Quarto da Vanda”, 2000)



гда герои покидают свои согретые дурманящим дымом жилища, но в других пространствах все то же. Их путь — это переход из одной комнаты в другую, где единственный выход — смерть. Кошта, отсылая зрителя к Чаплину, в виде аллегии показывает клетку с птицей, которая бьется в закрытом пространстве, но ее никто не выпускает. В финале фильма птица

покидает свое жилище, что скорее говорит о смерти героини как об освобождении. Неудивительно, что в третьем фильме о районе зритель узнает о смерти сестры Ванды — Зиты.

В фильме «В комнате Ванды» Кошта обрамляет кадр в формате 4:3 (квадрат), подчеркивая замкнутый и тесный мир героев. Режиссер отказывается от съемочной группы и — от сюжета. Герои в реальном времени проживают свою жизнь в замкнутом пространстве. Кошта снимает камерное кино, он выстраивает рамку, в которой формируется художественная реальность, и запечатлевает время действия. Но это не документальная фиксация, а сложный эстетический конструкт. Например, Ванда сидит в полутьме, ее тело высвечено, кадр вычищен, нет ничего лишнего.

Именно «В комнате Ванды» мы узнаем, что младенец из фильма «Кости» и его мать Тина все же мертвы. Это погружает еще больше в жизнь Ванды, которая постоянно употребляет наркотики. Если в фильме «Кости» мы видим Клотильду, прототип Ванды, которая работает горничной в буржуазном районе, чтобы прокормить своих детей и мужа (чернокожего кабовердийца), выгоняющего ее из дома, то «В комнате Ванды» перед нами возникает образ истощенной женщины, у которой нет отношений с мужчинами, нет работы, видимо, нет и детей. Есть лишь изможденное хождение по узким и грязным лабиринтам Фонтаньяша с целью продать овощи беднякам, ведь нужны деньги на дозу.

Поиск денег на дозу — главная цель почти всех героев этой картины. Постигание смерти через употребление наркотиков — вот основная мысль Кошты. И история о смерти младенца звучит в фильме, в повествовании Ванды, как миф, возникший под влиянием наркотического дурмана. Камера медленно фиксирует разложение и удушливый кашель героини, который заканчивается рвотой Ванды на постель. Яд уже переполнил ее тело. Но Ванда продолжает курить наркотик, лишь свернув покрывало, чтобы не испачкаться рвотой. Молодой наркоман Ньюрро, казалось бы, пытается преодолеть наркотическую зависимость. Он наводит порядок в новой лачуге фонтаньяшского сквота, куда перебирается с другими наркоманами, но все заканчивается новой дозой наркотика из старого грязного шприца. И только тоска по порядку и красоте звучит в устах Ньюрро: «Сюда бы еще каких-нибудь обоев с красивыми цветами»⁴. Тяга к красоте растворяется в разговорах друзей-наркоманов о гематомах на теле, артериях, забитых тромбами (грязью). Показом этих сцен Кошта преобразует социальное разложение в служение культу смерти. Статичная камера фиксирует это в полутьме — как очередной ритуал умерщвления. В финале Кошта показывает ребенка в объятиях матери, наркоманки Зиты,

⁴ «В комнате Ванды». Режиссер П. Кошта, 2000. Перевод badsteel. — Прим. авт.



Кадр из фильма
«В комнате Ванды»
("No Quarto da Vanda",
2000)

в удушливом пространстве комнаты Ванды. Ребенок болен, его болезнь отпечатана на лице с дегенеративными признаками. Ребенок машет палкой как кинжалом в борьбе с тьмой, разложением вокруг, но это лишь отражение экрана. Продолжается тема смерти как единственного выхода из земного ада в портрете матери с младенцем. В финальных кадрах долго показываются остатки разрушенного дома в окрестностях Фонтаньяша. Лишь обломок, как стелла, стремится к небу, но и он будет разрушен, такова его участь.

Переломным в эстетическом плане, но продолжающим тему смерти является фильм «Молодость на марше» ("Juventude Em Marcha", 2006). В нем Кошта уходит все дальше от документального стиля к игровому, воображаемому. Явным становится обнажение приёма, заключающегося в скрупулезном световом построении кадра. Иногда кадр Кошты можно сравнить с картинами Магритта, настолько искусно режиссер выстраивает реальность фильма из действий живого героя и почти абсурдного, лишённого признаков жизни, пространства. По фабуле фильма, жителей района Фонтаньяш переселяют в новостройки, которые им чужды. Это пространство противопоставлено тому, что режиссер демонстрировал «В комнате Ванды». Если в фильмах «Кости» и «В комнате Ванды» демонстрируются яркие характеры юных маргиналов, социальная проблематика, то в «Молодости на марше» Кошта поднимается до вершины обобщения и мифологизации персонажа. Наркоман становится Орфеем, продавщица овощей — Медеей или Антигоной. На первый план теперь выходит Вентура, изображенный изгнанником из рая, из своего королевства Кабо-Верде⁵, который был покинут женой, и его цель — собрать своих детей в новой просторной квартире. Так раскрывается тема отца всех детей, трагического и величественного. Примечательно, что мифическим образом герои фильма «В комнате Ванды», наркоманы, покинутые Богом, становятся детьми Вентуры. Здесь мы встретим и Ньюрро, уже завязавшего с наркотиками.

В этом фильме представлен конфликт пространств — лачуги дочери Вентуры Беты и новой квартиры дочери Ванды. Живая, обжитая, «говорящая лачуга» — пространство, в котором весь

⁵ Государство в Западной Африке. Расположено на островах Зелёного Мыса. Бывшая колония Португалии. — Прим. авт.



Кадры из фильма
«Молодость на марше»
(“Juventude
Em Marcha”, 2006)

⁶ Desnos R. Lettre à Youki, 15 juillet 1944 / пер. В. Санду. URL: <http://nuageneuf.over-blog.com/article-desnos-lettre-a-youki-102489930.html> (дата обращения: 05.09.2018).

⁷ Rancière, J. La Lettre de Ventura, Trafic / No. 61. Summer 2007, pp. 5–9.

трагический образ Вентуры вписывается в его «царский» дом. В новой же квартире всё неуместно. Белые стены, пластиковые окна гнетут героя. Он чересчур велик для этого пространства. Ему тесно, и он просит подобрать апартаменты побольше. Неудивительно, что во время разговора с риэлтором он замечает не новые двери, а пауков, что заставляет его оборвать диалог, порвать с миром пластиковых окон. Так образно режиссер передает речевой конфликт. Если в новой комнате Ванды, уже ставшей матерью, постоянно звучит шум от телевизора, то Вентура почти все время молчит. Бессмысленность информационной избыточности нового мира противопоставлена философскому молчанию героя, обитающего в другой системе координат.

На протяжении сюжета Вентура надиктовывает своему племяннику текст, который нужно запомнить, но записать его невозможно. Кошта использует текст, который Робер Деснос отправил из концлагеря в 1944 году своей жене Юки. Это было его последнее письмо: «Но прежде всего выпей бутылку хорошего вина и подумай обо мне»⁶. Тут можно провести параллель: Вентура, подобно Роберу Десносу, пишет письмо возлюбленной из ада, и этот текст становится лейтмотивом фильма, вокруг которого ритмически всё выстроено. Вентура из ада пишет в рай — в Кабо-Верде, откуда он уехал (был изгнан), и где осталась его жена. Поэтический образ героя становится истинно трагическим. Нелучайно Жак Рансьер сравнивает Вентуру с королем Лиром или Эдипом в своей статье “La Lettre de Ventura”⁷.

Мотив рая — острова Кабо-Верде, откуда Вентура был изгнан и куда ему пути нет. Но мысли героя обращены туда, где обитает

его любовь, туда он пишет письмо. Обращением к архетипическому пространству острова как рая Кошта олицетворяет связь с постторонним миром. И вновь Кошта обращается к образу «Мать и дитя». Финальный кадр фильма — библейский конструкт: отец всех детей — Вентура, Ванда и ее дочь, произносящая молитву «Господи, Боже мой!». В фильме «Молодость на марше» много тематических и визуальных библейских образов. Стоит выделить иконографические библейские сюжеты «Гостеприимство Авраама», «Троица Ветхозаветная», «Мадонна с младенцем», темы из «Книги Екклесиаста»... Для Кошты важен образ христианской духовности, который проходит сквозь всю образную ткань картины.

