



Автор скульптурной композиции — А. Багаев  
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](mailto:vestnik-vgik@vgik.info)

**Дизайн и верстка:**

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

**Редактор текстов на английском  
языке С.К. Каптерев**

**Дизайн-макет обложки И. Сеничкина**

**Отпечатано в типографии:**

ВГИК Россия, 129226, Москва,  
ул. Вильгельма Пика, д. 3  
Заказ № 193-19

*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. Абериствиг (Отдел «Театр, кино и ТВ»); главный редактор журнала "Studies in Russian and Soviet Cinema" («Исследования российского и советского кино»), редактор web-site "Kinokultura"

**Буров А.М.**

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

**Восколович Н.А.**

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

**Гордин В.Э.**

доктор экономических наук, профессор НИУ ВШЭ в Санкт-Петербурге

**Добросоцкий В.И.**

доктор экономических наук, заведующий кафедрой управления и права МГИМО

**Друбек Наташа**  
(Германия)

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

**Жабский М.И.**

доктор социологических наук, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского сектора ФГБОУ ДПО «Академия 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, Заслуженный деятель культуры РФ, руководитель учебно-творческой мастерской, кафедра киноведения 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 искусствоведения

**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

6-7 **ЮБИЛЕЙ ВГИК: ВИЗИТ ПРЕЗИДЕНТА РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ**

8 **Вековой юбилей старейшей киношколы**

**ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО** | ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА

10 *Е.А. Рушинова. Идеи С.М. Эйзенштейна в контексте современного киноискусства. Звукозрительный контрапункт*

17 *С.И. Усувалиев. Методологические аспекты изучения истории советского кино в 1930-е годы*

**КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ** | ГЕНЕЗИС ОБРАЗА

30 *М.В. Безенкова. Каноны запечатления действительности в документальном кинематографе 1960-х годов*

42 *А.В. Маткин. Эволюция выразительных средств VR-кинематографа*

**ПЕРФОРМАНС** | ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ

54 *М.И. Жабский, Ф.В. Новосёлова, К.А. Тарасов*

**Кинозвезда — феномен парасоциального отношения**

65 *М.О. Кузнецова. Приемы типажной выразительности актера в кинематографе «новой искренности»*

76 *Я.В. Гуляева. Роль и базисные элементы «монтажа аттракционов» в отечественном кинематографе*

86 *С.Л. Уразова. Self-media как модель монетизации знаниевого кода*

**КУЛЬТУРА ЭКРАНА** | КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ФИЛОСОФИЯ

94 *Н.А. Хренов. Современное искусствознание как гуманитарная наука в ситуации культурологического поворота (часть третья; предыдущие части в № 1 (39), 2019; № 2 (40), 2019)*

107 *И.П. Никитина. Понятие «прекрасное» в современной трактовке эстетических категорий*

**МИРОВОЙ КИНОПРОЦЕСС** | АНАЛИЗ

116 *Ю.В. Михеева. Звук в фильмах Михаэля Ханеке в ракурсе феноменологической эстетики*

128 *И.А. Звездинцева. История одного преступления в жизни, литературе и кино*

**100 лет ВГИК** | ФАКУЛЬТЕТЫ И КАФЕДРЫ

138 **100-летие Актерского факультета ВГИК**

143 **Мировоззренческие критерии профессии в недрах ВГИК**

147 **Профессия художник-аниматор, или Как научиться управлять движением рисунка**

92, 114, 151 **ЧИТАЛЬНЫЙ ЗАЛ** | КНИЖНАЯ ПОЛКА

152 **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

- Abrashitov 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
- Krivtsov 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, Professor, Honored Worker of Culture of the Russian Federation, Head of the Educational and Creative Workshop of the Department of Cinema Studies, 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.
- Tsyrkun 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

“VGIK 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

- 6–7 **VGIK ANNIVERSARY:  
VISIT OF THE PRESIDENT OF THE RUSSIAN FEDERATION**
- 8 **Centennial Anniversary of the Oldest Film School**

### FILM THEORY AND FILM HISTORY | AUDIOVISUAL ARTS

- 10 *E.A. Rusinova. Sergei Eisenstein's Ideas in the Context of Modern Cinema Art. Audiovisual Counterpoint*
- 17 *S.I. Usualiev. Methodological Aspects of Studying the History of Soviet Cinema in the 1930s*

### FILM LANGUAGE AND TIME | IMAGE GENESIS

- 30 *M.V. Bezenkova. The Canons of Capturing Reality in the Documentary Cinema of the 1960s*
- 42 *A.V. Matkin. The Evolution of Visual Instruments of VR Cinema*