В картине «Лошадь Динейру»/«Лошадь Деньги» (“Cavalo Dinheiro”, 2014) Кошта сводит воедино не только время прошлое и настоящее, он концентрирует в произведении три пространства: рай, из которого герои были изгнаны, — Кабо-Верде, район Фонтаньяш, разрушенный, как и жизнь героя, и переходное пространство больницы, где происходит фактическое действие фильма. В этом фильме Вентура — оракул, помогающий взглянуть на аспекты революции, личные и трагические. Из-за этого общее представление о «революции гвоздик»⁸ меняется, поднимаются новые вопросы о ее судьбе и обо всем, что с ней связано. Этот фильм Кошта снял, в частности, для того, чтобы показать сложность и неоднозначность революции, свидетелем которой он сам был.

Фильм «Лошадь Динейру» имеет сложную пространственно-временную структуру. Района Фонтаньяш уже не существует, действие происходит в психиатрической больнице, а главный герой Вентура находится на пороге смерти. Ментально он путешествует во времени, оказывается в разных местах из прошлого, но физически находится в больнице. Фрагментарность памяти — основа

формообразования фильма. Разворачивается экзистенциальная трагедия, но Вентура в нее не вовлечен. Трагедия создается в сознании реципиента, вследствие коммуникации и соединения всех частей фильма в единое целое. Трагическое напряжение существует в фильме потому, что в нем присутствует смерть. Смерть присутствует в качестве зрителя, она действительна, будто дышит, наличествует,

⁸ Бескровный военный переворот в Лиссабоне, произошедший в 1974 году. — Прим. авт.

Кадр из фильма «Лошадь Динейру»/«Лошадь Деньги» (“Cavalo Dinheiro”, 2014)



наблюдает. Роль «глаза» смерти режиссер передает камере. Кошта демонстрирует предсмертную агонию Вентуры вне логики, несвязными сюжетами и воспоминаниями, все смешивается в единый страстный порыв воспоминания.

Сущность образа Вентуры органично раскрывается через религиозную проблематику. Например, важное место в фильме «Лошадь Динейру» занимает тема работы. Вентура — бывший каменщик, строитель, для него работа и есть жизнь, ее потеря воспринимается как лишение жизни. Это данное Богом благо — работать, строить, создавать. Без него смысл жизни теряется. Мысли о работе преследуют героя до конца, и на смертном одре он думает о ней. Подобное отношение к работе содержится в «Книге Екклесиаста»: «Единственное благо, которое есть у людей, это — еда, питье и удовлетворение от работы. Но и это, как узнал я, зависит от Бога»⁹. Здесь камера наблюдает — как глаз Бога и как глаз Дьявола одновременно. Это субъект наблюдающий, подсматривающий и определяющий бытие, экзистенцию героев. Камера преломляет реальность так, что она деформируется чуть-чуть заметно, искажая рамку, в которой репрезентируется внутреннее состояние сознания Вентуры.

⁹ «Книга Екклесиаста». М.: АСТ, 2010. С. 12.

Вентура в этом фильме — поэт. Его речь музыкальна. Даже больничные штампованные слова, выражающие, по сути, жизнь и смерть героя, опоэтизированы. Вентура со своими реальными историями, в преломлении воспаленного сознания, становится чуть ли не персонажем, характерным для оперной эстетики. Он статичен, его язык поэтичен и весь образ встроен в живописный кадр, вычищенный и скрупулезно выстроенный режиссером. Вентура — герой, готовый встретиться со смертью.

Важнейшей и финальной частью тетралогии становится сцена в лифте. Здесь на интердискурсивном уровне Кошта собирает все фильмы о Фонтаньяше в единый текст. Вентура заходит в лифт. Стрелка на табло указывает на движение вниз. Создается ощущение, что лифт движется вниз, хотя камера статична и никаких признаков движения в лифте нет. Только звук и дребезжание. В лифте Вентура — человек дрожащий, трогательный, который переживает трагедию жизни, есть и статичный солдат. Звучит хрипящий голос: «Отнесите меня в тень!». Вентура смотрит в угол лифта, а не на солдата, и отвечает: «Здесь нет солнца, парень». Пространство лифта сразу приобретает образность, оно расширяется, становится темным. Вентура спускается в ад, встречая по пути его обитателей. Далее звучит детский голос, вопрошающий: «Ты с нами, Вентура?». Он отвечает: «Слава Армии Революции!». Так в сознании героя поднимается пласт,

связанный с революцией. Революция сквозь призму сознания Вентуры представляется как сложное, неоднозначное явление. В интервью Кошта отмечал, что снимал фильм о революции и ее влиянии на жизни обычных людей. Вентура — участник революции, ее свидетель. Детский голос напоминает о том, что революция свершилась 37 лет назад, тогда они с Вентурой виделись последний раз. А теперь он болен и у него лучшие доктора. Но время героя пришло. Голоса, которые окружают Вентуру в лифте, оказываются свидетелями его жизни. Они напоминают о ее событиях. Они ждут пришествие героя в другой мир. Работа как смысл жизни героя и революция соединяются в единый текст — Вентура потерял трудовой договор, его тело болит, он не может больше работать. Во время революции он получил травму и больше не способен трудиться, не может строить.

«Чего ты боишься, Вентура? — Потерять трудовой договор. — Ты ведь еще даже не построил свою хибару... — Я не могу больше сражаться. Я не могу больше работать». Далее в единый нарратив смешиваются воспоминания Вентуры о жене Зульмире, детях, любимой еде, работе, проблемах родственников. Очередной голос произносит чеховский монолог о будущем, то есть о смерти: «Эта история еще не закончена. Наши страдания станут радостью для людей будущего. Они скажут о нас добрые слова. Скоро мы узнаем, почему мы живем, почему мы страдаем. Мы все узнаем... Все... Мы ляжем рядом со смертью, заключенные в ее тишину. Видишь, как дрожу? Вот, что я хотел сказать тебе. Вентура, посмотри на часового! — Я смотрю, Господин»¹⁰.

В финале Вентура выходит за пределы больницы. Ворота закрываются за его спиной, и он остается в одиночестве, стоя на пустынной улице.

* * *

Тетралогию Педру Кошты можно назвать поэмой о жизни бедняков, обитателей района Фонтаньяш, которая олицетворяет путь от рождения к смерти, от изгнания из рая материнского лона к изгнанию в ад воспоминаний. С точностью антрополога Кошта исследует человека, делая его героем, и поднимает судьбу бедняка из Кабо-Верде на уровень трагедии. Особого внимания в этой аудиовизуальной «поэме»-тетралогии заслуживает творческий метод Педру Кошты, который усложняется, а пространственно-временные структуры фильмов становятся все более абстрактными. Если картина «Кости» — это изучение района Фонтаньяш и его обитателей с точки зрения антрополога, стремящегося зафиксировать жизнь в кадре, то фильм «Лошадь Динейру»/«Лошадь

¹⁰ «Лошадь Динейру»/
«Лошадь Денги».
Режиссер П. Кошта,
2014. Перевод
badsteel. —
Прим. авт.

Деньги» предстает как экзистенциальная трагедия, путешествие по закоулкам памяти протагониста. Связка документального и игрового — важная характеристика картин режиссера. Этот метод встраивается в художественную практику, получившую распространение в 1990-е годы во всем мире. Американский искусствовед Клэр Бишоп определила его как «делегированный перформанс». Речь идет о «действиях, переданных по принципу аутсорсинга непрофессионалам, которых попросили разыграть какой-либо аспект их идентичности, часто в галерее или на выставке».

В своих работах Кошта обращается к типичной для поэзии Фернандо Пессоа категории “saudade” — всеобщей экзистенциальной тоске. В текстах Алвару де Кампуша, одного из тематических alter ego Пессоа, по-особому изучается конфликт индивидуального и социального «Я», что приводит киногероя к жизненному краху, который, вырастая до мифа, становится предметом художественной фиксации творчества Педру Кошты.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бандуровский К.* Педру Кошта. Мифология реальности // Cineticle. Вып. 4. URL: <http://cineticle.com/focus/216-pedro-costa.html> (дата обращения: 31.09.2018).
2. *Бишоп К.* Искусственный ад. Партиципаторное искусство и политика зрительства. М.: V-A-C press, 2018. 528 с.
3. *Брагинский А.* Робер Брессон: «Режиссура — не искусство». URL: <http://kinoart.ru/archive/2000/07/n7-article26> (дата обращения: 09.09.2018).
4. *Делез Ж.* Кино. М.: АСТ, 2004. 624 с.
5. Книга Екклесиаста. М.: АСТ, 2010. 382 с.
6. *Barker D, Porterfield M.* Standing on Opposite Sides of the Road: Pedro Costa on Horse Money. [Interview]. Filmmaker, 2015. URL: <http://filmmakermagazine.com/95049-standing-on-opposite-sides-of-the-road-pedro-costa-on-horse-money/#.WkKGXNJI-00> (accessed 27.08.2018).
7. *Rancière J.* Venturas Letter // Trafic, № 61, 2007. URL: <http://www.diagonalthoughts.com/?p=1790> (accessed 01.09.2018).

REFERENCES

1. *Bandurovskij K.* (2012) Pedru Koshta: Mifologiya real'nosti [Pedro Costa: Mythology of reality]. Sinetsikl [Cineticle]. 2012. Vol. 4. (In Russ.).
2. *Bishop K.* (2018) Iskusstvennyi ad. Partizipatornoe iskusstvo i politika zritelstva. Moscow: V-A-C press, 2018. 528 p. (In Russ.).
3. *Braginskij A.* (2000) Rober bresson: Rezhissura ne iskusstvo. [Rober Bresson: Direction — not art]. Kinoart.ru [Kinoart.ru]. 2000. Vol. 7. (In Russ.).
4. *Delez G.* (2004) Kino. [Cinema]. Moscow: Ast, 2004. 624 p. (In Russ.).
5. Книга Екклесиаста. [The Book of Ecclesiastes]. Moscow: Ast, 2010. 382 p. (In Russ.).
6. *Barker D, Porterfield M.* Standing on Opposite Sides of the Road: Pedro Costa on Horse Money. [Interview]. Filmmaker, 2015. URL: <http://filmmakermagazine.com/95049-standing-on-opposite-sides-of-the-road-pedro-costa-on-horse-money/#.WkKGXNJI-00> (accessed 27.08.2018).
7. *Rancière J.* Venturas Letter // Trafic, № 61, 2007. URL: <http://www.diagonalthoughts.com/?p=1790> (accessed 01.09.2018).

Existential Problematics in the Films of Pedro Costa

Vladlena O. Sandu

Post-Graduate Student, VGIK

UDC 778.5.01(014)

ABSTRACT: Films of the Portuguese director Pedro Costa seldom steal the limelight of cinema scholarship. The specific marginality of his works, the complex semi-documentary structure of his films and, at first glance, the social nature of his subjects complicate the analysis of his films. This essay undertakes a detailed investigation of his films' structures and problematics in the context of intellectual development in 21st-century European cinema. Four films by Costa — *Bones* (*Ossos*, 1997), *In Vanda's Room* (*No Quarto da Vanda*, 2000), *Colossal Youth* (*Juventude em Marcha*, 2006) and *Horse Money* (*Cavalo Dinheiro*, 2014) are regarded as elements of a single artistic system that transforms, becomes more complex and absorbs more and more cultural codes.

The essay defines the motifs representative of the four films, visual metaphors that refer to sacred texts and the gradual transformation of the director's aesthetics. It is motivated by the necessity to carry out a complex research of all components of Costa's films from the existential perspective: in the author's opinion, such perspective gives the opportunity to define specific features of the director's aesthetics. The systemic interdisciplinary approach is determined by the necessity to expose the aesthetic and anthropological problems explored in Costa's films and to define their philosophical basis, using a combined historical, cultural, semiotic, anthropological and hermeneutical approach. The essay concludes that the core of Pedro Costa's art relates to existential philosophy and anthropology and that his main concern is spirituality, a theme realized most adequately via cinema.

KEY WORDS: Pedro Costa, European cinema, existential problematics, spiritual images, mythological constructions

ТЕЛЕВИДЕНИЕ ЦИФРОВАЯ СРЕДА



Фото С. Уразовой



Художественные особенности многосерийных телефильмов о Великой Отечественной войне

К.А. Шергова

кандидат искусствоведения, доцент



А.Б. Мурадов

доцент

В статье рассматриваются художественные решения в четырех телесериалах, посвященных Великой Отечественной войне, которые вышли на экран в 2004 году и во многом предопределили дальнейшее развитие телеповествований той же тематики. Анализируемые телесериалы, с одной стороны, ответ на общественный запрос в плане зрительских ожиданий, с другой — «диалог» с картинами, снятыми ранее о трагедии войны.

УДК 791.43.01

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Великая Отечественная война, многосерийный телефильм, художественные методы, образ героя, реминисценции, зрительские ожидания

В 2004 году, накануне 60-летия Победы, вышли четыре телесериала, которые можно охарактеризовать и как продолжение традиции, сложившейся на советском телевидении, и как телефильмы, определившие новые постсоветские тенденции. Речь идет о двух телефильмах, спродюсированных В. Досталем, — «Штрафбат» (режиссер Н. Досталь) и «Конвой PQ-17» (режиссер А. Котт), а также о телесериалах «На безымянной высоте» (режиссер В. Никифоров) и «Диверсант» (режиссер А. Малюков). Это были в постсоветской России первые оригинальные игровые телепроекты о Великой Отечественной войне, и потому их проблематика затрагивает не только профессиональные проблемы экранного творчества, но и побуждает к анализу когнитивных ожиданий современных зрителей, чьи представления о войне строятся на значительном временном разрыве с произошедшими событиями.

«Конвой PQ-17» — новые художественные приемы под влиянием технического прогресса

Телесериал «Конвой PQ-17» — экранизация романа В.С. Пикуля «Реквием по каравану PQ-17», впервые показанный

на телеканале «Россия». Подзаголовок «документальная трагедия», видимо, подтолкнул создателей фильма к выбору ряда особых художественных решений. Сериал начинается с хроники с закадровым текстом, как если бы это была современная документальная кинолента, и использование закадрового голоса на фоне хроники перед переходом к игровой части фильма воспринимается как аллюзия на советскую традицию. Но это следует рассматривать как намек на связь времен, а не повтор, несмотря на то, что подобный прием впервые был реализован в картине «Майор «Вихрь» (режиссер Е. Ташков, 1967), где закадровый «авторский текст» с рассказом о фактах военного времени трансформировался в пересказ содержания предыдущих серий. Сочетание черно-белых хроникальных кадров с цветными постановочными сценами разрушало бы в понимании советских предшественников целостность повествования, создавало бы иллюзию сопричастности к событиям. Но в данном случае сочетание цвета с хроникой и закадровый голос как раз подчеркивают временную дистанцию между зрителем и событиями на экране.

Закадрового голоса (читает А. Толубеев) в фильме А. Котта предостаточно: это и «исторические справки» при показе хроники, и так называемый «войс-овер» — перевод речи на иностранном языке. В первых отечественных сериалах уже возникла условность при передаче иностранной речи: все немцы *говорили по-русски*, и лишь местами был вкраплен перевод на немецкий язык. Проблема звукового ряда в фильме с многоязычной речью не была решена ни на советском телевидении, ни позже. Должны ли звучать разные языки, нарочито дублированные, или лучше давать перевод в технологии «войс-овер»? В «Конвое PQ-17» звучит немало иностранной речи: немцы говорят по-немецки, американцы — по-английски, и лишь голос А. Толубеева предлагает перевод, причем с задержкой, чтобы зрители могли услышать оригинальную речь. Очевидно, что в кадрах, где за сценой с диалогом американцев на родном языке следует сцена разговора на немецком, подобный ход воспринимается излишеством. Большая часть экранного времени озвучена голосом одного актера, представляющего исторические справки на фоне хроникальных кадров. При этом интонационно закадровый голос практически лишен эмоций, напоминая об аналогичном звуковом приеме (закадровый голос Е. Копеляна) в фильме «Семнадцать мгновений весны» Т. Лиозновой, что вполне соответствует ожиданиям зрителя в ситуации «премстственности» российского многосерийного телекино. Однако в «Конвое PQ-17» нейтральность «копеляновской» интонации

иногда входит в противоречие с текстом перевода, например, когда озвучиваются довольно грубые и ожидаемо неприемлемые для советского телеэкрана реплики.

Однако, несмотря на хроникальные кадры и закадровый голос, отсылающие к фильму Т. Лиозновой, предшественником фильма «Конвой PQ-17» следует все же считать сериал «Батальоны просят огня» (режиссеры В. Чеботарев, А. Боголюбов, 1985). В обоих кинолентах прослеживается осознаваемая с самого начала кульминация сюжета — неизбежная трагедия. Перед нами одна и та же схема: длинная экспозиция обоих фильмов,

где герои обречены на смерть, создает напряжение у зрителя ожиданием ответа на вопрос: кто сможет выжить после этой неминуемой трагедии? Сходство данных фильмов еще и в том, что это художественный рассказ об одном эпизоде войны, подробности которого могут быть неиз-



Николай Лунин (А. Мерзликин) — герой-подводник, ставший после войны контр-адмиралом

вестны зрителю. Но именно претензия на рассказ о неизвестных подробностях и стала основой для критики фильма с точки зрения соответствия фактам, так называемой «исторической достоверности». Телесериал получил негативные отзывы, в частности, от специалистов в области морской тематики. В статье «Сериал “Конвой PQ-17” — теперь конвой терзают киношники» обращается внимание на ряд неточностей, несоответствие ключевых фактов фильма и реальной истории: и линкор назывался иначе, и союзники изображаются не только как предатели, но и как не очень умные люди, а немецкие моряки выглядят как обезумевшие от жажды насилия военные. Использование в телефильмах образа «предательства» со стороны союзников в интересах текущей идеологии, а не как исторического факта, создает проблему. Не будучи киноведом, а лишь историком и специалистом в области флота, в том числе военного, автор статьи, основатель «Морского бюллетеня» М. Войтенко, оказывается прав. Одним из главных недостатков телесериала А. Котта стало не столько неправильно выбранное название линкора, сколько окарикатуривание немцев, англичан, американцев.