### PERFORMANCE | THE ART OF PRESENTATION

- 54 *M.I. Zhabskiy, F.V. Novoselova, K.A. Tarasov  
The Film Star — the Phenomenon of a Parasocial Relation*
- 65 *M.O. Kuznetsova. Methods of Using the Type Expressiveness of the Actor in the Cinema of “New Sincerity”*
- 76 *Ya. V. Gulyaeva. The Role and Basic Aspects of «the Montage of Attractions» in Russian Cinema*
- 86 *S.L. Urazova. Self-media as a Model for Monetization of Knowledge Code*

### SCREEN CULTURE | CULTUROLOGY. PHILOSOPHY

- 94 *N.A. Khrenov. Modern Art History As a Human Science in a Situation of Cultural Turn (Part Three; beginning at No. 1 (39), 2019; No. 2 (40), 2019)*
- 107 *I.P. Nikitina. Contemporary Approach to the Understanding of the Notion of “Beautiful” as an Aesthetic Category*

### WORLD CINEMA | ANALYSIS

- 116 *Ju. V. Mikheeva. Sound in the Films of Michael Haneke from the Perspective of Phenomenological Aesthetics*
- 128 *I.A. Zvegintseva. The Story of One Crime: In Life, in Literature and in Cinema*

### 100 YEARS of VGIK | FACULTIES AND DEPARTMENTS

- 138 **100th Anniversary of the Acting Faculty of VGIK**
- 143 **The Ideological Criteria of the Profession in the Bowels of Cinematography**
- 147 **Profession Artist-Animator, or How to Learn to Manage Motion Picture**

### READING ROOM | BOOKSHELF

- 92, 114, 151
- 152 **SUMMARY | PRESENTATION OF AUTHORS**
- 158 **RECOMMENDATIONS AUTHORS**

# ЮБИЛЕЙ ВГИК: ВИЗИТ ПРЕЗИДЕНТА РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ



# VGIK ANNIVERSARY: VISIT OF THE PRESIDENT OF THE RUSSIAN FEDERATION



Фото: Пресс-служба Президента РФ

# ВЕКОВОЙ ЮБИЛЕЙ СТАРЕЙШЕЙ КИНОШКОЛЫ



**1 сентября 2019 года** Всероссийскому государственному институту кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК) исполнилось 100 лет. Вековой юбилей одной из старейших в мире киношкол отмечают как в России, где искусство кино пользуется особым признанием у россиян, так и в странах ближнего и дальнего зарубежья, где работают многочисленные выпускники ВГИК, чтящие свою Альма-матер.

В связи с юбилеем Президент РФ В.В. Путин выразил благодарность коллективу ВГИК «За заслуги в развитии отечественной культуры и искусства, многолетнюю плодотворную деятельность». В дни юбилея В.В. Путин посетил ВГИК, осмотрел учебные помещения, познакомился с работой факультета анимации и мультимедиа, операторского факультета, провел встречу с мастерами, выпускниками и студентами вуза.