Тем не менее оценивать картину А. Котта только с точки зрения исторической достоверности и использования стереотипов времен 70-х годов XX века представляется неправильным, несмотря на то, что эти стереотипы вновь стали актуальны. Телефильм «Коввой PQ-17» — вполне успешная попытка использовать новые технические возможности для повествования о войне и, несмотря на недостатки, заслуживает киноведческого анализа в большей степени, нежели простой проверки на историческое соответствие.

Эта кинолента — не просто палитра образов разных героев войны, это и поиск оригинальных художественных решений для каждого «эпизода». Цветокоррекция и компьютерная графика играют важную роль в телесериале. С помощью цветокоррекции создаются разные пласты повествования, и это один из редких фильмов, где компьютерные возможности используются как часть не только режиссерского, но и драматургического замысла. В сценах, происходящих в Мурманске, не только изменение цвета, но и выбор артистов, природы создают ощущение, сопоставимое с картинами советской реалистической школы (художников Решетникова, Лактионова и т. д.). Натурные съемки, лица героев, такие детали, как долгий крупный план стакана с лежащим сверху черным хлебом, композиция кадра — все это в сочетании с компьютерными фильтрами создает образ уникального Севера, передает дух русского Заполярья. Все «немецкие» сцены выполнены в холодном ключе, с преобладанием холодно-синего цвета. Кадры якобы Бостона и диалоги персонажей, находящихся на Восточно-Атлантическом побережье, отретушированы в стилистике воспоминаний о цветном американском кинематографе, которые могут быть у современного зрителя: там больше желтого цвета, что создает ощущение реминисценции из классического американского кинематографа («На север через северо-запад»¹, режиссер А. Хичкок, 1959). В результате перед нами один из первых фильмов, где для создания атмосферы военных лет используются разные приемы и технические средства, такие как цветокоррекция, компьютерная графика, цель которых не столько детальное отображение фрагментов прошлого, сколько воссоздание зрительских ожиданий об образах, представленных в более поздних фильмах. Это тенденция вполне ожидаема для постмодернистского течения в современной культуре. Реминисценции и образы из популярных поствоенных фильмов, в первую очередь, советских, становятся не только неотъемлемой частью фильма современного, но и предстают некими визуализированными ориентирами, причем в большей степени, чем кадры исторические или документальные.

¹ Приводится устоявшееся в России, но неправильно переведенное название фильма. В действительности фильм называется «На север авиакомпанией Норд-Ост». — *Прим. авт.*

«На безымянной высоте» — реминисценции и заимствования из советского кинематографа как художественный прием

Если в фильме «Конвой PQ-17» заимствования и реминисценции лишь часть художественного замысла, то телефильм «На безымянной высоте» (режиссер В. Никифоров) уже в названии содержит намек на преемственность, связь советской традиции с современностью. Песня В. Баснера и М. Матусовского была написана для фильма «Тишина» (режиссер В. Басов, 1962) и, по словам авторов, основана на реальных событиях. Но картина В. Никифорова к событиям 1943 года отношения не имеет, сюжет этого четырехсерийного фильма — вымышленный. Тем не менее в фильме явно прослеживается связь с советской традицией: в названии, в использовании известных военных песен, включая те, что были написаны после войны, а также в аллюзиях на другие известные кинокартины советского времени, вплоть до воспроизведения некоторых сцен². Отсылки к когнитивному опыту зрителя, возникшему в результате просмотра картин советского времени, позволяют включить эти эмоциональные штрихи в современную ленту. Таким образом, зрителю предлагается сюжет современного сериала, созданный в контексте сложившейся за десятилетия экранной культурной традиции.

Если говорить о художественных приемах, то в отличие от картины А. Котта, где использовались разные фильтры для разнообразных сюжетных пластов, фильм В. Никифорова выстраивается на основном изобразительном приеме — *деколоризации*. Использование этого спецэффекта имеет ряд преимуществ. Во-первых, позволяет сократить визуальные различия между ожиданиями зрителей и современными съемками. Во-вторых, позволяет скрыть недостатки, возникающие при использовании компьютерных спецэффектов, таких как взрывы, воздушные атаки, иные военные действия.

При этом нельзя сказать, что фильм «На безымянной высоте» это лишь придуманная история, снятая в стилистике советских фильмов о Великой Отечественной войне. В этой «реминисценции» на втором плане появляются темы и образы, обычно

² Например, сцена с танком — прямая отсылка к фильму «Аты-баты, шли солдаты...» (режиссер Л. Быков, 1976). — *Прим. авт.*

Снайпер Ольга (В. Толстоганова) и разведчик Николай (А. Чадов) попали в один полк, в котором погибли почти все



не рассматриваемые в советских телефильмах. Так, к примеру, «власовцы» могут вызывать если не сочувствие, то понимание, а представитель Особого отдела показан как отрицательный персонаж; с иронией может обсуждаться советская пропаганда, при этом враги, фашисты, по-прежнему карикатурны, такими их можно было увидеть в советских кинофильмах. Эти элементы, вместе или по отдельности, есть и в более поздних телефильмах, прежде всего в мелодраматических.

«Диверсант» как кинематографическая условность нового типа при создании образа войны

Художественно-технический прием деколоризации использован и в телесериале «Диверсант» (режиссер А. Малюков). Как и в картине В. Никифорова, он не играет важной роли в повествовании, кроме финала, где через микшер режиссер переходит к черно-белым кадрам, монтируя кадры ползущих во время атаки главных героев с хроникальными кадрами, а затем, перед финальными титрами, вновь возвращает «цвет». Хотя с точки зрения единства художественного замысла, это решение весьма спорно: в повествовании внутри сериала, подобные кадры не использовались, они появляются лишь в конце и выглядят как способ вписать вымышленную историю в исторический контекст.

Роман А. Азольского «Диверсант» — это повествование от первого лица, наполненное сомнениями и переживаниями, своего рода дневник ускользающего от смерти бесстрашного героя, той смерти, что окружает его со всех сторон, так как мир, по мнению А. Азольского, враждебен человеку³. Но основной замысел автора романа в сериале не отражен. И возникает вопрос, действительно ли в фильме один главный герой, как следует из названия? Все серии зритель наблюдает за двумя героями, зачастую визуально почти не различимыми; разница между главным героем Леней Филатовым (А. Бардуков) и «Бобриковым» (К. Плетнев) в том, что второй скрывает свое настоящее имя и прошлое. При этом интрига с немецким происхождением Бобрикова развивается в фильме слабо — как посторонний элемент. С одной стороны, основная сюжетная линия посвящена судьбе двух молодых людей, пришедших на службу в военную разведку, что сочетается с показом «неудобной правды» о советском времени (допросы, доносы, отсутствие веры в поддержку государства и т. д.). Такое повествование позволяет раскрыть образы героев подробнее, показать судьбу советского гражданина во время войны в ее сложности и неоднозначности⁴. С другой — ряд эпизодов посвящен показу подготовок и тренировок, проведению успеш-

³ Подр.: Ермолин Е. Одиноким герой. Памяти Анатолия Азольского // Континент. № 135.2008. URL: <http://magazines.russ.ru/continent/2008/135/ee1.html> (дата обращения: 12.10.2018).

⁴ Примером служит образ Калтыгина (В. Галкин) — суровый начальник, бесстрашный разведчик в начале фильма, потом — несчастный человек, оплакивающий за бутылкой свое участие в раскулачивании собственной семьи. — *Прим. авт.*

ных операций с погонями и выстрелами. Объединение двух направлений свидетельствует о синергии жанров — драмы и приключенческого боевика, не всегда, правда, органичной, так как ряд сюжетных линий остается без развязки и объяснений.