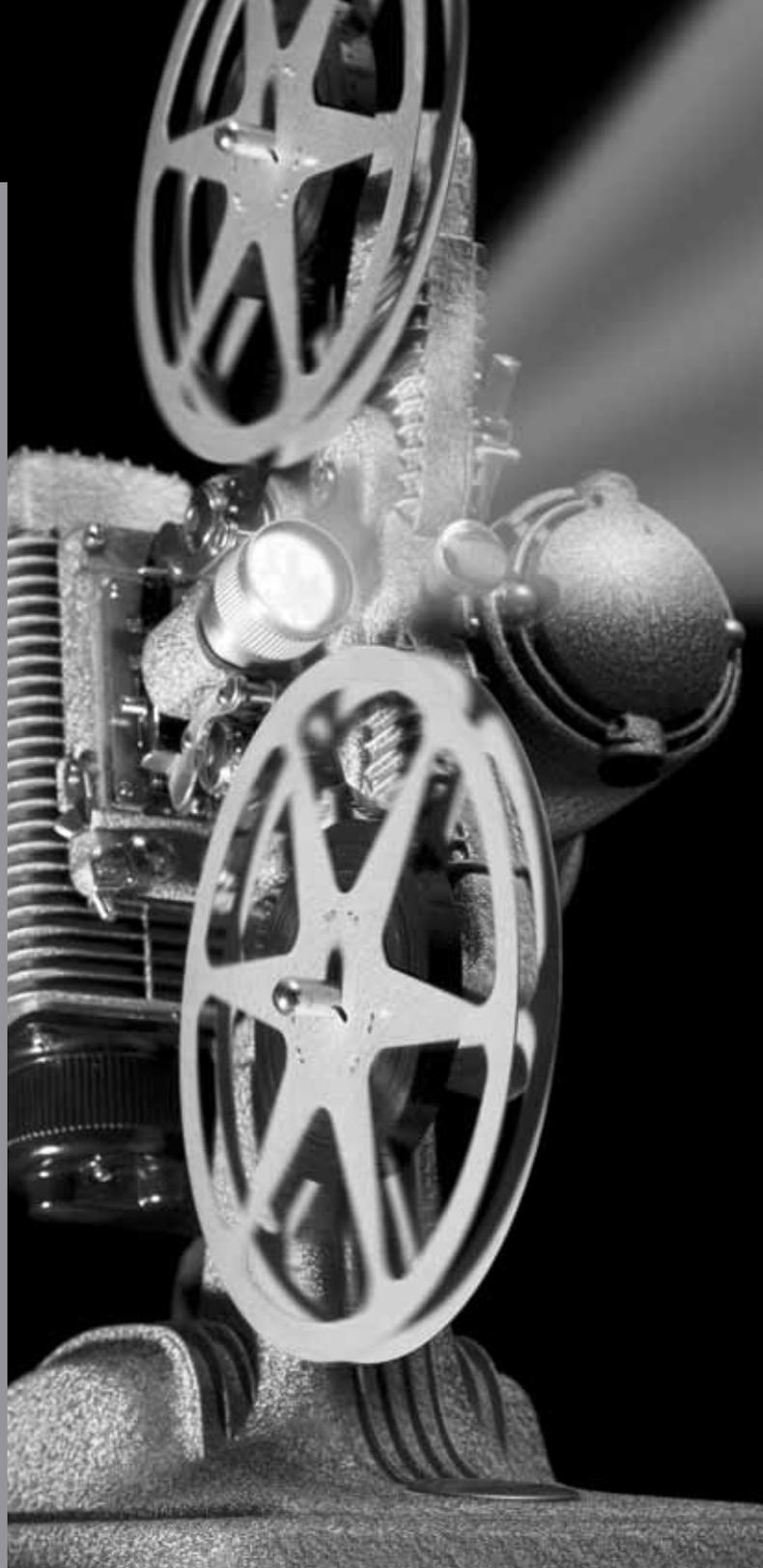
Признанием значимости заслуг и вклада ВГИК в образование и подготовку молодых специалистов в сфере кино, телевидения, других экранных искусств стало проведение в Москве *Всемирного Конгресса Международной Ассоциации кино- и телешкол CILECT* (Centre International de Liaison des Ecoles de Cinéma et de Télévision), третьего по счету форума с момента создания этой организации в 1955 году. Поздравить юбиляра съехались почти 200 представителей руководящего состава 106 киновузов из 39 стран.

Торжественное открытие Конгресса прошло в киноконцертном зале ВГИК, где с приветствиями выступили министр культуры РФ *В.П. Мединский*, открывший этот международный форум, президент Ассоциации CILECT профессор *Брюс Шеридан*, исполнительный директор CILECT *С. Семерджиев*, ректор ВГИК *В.С. Малышев*. Во время Конгресса прошли круглые столы, где делегаты обсудили широкий круг вопросов кинообразования в международных киношколах, состоялись показы студенческих фильмов, мастер-классы.

Продуктивной была и работа двух научно-практических конференций в рамках Конгресса — «*Драматургия и Медиа. Трудности и перспективы взаимодействия*», где широкий резонанс вызвал доклад *Ю.Н. Арабова*, известного сценариста, зав. кафедрой драматургии кино ВГИК, а также *Заседание по проблемам технического развития киноиндустрии*, где основными спикерами стали признанные режиссеры — *В.И. Хотиненко*, зав. кафедрой режиссуры игрового кино ВГИК, и *Карен Палмер*, лауреат многочисленных международных премий.