Сочетание элементов драмы (трагедии) с приключенческим боевиком для современного отечественного телевидения представляется в некоторой степени явлением закономерным, тем более, когда речь идет о фильмах, рассказывающих о событиях времен Войны. Синтез военной драмы (и трагедии) с другими киножанрами, прежде всего комедийными, обосновывает киновед Ю.В. Михеева, поясняя уместен ли смех, спровоцированный вымышленным, лишенным фактологической точности, сюжетом о войне: «Почему же и реакция так неоднозначна? Здесь видятся, по крайней мере, две причины. Во-первых, за десятилетия, прошедшие после окончания войны, сменилось не только поколение, но и общая парадигма общественного сознания. Человек 60-х годов — это не человек 40-х. В 60-х годах XX века побеждает жизненный поток “оттепели”, скрывающий под собой страшный разлом жизни — смерти, определяющий военную тематику. <...> С другой стороны, Великая Отечественная война, отозвавшись болью в каждой семье, проникла в сознание каждого, став как бы еще одной оболочкой мозга, чем-то священным, но живым, что болезненно отзывается на любое резкое вторжение, будь то новое трагедийное или комедийное изображение войны на экране. <...> И здесь встает вопрос о частом несовпадении правды документальной, прожитой военным поколением, и правды художественной. Но если в драме искание подлинности происходит в области фактологии и психологии, драматургии фильма, то в комедии эта подлинность переносится в область чистой эмоциональной сферы *самого зрителя*»⁵. Это наблюдение верно, особенно для современных приключенческих фильмов военной тематики: чем длиннее временной период отстранения от события, тем активнее возрастают ожидания зрителей в представлении ощущения подлинности, а не исторической достоверности в аудиовизуальном произведении. *Ощущение подлинности бытия военного времени* может быть создано и внутри вымышленного сюжета. Апелляция к советским кинофильмам — один из способов создания этого ощущения, обращения к «эмоциональной сфере самого зрителя».

При всей популярности⁶ «Диверсанта» фильм не лишен недостатков. Несмотря на прекрасный актерский состав (А. Красько, М. Ефремов, А. Лыков, В. Меньшов, Р. Литвинова, В. Баринов и другие), в фильме мало ярких характеров, очевидна непоследо-

⁵ Михеева Ю.В. Земля и небо. Два направления военных кинокомедий / Сборник «Война на экране». М., 2006. С. 81–82.

⁶ Из всех сериалов двухтысячных у «Диверсанта» рекордные показатели — доля почти 60% и рейтинг 23,3%. URL <https://lenta.ru/articles/2014/03/14/tvanthology/> (дата обращения: 07.09.2018).

вательность в разбивке на серии. Сочетание сквозного сюжета с завершением военной операции внутри серии — сложная драматургическая задача, особенно в формате четырех серий. Подобные попытки предпринимались и в ряде более поздних фильмов: от проектов про «СМЕРШ» (режиссер З. Ройзман, 2007), «Смерть шпионам» (режиссер А. Даруга, 2012) до сериалов про летчик и летчиц — «Ночные ласточки» (режиссер М. Кабанов, 2012), «Истребители» (режиссер А. Мурадов, 2013), а также в 10-серийном продолжении «Диверсанта» — «Диверсант. Конец войны» (режиссер И. Зайцев, 2007), но и они далеки от образцов драматургических решений подобного формата.

Непоследовательность проявляется и в деталях. Например, немецкая речь звучит то с переводом («войс-овер»), то без него. Предполагается, что способность главных героев говорить по-немецки — важная деталь в сюжетной конструкции фильма, но в повествовании не играет никакой роли, используется в сценах второго плана. Другой пример непоследовательности в реализации художественного замысла относится к работе оператора. Так, с учетом художественной условности эффекта деколоризации, создающего максимальную временную дистанцию между зрителем и вымышленным повествованием исторического события, зритель вдруг видит в одной из батальных сцен капли крови, брызнувшие на камеру. Этот прием, создающий ощущение документальности, явно не соотносится с содержанием фильма. «Диверсант», несомненно, показательный современный телесериал, где благодаря его популярности сформировался новый самостоятельный формат и жанр повествования о войне. Это вымышленная история в неточных декорациях, где военные действия — фон для многосерийного рассказа о человеческой драме, лишенной какой-либо просветительской функции — от пропагандистской миссии до рассказа о малоизвестных

страницах истории. И это один из первых фильмов, где образ войны переходит из пространства исторического в эпическое и даже мифологическое. Именно эта тенденция и оказалась наиболее востребованной в кино- и телепроизводстве.

Совсем юным Филатову (А. Бардуков) и Бобрикову (К. Плетнев) предстоит пройти сложную школу



«Штрафбат» как трансформация эстетических решений в условиях нового общественного запроса

В 11-серийном фильме Н. Досталы «Штрафбат», снятом по роману Э. Володарского, основной сюжет также вымышлен, хотя телефильм построен не только на архивных материалах, но и на многочисленных интервью с выжившими участниками событий. В фильме Н. Досталы война не фон, а исторический период, о котором авторы рассказывают зрителю, вымышленная же история им потребовалась, чтобы показать жизнь штрафного батальона. Режиссерские решения, операторская работа и актерская игра создали реальность ощущения подлинности столь убедительно, что «Штрафбат» остается одним из наиболее обсуждаемых телефильмов о Великой Отечественной войне.

При этом обсуждаются не столько художественные достоинства фильма, сколько проблема исторической достоверности, в частности, авторов обвиняли в создании «мифов» о войне в угоду сегодняшней конъюнктуре. В интервью газете «Труд» Н. Досталь поясняет: «Военных консультантов у нас практически не было потому, что, предвидя возможные к нам претензии, мы никого не хотели подставлять, решили всю ответственность взять на себя. Были технические консультанты — по костюмам, по эпохе»⁷. Действительно, главная критика прозвучала из уст доктора военных и исторических наук М.А. Гареева: «И в этом смысле такие фильмы, как “Штрафбат”, — это своеобразный политический, идеологический заказ. Надо долбить в головы современной молодежи, что Победу ковали не маршалы Жуковы и рядовые Матросовы, а уголовники, и тем самым если не умалить, то определенным образом принизить ее значение в умах нынешнего поколения»⁸.

Если здесь, с одной стороны, звучали (и иногда продолжают звучать) обвинения в девальвации ценности Победы, оскорблении памяти павших, то с другой — можно было увидеть и иную в своей категоричности позицию, когда авторов критиковали за «культивирование патриотизма». «...Поэтому если честность этого сериала в том, что он показал государство чудовищем, пожирающим своих граждан, то его же лицемерие состоит в культивировании патриотизма, жизненно необходимого — если верить этой ленте — не столько гражданам, сколько самому заказчику картины государству, снимающему о себе такие вот “правдивые”, “честные” и “разоблачающие” сериалы», — пишет кинокритик Е. Майзель⁹.

Сюжетные линии и недочеты в образах героев и реквизите подробно разбирались профессиональными историками,

⁷ «Кинорежиссер Николай Досталь: мы полгода провели в окопах» / Труд. № 195. 14.10.2004.

⁸ Еленский О. Какую «правду» ищут «Штрафбат» и «Курсанты» (интервью с М.А. Гареевым) // Независимое военное обозрение. Интернет-версия 04.02.2005. URL: http://nvo.ng.ru/concepts/2005-02-04/1_gareev.html (дата обращения: 15.08.2018).

⁹ Майзель Е. С чего начинается родина. «Штрафбат», режиссер Николай Досталь // Искусство кино. № 11. 2004. URL: <http://kinoart.ru/archive/2004/11/n11-article3> (дата обращения: 15.08.2018).

участниками военных действий, критиками, журналистами и зрителями на соответствующих форумах, в частности, журнал «Искусство кино» посвятил обсуждению сериала половину номера за ноябрь 2004 года. Ключевым же вопросом в успехе и резонансе фильма Н. Досталь стал не только сюжет, но и само режиссерское решение, благодаря чему и возникло ощущение подлинности, которое в глазах критиков победило кинематографическую условность. В сериале применялись деколоризация и стилизация под советские военные цветные фильмы, — все это стало неизбежными приемами, используемыми практически в каждом фильме. Однако ощущение «правды», помимо актерского исполнения, возникает благодаря работе оператора (А. Родионов). Камера в фильме не статична, и налицо всё разнообразие возможностей операторской работы в соответствии с режиссерским замыслом.