*Фоторепортаж о визите Президента РФ см. на 6–7 страницах; о Конгрессе CILECT — на 2-й странице обложки*

**ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО  
ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА**





## Идеи С.М. Эйзенштейна в контексте современного киноискусства. Звукозрительный контрапункт

**Е.А. Русинова**

кандидат искусствоведения, доцент

*В статье рассматривается одно из важных теоретических понятий, введенных в научный оборот С.М. Эйзенштейном, — звукозрительный контрапункт, анализируемый в историческом и современном художественном контексте. Выявляется актуальность идей Эйзенштейна, осознаваемых на современном уровне теоретизирования, развития кинотворчества и кинопроизводства.*

УДК 791.43/45

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

С.М. Эйзенштейн, звукозрительный контрапункт, «Заявка», звуковое решение фильма, музыка фильма, художественный образ в кино

<sup>1</sup> Автограф «Заявки», хранящийся в РГАЛИ, написан рукой Г.В. Александрова, с дополнениями В.И. Пудовкина и пометами С.М. Эйзенштейна. Опубликованный вариант «Заявки» в журнале «Советский экран» (1928, № 32) содержит редакторское дополнение к названию: «Будущее звуковой фильмы» и подписан С.М. Эйзенштейном, В.И. Пудовкиным и Г.В. Александровым. — *Прим. авт.*

<sup>2</sup> Кинокартины в двух вариантах — немом и звуком — производились в Советском Союзе до конца 1930-х годов. — *Прим. авт.*

Неоспорим тот факт, что Сергей Михайлович Эйзенштейн не только великий режиссер, но и один из первых теоретиков киноискусства, чьи идеи во многом не утратили значения по сей день. Кинематограф как искусство, непрерывно и быстро развивавшееся на протяжении всего XX века, первых десятилетий XXI столетия как в технико-технологическом, так и в эстетическом отношении, дает, безусловно, основание для теоретического осмысления его существования на новом уровне в художественном контексте современности. Но обращение к идейному наследию Эйзенштейна выявляет актуальность и значимость многих положений его кинотеории, основанных как на практическом опыте режиссера, так и на теоретических умозаключениях и даже прозрениях.

К таким идеям относится, в частности, введенное Эйзенштейном в знаменитом манифесте 1928 года «Заявка» понятие «звукозрительный контрапункт»<sup>1</sup>. В начале звуковой эпохи, когда в советском кинопроизводстве только предпринимались первые попытки создания «звуковых фильм»<sup>2</sup>, публикация довольно категоричных высказываний о звуке в кино была весьма смелым шагом со стороны авторов манифеста. В то же время, осознание возможностей контрапунктического соединения изображения и звука стало первым этапом различения кино *звучащего и звукового*, теоретического осмысления *специфики* звука в кинематографе и основой для дальнейших работ *авторского подхода* к звуковому решению фильма.

<sup>3</sup> Эйзенштейн С.М. Синхронность и асинхронность // Эйзенштейн С.М. Монтаж. М.: Музей кино, 2000. С. 336.

<sup>4</sup> Там же. С. 336.

<sup>5</sup> Эйзенштейн С.М. Будущее звуковой фильмы. Заявка // С.М. Эйзенштейн Избранные произведения: в 6 т. Т. 2. М.: Искусство, 1964. С. 315–316.

Впоследствии С.М. Эйзенштейн писал: «С первых же попыток осмыслить явление тонфильма теоретическая мысль брала в штыки синхронность. “Натуралистическая” синхронность сразу инстинктивно ощутилась как цепи, как образ и проявление мертвой, себе подчиняющей косности непреодолимого status quo действительности»<sup>3</sup>. В этом смысле значение, придававшееся авторами «Заявки» контрапунктическому звуку, может быть сравнимо со значением монтажа, который, по словам Эйзенштейна, понимался в 1928–1929 годах в качестве «средства прежде всего переделывать образ действительности на путях к переделке самой этой действительности»<sup>4</sup>.

В «Заявке» был высказан ряд положений, которые выражали обеспокоенность авторов возможным «не кинематографическим» использованием звука при создании кинокартин, и в то же время как бы «прозревали в будущее» звуковые возможности в кино. «Звук — обоюдоострое изобретение, и наиболее вероятное его использование пойдет по линии наименьшего сопротивления, то есть по линии *удовлетворения любопытства*. В первую очередь — коммерческого использования наиболее ходового товара, то есть *говорящих фильм*. Таких, в которых запись звука пойдет в плане натуралистическом, точно совпадая с движением на экране и создавая некоторую “иллюзию” говорящих людей, звучащих предметов и т. д. Только *контрапунктическое использование* звука по отношению к зрительному монтажному куску дает новые возможности монтажного развития и совершенствования. *Первые опытные работы со звуком должны быть направлены в сторону его резкого несовпадения со зрительными образами*. <...> Звук, трактуемый как новый монтажный элемент (как самостоятельное слагаемое со зрительным образом), неизбежно внесет новые средства огромной силы к выражению и разрешению сложнейших задач, угнетавших нас невозможностью их преодоления путем несовершенных методов кинематографа, оперирующего только зрительными образами»<sup>5</sup>.