Фильм начинается с крупных планов, но потом динамичная камера создает иллюзию документальности; используется и панорамная съемка. Тот эффект, которого пытался добиться



Алексей Серебряков
в роли командира
Твердохлебова,
как всегда, очень
убедителен

А. Котт с помощью разных компьютерных фильтров в «Конвое PQ-17», Н. Досталь и А. Родионов достигают с помощью изменения типа съемки в соответствии с драматургией эпизода. Во время съемок как раз стилизация под документальную камеру в сочетании с

крупными планами работает на создание ощущения подлинности. Эти визуальные средства не выстраивают временную дистанцию между героями и зрителями, а вызывают у зрителя чувство сопереживания, его сопричастность к происходящему на экране. Критик Л. Аннинский, обращая внимание на некоторую необубедительность ряда эпизодов, отмечает: «Одиннадцатисерийный фильм Николая Досталь собран из эпизодов, обкатанных на обоих флангах нашей перевоеванной в литературе и искусстве войны. С одной стороны — “Освобождение”, оперативные и стратегические идеи Симонова, неунывающий на этом свете Тёркин... С другой стороны — “Архипелаг Гулаг”, особыты, зэки, Смерш и “Тёркин на том свете”»¹⁰.

¹⁰ Аннинский Л.
Штрафбат как зеркало
Великой Отечественной.
«Штрафбат»,
режиссер Николай
Досталь // Искусство
кино. № 11, 2004.
URL: [http://kinoart.
ru/archive/2004/11/
n11-article2](http://kinoart.ru/archive/2004/11/n11-article2) (дата об-
ращения: 15.09.2019).

Иначе говоря, в фильме Н. Досталь сталкивает две традиции, старую и более новую, предлагая зрителю синтез, за который и критиковал его Е. Майзель. Маленький человек, зажатый в тисках между тоталитарным государством и врагом, выбирает защиту родной земли. И видно, насколько умело сделан этот синтез, реминисценции при восприятии конфликта на экране становятся намеками, апеллирующей к культурному знанию при восприятии конфликта на экране, а не «верификацией» современного материала. «Штрафбат» — фильм, безусловно, современный, это не стилизация под прошлое, где с помощью компьютерной графики авторы пытаются придать экранному произведению большую зрелищность. Создатели стремятся осмыслить (пусть и неточно) не только малоизвестные страницы прошлого, но и сделать это в рамках своего понимания настоящего. Об этом феномене фильмов о войне писал и киновед Л. Рошаль: «Фильмы о войне — это “лакмусовая бумажка”, которая проявляет какие-то новые нравственные социальные веяния, относящиеся не к самой войне, а к тому периоду, в котором они создаются. То есть к современности. <...> Что происходит сегодня? Современные фильмы о войне становятся историческими фильмами в силу своей временной дистанции. Но становясь историческими, они продолжают ту же традицию через историю, через рассказ о прошлом поднимать вопросы сегодняшнего дня»¹¹. Широкий резонанс «Штрафбата» — свидетельство того, что создатели затронули важные аспекты в жизни современной, а не просто, как казалось бы, исказили воспоминание о прошлом.

* * *

Подытоживая анализ четырех телесериалов, можно выявить тенденции дальнейшего развития жанрового разнообразия отечественных телефильмов о войне. Это — драма, мелодрама, шпионский детектив, историческая реконструкция как боевик и т. д. Постепенное изменение социально-идеологической ситуации, открытие новых исторических фактов, а главное, увеличение временной дистанции между выходом телесериала о войне и военными событиями повлияли на формирование новых жанров, трактовку новых героев и художественных решений. Развитие высоких технологий в XXI веке ускорило процесс преобразования концепций телефильмов, поиск обновления художественно-выразительных обоснований. При этом, чем больше временная дистанция, тем чаще художественные телепроекты встречают критику с точки

¹¹ Рошаль Л. Тема неисчерпаема... / Сборник «Война на экране». М., 2006. С. 15.

зрения исторической достоверности. В итоге перед создателями фильмов встала проблема не только исторически точного воссоздания давних событий, но и соответствия ожиданиям зрителей, то есть именно создания ощущения подлинности экранных сюжетов. Этим объясняется и немалое количество реминисценций, а также аллюзий на советские кинофильмы о войне. Фактически это апелляция к эмоциональному опыту зрителя из-за неимения и давности лет опыта исторического.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Богомолов Ю.А.* ТВ и проблема художественного времени / Сборник «Проблемы телевидения». М., 1976. С. 72–93.
2. *Богомолов Ю.А.* Телеэкран, серийность и проблемы художественного времени / Сборник. Многосерийный телефильм: истоки, практика, перспективы. М., 1976. С. 131–146.
3. *Дружба О.В.* Великая Отечественная война в историческом сознании советского и постсоветского общества. Дисс. ... докт. исторических наук. Ростов н/Д, 2000. 508 с.
4. *Качкаева А.Г., Кирия И.А.* Российское телевидение: между спросом и предложением. М: Элиткомстар, ГУ-ВШЭ, 2007. Т. 1–2.
5. *Михеева Ю.В.* Земля и небо. Два направления военных кинокомедий / Война на экране. Материалы научно-практической конференции «Вторая мировая война: история и мифология», НИИ киноискусства М., 2006. С. 79–91.
6. *Огнев К.К.* Реалии истории в художественной системе фильма. Основные типологические модели на материале мирового кинопроцесса. Дисс. ... докт. искусствоведения. М., 2003. 353 с.
7. *Рощаль Л.М.* Тема неисчерпаема / Война на экране. Материалы научно-практической конференции «Вторая мировая война: история и мифология», НИИ киноискусства. М., 2006. С. 14–17.

REFERENCES

1. *Bogomolov Y.A.* (1976) TV i problema khudozhestvennogo vremeni. Problemi teledeniya [Television and problem of creative interpretation of time]. Moscow, 1976, pp. 72–93. (In Russ.).
2. *Bogomolov Y.A.* (1976) Teleekran, seriinost i problema khudozhestvennogo vremeni. Mnogoseriinii telefilm: istiki, praktika, perspektivi [Telescreen, seriality and problem of creative interpretation of time]. Moscow, 1976, pp. 131–146. (In Russ.).
3. *Druzhiba O.V.* (2000) Velikaya Otechestvennaya Voyna v istoricheskom soznanii sovetskogo i postsovetskogo obschestva. Diss. ... doct.istoricheskikh nauk [Great Patriotic War in historical conscience of Soviet and post-Soviet society]. Rostov/Don, 2000. 508 p. (In Russ.).
4. *Kachkaeva A.G., Kiria I.A.* (2007) Rossiiskoe teledeniye: mezhdru sprosom i predlozheniem. [Russian television: between demand and supply]. Moscow: Elitcomstar, GU-HSE, 2007. Vol. 1–2. (In Russ.).
5. *Mikheeva Y.V.* (2006) Zemlia i nebo. Dva napravleniya voennikh kinokomedii. Voina na ekrane [Land and Skyes. Two streams of comedy movies about war]. Moscow, 2006, pp. 79–91. (In Russ.).
6. *Ognev K.K.* (2003) Realii istorii v khudozhestvennoi sisteme filma: osnovnie tipologicheskie modeli na materiale mirovogo kinoprotsessa. Diss. ... doct. iskusstvovedeniya. [Realities of the history in creative system of a film: fundamental typological models, based on global movie industry development]. Moscow, 2003. 353 p. (In Russ.).
7. *Roshal L.M.* (2006) Tema neisчерpaema... / Voina na ekrane. [Inexhaustible theme]. Moscow, 2006, pp. 14–17. (In Russ.).

Artistic Features of Russian TV Series About the Great Patriotic War

Ksenia A. Shergova

PhD in Arts, Associate Professor, Academy of Media Industry

Aleksey B. Muradov

Associate Professor

UDC 791.43.01

ABSTRACT: The essay represents the first effort to explore the artistic methods employed in the TV series about World War II (the Great Patriotic War) and analyzes four multi-episode TV shows released in 2004. In its own way, each of these series responded to the new public interest in the less known aspects of the war. Simultaneously, each of them established a dialogue with the previous cinematic and TV productions, comprising direct reminiscences to earlier films, objectivizing the audience expectations formed by earlier productions, or even arguing with them. This dialogic trend should be considered as part of the postmodernist framework of contemporary television: reminiscences of popular post-war films or literal or visual citations from these films become an integral part of contemporary cinema and television and also act as documentary-like reference points.

In all reviewed cases, the authors emphasize adventure narratives well suited for TV presentation and rendered even more spectacular by modern visualization technologies. The producers are confronted with a contradiction between the chosen historical context and imaginary plotlines: it is quite difficult to put the series' characters within the imaginary space, depriving them of the well-known facts, especially those propagated in earlier film and TV productions. Inevitably, each plot is aggressively influenced by the tragedy of the "little man", in which the place of the enemy occupied in the Soviet tradition by the Gestapo and the Abwehr is replaced by the repressive Soviet state security services. Even a decade after its release, *Shtrafbat (The Penal Battalion)* plays a major role in the public and professional discussion on the ethics of war-related films and television series. Meanwhile, *At a Nameless Height*, a series which contains even more reminiscences to Soviet film and television productions, should be regarded as one of the earliest works in which the sense of authenticity was sacrificed to the imaginary expectations of the viewers – expectations formed by the Soviet historical and cultural framing.