Манифест русских кинодеятелей был замечен не только в отечественном киносообществе, но и за границей, переведен на основные европейские языки. Впечатление, которое произвели его положения, можно оценить хотя бы по заглавию статьи в немецком издании “Lichtbildbühne”, напечатавшей манифест в № 181, 1928 год: “Achtung! Goldrube!” («Внимание! Золотые россыпи!»). Однако при всем произведенном эффекте «Заявки», далеко не все кинодеятели были согласны с тем значением, которое придавали ее авторы звукозрительному контрапункту.

Так, Дзига Вертов писал: «Ни для документальных, ни для игровых фильмов вовсе не обязательно ни совпадение, ни несовпадение видимого со слышимым. Звуковые кадры, так же как и немые кадры, монтируются на равных основаниях. Совершенно следует также отбросить нелепую путаницу с делением фильмов на разговорные, шумовые или звуковые (музыкальные). Только принципиальная разница между документальным и игровым кино (теперь определяемым как кино с искусственными разговорами и шумами) остается в силе»<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М.: Искусство, 1966. С. 124.

Надо признать, что и сам Эйзенштейн впоследствии во многом уточнил или даже пересмотрел некоторые тезисы, выдвинутые в 1928 году: «[“Заявка”] предвидела верно. Но в пылу горячности, а главное, не имея еще под руками ничего, кроме “одних общих идей” и аналогий с только что начавшим отходить периодом немого кино, “Заявка” не смогла сделать большего. <...> “Заявка” обратила внимание на естественный первый этап морфологической цельности и единства в этом вопросе. “Заявка” поторопилась хотя бы выкриком ускорить исторически необходимую расколку этого единства во второй фазе развития всякого процесса. Но “Заявка”, конечно, была не в состоянии на подступах к первому этапу провозгласить уже третий»<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Эйзенштейн С.М. Синхронность и асинхронность // С.М. Эйзенштейн. Монтаж. М.: Музей кино, 2000. С. 337.

Понятие звукозрительного контрапункта в манифесте 1928 года, с современной точки зрения, во многом обусловлено своим временем, в частности, оно практически сливается с понятием *асинхронности*, то есть формального несовпадения видимого и слышимого. Во всяком случае, эти понятия во многом пересекаются. Более поздние разработки проблематики аудиовизуального контрапункта в кинотеории уточнили само содержание термина, углубили понимание его внутренних возможностей. Например, Зигфрид Кракауэр и Зофья Лисса акцентировали отличие фиктивного контрапункта от подлинного, требующего самостоятельного высказывания зрительной и звуковой сфер<sup>8</sup>. Современный французский исследователь Мишель Шион подчеркивает, что «аудиовизуальный контрапункт будет замечен, только если оппозиция между звуком и изображением выстроена на точном смысле»<sup>9</sup>, иначе он воспринимается лишь как «противоположность» (“contradiction”) или диссонанс.

<sup>8</sup> Лисса З. Эстетика киномузыки. М.: Музыка, 1970. С. 119.

<sup>9</sup> Chion M. Audio-Vision: Sound On Screen. New York: Columbia University Press, 1994. P. 38.

Возвращаясь к «Заявке», надо сказать, что соавторы Эйзенштейна также со временем отошли от провозглашенных в ней принципов, работая в найденной каждым из них художественной стилистике и авторской манере. Сергей Михайлович

<sup>10</sup> Эйзенштейн С.М. Синхронность и асинхронность // С.М. Эйзенштейн Монтаж. М.: Музей кино, 2000. С. 337.

позднее писал, намекая на Александрова и Пудовкина: «...Одного из подписавших ее заела эстетика “шлягера”. Другой от нее просто отвернулся...»<sup>10</sup>. Самого же Эйзенштейна, приступившего к созданию звукового фильма, как он пишет, «постигли тяжелые творческие неудачи» (речь идет о печально известной истории создания фильма «Безин луг»). Также не удалось реализовать эксперименты со звукозрительным контрапунктом, намеченные режиссером в сценариях «Американская трагедия», «Черное величество», «МММ».

<sup>11</sup> Музыкальные партитуры фильмов С.М. Эйзенштейна «Александр Невский» (1938) и «Иван Грозный» (1944–1945) создавал С.С. Прокофьев. — *Прим. авт.*

<sup>12</sup> Эйзенштейн С.М. Вертикальный монтаж // Избранные произведения: в 6 т. Т. 2. С. 236.

<sup>13</sup> Там же. С. 244.

<sup>14</sup> Там же. С. 244.

Много позднее, в работе «Вертикальный монтаж», Эйзенштейн возвращается к теоретической разработке проблемы внутренней связи изображения и звука, используя опыт работы (в основном, с музыкальной партитурой) над фильмом «Александр Невский»<sup>11</sup>: «Какова же методика установления звукозрительных сочетаний? Наивная точка зрения в этом вопросе состоит в том, чтобы искать адекватность изобразительных элементов музыки и изображения»<sup>12</sup>. В «Александре Невском» эта звукозрительная «адекватность» была найдена через пластическую выразительность образов: «Здесь музыка была написана к совершенно законченному пластическому монтажу»<sup>13</sup>. Как писал режиссер, в данном случае им был применен «метод установления *органической связи* через движение»<sup>14</sup>.

<sup>15</sup> Эйзенштейн С.М. Синхронность и асинхронность // С.М. Эйзенштейн Монтаж. М.: Музей кино, 2000. С. 338.

По мере приобретения опыта в звуковой области кинотворчества и логического развития теоретических изысканий, позиция Эйзенштейна по отношению к изначально отвергаемой «натуралистической синхронности» звукозрительных отношений в кино меняется: «...нисколько не мешает ей иметь место в построениях, но никак не как единственному, даже не как основному, а просто как одному из многих видов сочетания звука со зрительным кадром»<sup>15</sup>.

<sup>16</sup> Эйзенштейн С.М. Методология звукозрительного монтажа // С.М. Эйзенштейн Монтаж. М.: Музей кино, 2000. С. 370.

Тем не менее надо понимать, что синхронность уже не мыслится Эйзенштейном как «вульгарно-натуралистическая», а поднимается на новый уровень теоретического осмысления, им вводятся понятия «интеллектуальный монтаж», «обертонный монтаж», главным же становится понятие «образ»: «Проблема синхронности, таким образом, станет проблемой синхронности не изображения и звука, а синхронности зрительного образа и образа звукового. То есть в конечном счете — слиянности обоих, которая, в свою очередь, есть возвращение результата к исходному положению: рождению звукового образа, как и зрительного, из того единого образа, ощущаемого автором по отношению к произведению в целом»<sup>16</sup>. Так идея звукозрительного

контрапункта как кинематографического приема вырастает до проблематики художественной образности, и противопоставление изображения и звука переходит в задачу создания полифонических (полисемантических) аудиовизуальных решений при создании кинокартины.

О том, что многие идеи С.М. Эйзенштейна имеют непреходящее значение, свидетельствует не только практика новейшего кинотворчества, но и многочисленные теоретические изыскания, научные и творческие конференции, посвященные звуку в кино. Так, в 2000-м году в Москве прошла научно-практическая конференция «“Звуковая заявка” сегодня». На протяжении научной дискуссии, в которой приняли участие известные звукорежиссеры, киневеды, искусствоведы, философы постоянно возникал вопрос: актуальны ли идеи «Заявки» для современного кинопроцесса? Нельзя сказать, что в своих ответах на вопрос все участники конференции были единодушны. Однако общий итог прения, думается, был подведен в выступлении известного звукорежиссера Роланда Казаряна: «Натуральная акустика и стереофония позволяют во многом по-новому осмысливать те звукозрительные проблемы, которые впервые были подняты именно в знаменитой “Заявке”. Для меня ее положения сохранили ценность и сегодня. Проблема асинхронного сочетания звука и изображения, осознание звука “как самостоятельного монтажного элемента”, идея звукозрительного “оркестрового контрапункта” — вполне реальные проблемы современного кино. Другое дело, что сегодня эти идеи реализуются через несколько иные механизмы»<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> «Звуковая заявка” сегодня». Научно-практическая конференция. Март, 2000 // Киноведческие записки, 2000, № 48. С. 167.