KEY WORDS: Great Patriotic War (World War II), TV series, artistic methods, the image of the hero, reminiscences, audience expectations

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО | ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА

Среда кинозрелища. Архитектура первых кинотеатров в России

УДК 72.03

Автор: *Анисимов Александр Викторович*, доктор архитектуры, профессор НИУ «Московский государственный строительный университет», член-корреспондент Российской академии архитектуры и строительных наук (РААСН).

Аннотация: С появлением кино как нового вида искусства актуализировался вопрос о формировании комфортной среды для кинопросмотров. В статье обосновываются особенности первых спроектированных зданий для демонстрации кино, архитектурные отличия первых кинотеатров в Санкт-Петербурге и Москве, где использовались элементы театральной архитектуры, эклектика ресторанного дизайна, смешанные с деталями уходящего стиля модерн.

Ключевые слова: архитектура, электротئاتр, первые кинотеатры, фасад, интерьеры, кинозалы, неоклассика, стиль модерн, реконструкция

FILM THEORY AND FILM HISTORY | AUDIOVISUAL ARTS

The Environment of the Cinematic Spectacle: The Architecture of the Early Russian Movie Theaters

UDC 72.03

Author: *Alexander V. Anisimov*, Doctor in Architecture, Professor of the National Research University "Moscow State University of Civil Engineering", Associate member, Russian Academy of Architecture and Construction Sciences.

Summary: With the advent of cinema as a new medium, the problem of forming a new comfortable space for film shows arose. The article surveys the characteristic features of the first buildings designed for film viewing and the architectural difference between film theatres in St. Petersburg and Moscow where elements of theatre architecture, eclecticism of restaurant design mixed with the vanishing Art Nouveau were used.

Key words: architecture, electrotheater, early movie theaters, façade, interior, auditorium, Neoclassicism, Art Nouveau, reconstruction

Отечественная документалистика на рубеже веков

УДК 778.5.03.0+778.5.03.071:1+778.5.03p_(09)

Автор: *Прожи́ко Галина Семеновна*, доктор искусствоведения, профессор, руководитель мастерской на киноведческом отделении, ВГИК.

Аннотация: В статье обосновываются творческие проблемы экранного языка отечественной документалистики на рубеже веков, производство которой протекает в условиях изменившейся системы создания и продвижения фильмов. Анализируются вопросы смены парадигмы отношений автора и героя, эволюции приемов выразительности экранного документа данного периода.

Ключевые слова: экранный документ, документалистика, язык выразительности, этический и эстетический ракурсы документальных фильмов, концепция документального героя

Russian Documentary at the Turn of the 21st Century

UDC 778.5.03.0+778.5.03.071:1+778.5.03p_(09)

Author: *Galina S. Prozhiko*, Doctor of Arts, Professor, VGIK.

Summary: The article tackles the esthetic aspects of Russian documentary cinema at the turn of the century within the new system of production and promotion. The author analyses the change of the relationship between the filmmaker and the character as well as the evolution of the expressive techniques of the current screen document.

Key words: documentary, expressive language, documentary film, ethical and aesthetic perspectives, the concept of the documentary hero

КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ | ГЕНЕЗИС ОБРАЗА

«Турксиб» как экологическое послание

УДК 778.5

Автор: *Беркова Надежда Николаевна*, доцент кафедры истории и теории Казахской национальной академии искусств им. Т.К. Жургенова.

Аннотация: Документальный фильм В. Турина «Стальной путь. Турксиб» (1929) анализируется с позиций отражения проблематики взаимодействия природы и общества. При сравнении с кинолентами авангардистов актуализируются как особенности киноязыка фильма, так и подход к съемке этнографических мизансцен, обжитых и девственных природных ландшафтов. Обосновывается характер установок преобразователей края, ведущих к смене ценностных приоритетов того времени, в частности, к «усмирению упрямой природы». Раскрывается значение фильма как экологического послания.

Ключевые слова: съемка природы, поэтика титров, экологическая проблематика

FILM LANGUAGE AND TIME | IMAGE GENESIS

Viktor Turin's Turksib As an Ecological Message

UDC 778.5

Author: *Nadezhda N. Berkova*, Associate Professor of Kazakh National Academy of Arts named after T. Zhurgenov, Almaty.

Summary: Turksib, V. Turin's documentary is analysed in terms of the interaction of nature and civilization. Comparing the film to the works of avant-garde filmmakers, the author investigates the specificities of its language and the approach to shooting ethnographic scenes, habitable and virgin landscapes. The article also justifies the policy of the region's reformers leading to the shifting of priorities of the time, including the "taming of the stubborn nature," reveals the message of the film as environmental issue.

Key words: nature photography, poetics of intertitles, environmental issues

VR-кинематограф. Сновидческая природа виртуального зрелища

УДК 778.534

Авторы: *Новиков Василий Николаевич*, аспирант кафедры эстетики, истории и теории культуры, ВГИК.

Аннотация: В статье анализируются: значение термина «иммерсия» применительно к современной кинематографии, особенности физиологических ощущений человека при его восприятии художественно-развлекательного VR-контента, воздействие на зрителя сферического видео 360°. Обращение к теме обусловлено тем, что в состоянии иммерсии человек психологически не воспринимает экран как ретранслятор искусственно созданной реальности, а как бы ментально «сливается» с экранным сюжетом. Это состояние зрителя наиболее точно расшифровывает понятие «сновидческое Я», определяющее как художественный концепт аудиовизуального произведения, так и степень эмоционального погружения индивида в VR-контент.

Ключевые слова: виртуальная реальность, иммерсивный кинематограф, визуальность, технологии погружения, сновидение

VR Cinema. Virtual Spectacle As a Dream

UDC 778.534

Authors: *Vasily N. Novikov*, Post-Graduate Student, VGIC.

Summary: The article explores the meaning of the term 'immersion' in the context of modern cin-

ema, the physiological feelings of a person perceiving an entertaining VR content and the effect of the 360-Degree video on the viewer. This issue is raised because a person in the state of immersion does not perceive the screen as the translator of artificial reality, but 'merges' with the plot. This state is most accurately rendered by the term 'Dream Me' defining both the artistic concept of the audiovisual product and the degree of the individual's immersion into the VR content.

Key words: virtual reality, immersive cinema, visuality, immersive technology, dreaming

ПЕРФОРМАНС | ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ

Образ князя Мышкина в национальной экранной интерпретации

УДК 778.5.04.072.094

Автор: *Рябоконе Анастасия Васильевна*, аспирант, кафедра киноведения, ВГИК.

Аннотация: Исследование посвящено экранизациям романа «Идиот» Ф.М. Достоевского, которые были созданы отечественными режиссерами в разные культурно-исторические периоды. Фильмы, вышедшие на экран с 1910 по 2003 год, анализируются в хронологическом порядке с тем, чтобы проследить представленность в национальном сознании типологических характеристик князя Мышкина (Князя Христа) как одного из ключевых образов русской культуры.

Ключевые слова: Достоевский, экранизация, Князь Христос, князь Мышкин, русское национальное сознание, библейский образ

PERFORMANCE | THE ART OF PRESENTATION

The Image of Prince Myshkin in Russian Cinema

UDC 778.5.04.072.094

Author: *Anastasia V. Ryabokon'*, Post-Graduate Student, Department of Film Studies, VGIC.

Summary: The article is devoted to the adaptations of Dostoyevsky's novel *Idiot* created by Russian filmmakers in different cultural and historical periods. The films released from 1910 to 2003 are analyzed in the chronological order to trace the representation of the typological traits of Prince Myshkin (Prince Christ) as one of the key images of Russian culture in the national consciousness.

Key words: Dostoyevsky, *The Idiot*, screen adaptation, Prince Christ, Prince Myshkin, Russian national consciousness, biblical image

Звуковой мир отчужденного киноперсонажа

УДК 791.43/45

Автор: Русинова Елена Анатольевна, кандидат искусствоведения, проректор по международным связям и научной работе, зав. кафедрой звукорежиссуры, ВГИК.

Аннотация: В современном обществе отчуждение — одна из актуальных проблем, затрагивающая все большее количество людей. Не случайно эта тема стала предметом художественного осмысления в произведениях многих видов искусства, в том числе кинематографа. В статье рассматриваются визуальные и звуковые приемы, семантика слова и музыки в контексте экранного образа отчужденного киноперсонажа, его внутреннего и окружающего мира.