Современное кинопроизводство предоставляет авторам — создателям кинопроизведения (режиссерам, звукорежиссерам, кинокомпозиторам, саунддизайнерам и т. д.) совершенно иные (по сравнению с теми, в которых работал С.М. Эйзенштейн) условия для творчества. Новые многоканальные звуковые технологии в кино способны вызывать у зрителей ощущение полного погружения в реальность происходящего на экране, эмоционального вовлечения в кинематографическое действие, вплоть до «помещения» зрителя внутрь кинопространства как непосредственного участника, а не стороннего наблюдателя событий, происходящих на экране. Теперь более глубокое значение приобретает и аудиовизуальный контрапункт — в монтаже, последовательно комбинируя различные планы, режиссер располагает возможностями различных звукозрительных «смещений» внутри самих планов, умножающих пространственно-динамические «конфликты» между звуком и изображением. При

этом изображение и звук образуют особую звукозрительную полифоническую структуру, где пластическое начало сливается со звуковым, создавая звукопространственную перспективу фильма. Таким образом, технико-технологические возможности, о которых мечтал С.М. Эйзенштейн (заставший только первые эксперименты со стереозвуком в кино) стали реальностью, предоставив широкий пласт средств для воплощения самых смелых идей в области звукозрительных решений, что, однако, не отменяет самого главного, о чем писал великий режиссер, — творческих усилий и таланта человека, создающего художественные образы. ■

---

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Вертов Д.* Статьи. Дневники. Замыслы / Дзига Вертов; ред.-сост. С. Дробашенко. М.: Искусство, 1966. 320 с.
2. Киноведческие записки, 2000, № 48. С. 167–197.
3. *Лисса З.* Эстетика киномузыки / Зофья Лисса; пер. с нем. А.О. Зелениной и Д.Л. Каравкиной; ред. пер. С.А. Маркус. М.: Музыка, 1970. 495 с.
4. *Эйзенштейн С.М.* Избранные произведения: в 6 т. / Сергей Эйзенштейн. М.: Искусство, 1964. Т. 2. 566 с.
5. *Эйзенштейн С.М.* Монтаж / сост., автор предисл. и комм. Н.И. Клейман. М.: РГАЛИ, Эйзенштейновский центр исследований кинокультуры, Музей кино, 2000. 592 с.
6. *Chion M.* Audio-Vision: Sound on Screen; ed. and transl.; by C. Gorbman with a foreword by W. Murch. N.Y.: Columbia University Press, 1994. 239 p.

#### REFERENCES

1. *Vertov D.* (1966) Stat'i. Dnevniki. Zamyssly [Articles. Diaries. Thoughts]. Dziga Vertov; red.-sost. S. Drobashenko. Moscow: Iskusstvo, 1966. 320 p. (In Russ.).
2. Kinovedcheskie zapiski, 2000, № 48, pp. 167–197. (In Russ.).
3. *Lissa Z.* (1970) Estetika kinomuzyki [Aesthetics of film music]. Zof'ya Lissa; per. s nem. A.O. Zeleninoy i D.L. Karavkinoy; red. per. S.A. Markus. Moscow: Muzyka, 1970. 495 p. (In Russ.).
4. *Ejzenshtejn S.M.* (1964) Izbrannye proizvedeniya: v 6 t. [Selected works: in 6 v.]. Sergej Ejzenshtejn. Moscow: Iskusstvo, 1964. 2 v. 566 p. (In Russ.).
5. *Ejzenshtejn S.M.* (2000) Montazh [Montage]. Sost., avtor predisl. i komm. N.I. Klejman. Moscow: RGALI, Ejzenshtejnovskij centr issledovanij kinokul'tury, Muzej kino, 2000. 592 p. (In Russ.).
6. *Chion M.* (1994). Audio-Vision: Sound on Screen; ed. and transl.; by C. Gorbman with a foreword by W. Murch. N.Y.: Columbia University Press, 1994. 239 p. (In Russ.).

# Sergei Eisenstein's Ideas in the Context of Modern Cinema Art. Audiovisual Counterpoint

***Elena A. Rusinova***

*PhD in Arts, Associate Professor, Head of the Department of Sound Engineering,  
Vice-Rector for International Relations and Scientific Work, VGIK*

UDC 791.43/45

**ABSTRACT:** Sergei Mikhailovich Eisenstein is not only a great filmmaker but also one of the first theorists of cinema, whose ideas have not lost their significance to this day. Exploration of Eisenstein's theoretical heritage reveals the relevance of many of his propositions based both on the practical experience of the director and on his theoretical conclusions and even insights. Such ideas include, in particular, the concept of «audiovisual counterpoint» introduced by Eisenstein in the famous manifesto «Budushchee zvukovoi fil'my. Zaiavka» («Statement on Sound») of 1928. In this manifesto, a number of provisions expressed the authors' concern about the possible «non-cinematic» use of sound in films, and at the same time, the future possibilities of sound in cinema. In particular, it was argued that «only the counter-punctual use of sound in relation to the visual editing piece gives new opportunities for montage development and improvement». Subsequently, Eisenstein clarified or even revised some of the points put forward in 1928. With the experience gained in the sound field of filmmaking and the logical development of theoretical research, the idea of audiovisual counterpoint as a cinematic method grows into the problem of artistic imagery, and the contrasting of image and sound becomes part of the task of creating polyphonic (polysemantic) audiovisual solutions in a motion picture. The essay discusses the relevance of Eisenstein's ideas within contemporary artistic and theoretical contexts.