Ключевые слова: современный кинематограф, звуковой образ фильма, отчужденный киноперсонаж, музыка кино, трагедия повседневности

The Sound World of the Alienated Film Character

UDC 791.43/45

Author: Elena A. Rusinova, PhD (Arts), Vice-Rector For International Relations and Scientific Work, Chair of Sound Design Department, VGIC.

Summary: Alienation is one of the topical problems in modern society increasingly affecting people. It is no coincidence that this issue has become the subject of artistic insight in various art forms including cinema. The article explores the visual and sound techniques and the semantics of words and music in the context of representing the alienated character, his inner and outer world.

Key words: theme of alienation in cinema, sound image in film, alienated film character, music in films about alienation, the tragedy of the everyday in cinema

Ракурс киносъемки как прием создания метафорического контекста фильма

УДК 7.08

Автор: Коробко Роман Вадимович, аспирант Ярославского государственного педагогического университета имени К.Д. Ушинского.

Аннотация: На примере документального фильма-эксперимента «Анна: от 6 до 18» (1980–1993), созданного кинорежиссером Н.С. Михалковым, в статье анализируется понятие «изобразительный ракурс» киносъемки как ведущий прием выразительности метафорического контекста самоидентификации киноперсонажа. Вы-

является многоаспектность авторской концепции, отражающая современную отечественную социокультурную ситуацию с помощью ракурса и пространственных, линейно-тональных и временных киноизобразительных средств.

Ключевые слова: ракурс, форма, содержание, метафора, киноизображение

Framing As a Method of Creating a Film's Metaphorical Context

UDC 7.08

Author: Roman V. Korobko, Post-Graduate Student, Konstantin Ushinsky Yaroslavl State Pedagogical University.

Summary: It is the case study of *Anna: from 6 to 18*, N. Mikhalkov's art film (1980–1993). The article investigates the notion of 'visual angle' as the leading technique of representing the metaphorical process of the character's self-identity. The author elicits the multi-aspect character of the filmmaker's conception reflecting the modern Russian socio-cultural situation by means of framing and spatial, linear and temporal expressive techniques.

Key words: framing, form, content, metaphor, imagery, existentialism, self-identification

Актуальные проблемы композиции художественного изображения

УДК 7.012

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

Аннотация: В статье рассматривается композиция изображения как особого текста, имеющего смысловое значение в контексте диалога художника и зрителя. Такой текст состоит из отдельных элементов — композитивов с их сложной взаимосвязью, задающей особую последовательность восприятия. При организации целостной композиции возникает интегральный образный смысл, выходящий за рамки простой суммы изображенных элементов. Задача педагога — помочь студенту построить целостно организованный образ, что в корне отличается от обычного размещения изображения на листе.

Ключевые слова: композиционная организация, изобразительный текст, композит

Actual Problems of the Composition of the Artistic Image

UDC 7.012

Author: *Alexander V. Sveshnikov*, Doctor of Arts, Professor, Full Professor at the Department of Fine Arts, Sergei Gerasimov State Institute of Cinematography (VGIK)

Summary: The article considers graphic composition as a specific text with a semantic meaning within the dialogue between the artist and the audience. Such a text comprises a sophisticated interrelation of individual components which create a specific perceptual continuity. In the construction of an integral composition there appears an artistic meaning that transcends the simple sum of the depicted elements. The challenge of a teacher is to help the student build a whole compositional image fundamentally different from a usual arrangement of the picture on paper.

Key words: compositional organization, graphic text, composite

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 (часть вторая, начало в № 1(39), 2019) 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. Фиксируя процессы, происходившие 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: теория искусства, гуманитарные науки, аристотелевская традиция, культура текста, методологический сдвиг, лингвистический поворот, культурологический подход, время культуры

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 (*Part 2, for the beginning see Issue 1 (39), 2019*) 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: art theory, humanities, Aristotle's tradition, text culture, methodological shift, linguistic approach, culturological approach, cultural time

Архетип героя в контексте неомифологизма современной экранной культуры

УДК 008

Автор: *Строева Олеся Витальевна*, кандидат философских наук, доцент, профессор кафедры теории и истории культуры Института кино и телевидения (ГИТР).

Аннотация: В статье рассматривается образ героя неомифологического поля массовой экранной культуры. Внимание уделяется основным чертам *архетипа героя* и культурологическим смыслам, составляющим это понятие, анализируются образы неомифологических героев современности на примере массового и авторского кинематографа.

Ключевые слова: неомиф, архетип, герой, экранная культура, деконструкция, бриколаж, симулякр, артхаус, массовый кинематограф

The 'Hero Archetype' in the Neo-Mythological Context of Contemporary Screen Culture

UDC 008

Author: *Olesya V. Stroeva*, PhD in Philosophy, Associate Professor, Full Professor at the Department of Theory and History of Culture, Institute of Cinema and Television (GITR).

Summary: The article investigates the hero of the neo-mythological field of mass screen culture. The emphasis is laid on the main features of the *hero archetype* and the culturological meanings that constitute this notion. The author explores the images of neo-mythological characters in commercial and art cinema.

Key words: neo-myth, archetype, hero, screen culture, deconstruction, bricolage, simulacrum, art-house, mass cinema

МИРОВОЙ КИНОПРОЦЕСС | АНАЛИЗ

Экзистенциальная проблематика в кинематографе Педру Кошты

УДК 778.5.01(014)

Автор: Санду Владлена Олеговна, аспирант, ВГИК.

Аннотация: В статье рассматривается экзистенциальная проблематика и образы духовного в кинематографе португальского режиссера Педру Кошты. Анализируются четыре фильма, посвященные району Фонтаньяш, они характеризуют усложнение творческого метода режиссера, увеличение абстрактности пространственно-временных структур аудиовизуальных произведений. Обосновывается конфликт индивидуального и социального «Я», который, разрастаясь до мифа, приводит героя к жизненному краху, что становится предметом художественной фиксации режиссера.

Ключевые слова: Педру Кошта, экзистенциальная проблематика, европейский кинематограф, образы духовного, мифологические конструкции

WORLD CINEMA | ANALYSIS

Existential Problematics in the Films of Pedro Costa

UDC 778.5.01(014)

Author: Vladlena O. Sandu, Post-Graduate Student, VGIK.

Summary: The article searches into the existential problems and spiritual images of the Portuguese director Pedro Costa. The author analyses four films set in Fontainhas, a slum district of Lisbon. They reflect the sophistication of the director's artistic method, the growing abstractness of spatiotemporal structures in audiovisual works. The author also substantiates the conflict between the individual and social ego that expands to a mythological scale and leads the hero to failure which becomes the subject of the director's attention.

Key words: Pedro Costa, European cinema, existential problematics, spiritual images, mythological constructions

ТЕЛЕВИДЕНИЕ | ЦИФРОВАЯ СРЕДА

Художественные особенности многосерийных телефильмов о Великой Отечественной войне

УДК 791.43.01

Авторы: Шергова Ксения Александровна, кандидат искусствоведения, доцент, профес-

сор кафедры экранных искусств Академии медиаиндустрии; автор и режиссер более 50 документальных фильмов, лауреат международных фестивалей;

Мурадов Алексей Борисович, доцент, продюсер, режиссер, сценарист, автор, продюсер и режиссер свыше 20 документальных и художественных фильмов, лауреат отечественных и международных фестивалей.

Аннотация: В статье рассматриваются художественные решения в четырех телесериалах, посвященных Великой Отечественной войне, которые вышли на экран в 2004 году и во многом предопределили дальнейшее развитие телеповествований той же тематики. Анализируемые телесериалы, с одной стороны, ответ на общественный запрос в плане зрительских ожиданий, с другой — «диалог» с картинами, снятыми ранее о трагедии войны.

Ключевые слова: Великая Отечественная война, многосерийный телефильм, художественные методы, образ героя, реминисценции, зрительские ожидания

TELEVISION | DIGITAL ENVIRONMENT

Artistic Features of Russian TV Serials About the Great Patriotic War

UDC 791.43.01

Authors: Ksenia A. Shergova, PhD (Arts), Associate Professor, Academy of Media Industry;

Aleksey B. Muradov, Associate Professor, producer, director, screenwriter.

Summary: The article surveys the artistic conceptions of four TV shows about the Great Patriotic War broadcast in 2004 which predetermined the further development of similar works. The TV shows in question are on the one hand, the response the audience's expectations, on the other, a dialogue with previously made films about the war tragedy.

Key words: Great Patriotic War (World War II), TV series, artistic methods, the image of the hero, reminiscences, audience expectations

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; пристатейные 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 (researchvlgik@gmail.com), а после утверждения — на адрес редакции журнала (vestnik-vgik@vlgik.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 статьи 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 авторам 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 IPRbooks (<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