**KEY WORDS:** Sergei Eisenstein, audiovisual counterpoint, «Zaiavka», sound design of the film, film music, artistic image in cinema



## Методологические аспекты изучения истории советского кино в 1930-е годы

**С.И. Усувалиев**

УДК 791.036(47+57)

АННОТАЦИЯ

*В основе статьи анализ Введения к рукописи «История советского киноискусства» Н.М. Иезуитова (1899–1941), одного из основоположников отечественного киноведения, которая так и не была опубликована. Обращение к архивным источникам позволило выявить основные методологические критерии истории кино как науки в концепции Н.М. Иезуитова, сформированной в 1930-е годы и внесшей определенный вклад в разработку методов и принципов истории кино, что и обосновывается в статье.*

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

история отечественного кино, периодизация истории советского кино, методология истории киноведения, кинообразование, историография

<sup>1</sup> Современный кинематограф и педагогический процесс: сборник научных трудов. М.: ВГИК, 1990. С. 85.

Парадокс истории отечественного кино заключается в том, что история кино как наука, так пока и не обзавелась собственной историей, основанной на единых принципах изложения исторического знания и выверенных методах подхода к историческим исследованиям. Нет до сих пор и научного фундаментального исследования об отечественной историографии истории кино, особенно с точки зрения методологии и вклада отечественных киноведов в ее развитие. Этот факт отмечают киноведы. «В самом деле: перелистаем все индивидуальные и коллективные труды по истории кино (не только советского, но и зарубежного), вышедшие в нашей стране за семьдесят лет, — писал киновед Е. Левин в 1990 году, — пробежим глазами или припомним журнальные статьи, дискуссии, “круглые столы” киноведов, изучающих зарождение и развитие отечественного и мирового экранного искусства. И спросим себя: где и когда были определены объект и предмет истории кино как научной дисциплины? Ведь с этого начинается самосознание всякой науки...»<sup>1</sup>.

### История истории кино

Нельзя, разумеется, утверждать, что методологии истории кино в советском киноведении уделялось недостаточно внимания. Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной

<sup>2</sup> Курилов А. ИМПЛИ и академическое литературоведение // Литературоведческий журнал, 2012, № 31. С. 162.

<sup>3</sup> Методологические проблемы истории советского кино // Искусство кино, 1972, № 6. С. 96–129. Призыв изучать историю киноведения исходил от режиссера Г. Рошалья: «Очень важно было бы, чтобы в истории кино была развернута критика критики разных лет. Пора уже и критические процессы включить в исторические обзоры» (там же. С. 117).

<sup>4</sup> Методологические проблемы советского киноведения // Искусство кино, 1976, № 11. С. 51–101. Современность истории // Искусство кино, 1978, № 11. С. 136–144.

<sup>5</sup> Юренив Р. Советское киноведение. М.: ВГИК, 1977.

<sup>6</sup> Штейн С. Границы киноведения как субдисциплинарной предметности искусствования // Логика визуальных репрезентаций в искусстве: от иконописного пространства и архитектуры к экранному образу. М.: РГУ, 2019. С. 278–279.

критике» от 25 января 1972 года вызвало целый ряд публикаций о проблемах методологии не только в киноведении, но и в литературоведении, других науках в 1970-е годы<sup>2</sup>. Так, знаковой дискуссией, собравшей чуть ли не всех крупных советских историков кино, стало обсуждение первого тома «История советского кино. 1917–1967», которое состоялось в 1972 году в редакции журнала «Искусство кино». Тогда были высказаны соображения общего характера о принципах исторических исследований 1920-х годов. Речь шла об описательном/аналитическом подходе, об изучении практического влияния партии на науку о кино, интеграции кино в общий процесс развития искусства (литературы, театра и т. д.), о различиях между индивидуальной и коллективной историями, о необходимости привлечения более обширных архивных данных и т. д.<sup>3</sup>. Однако эти дискуссии были посвящены, как правило, современным (для того времени) подходам к изучению истории кино (как к кино многонациональному, как к системе, как к кинопроцессу), нежели самой истории этих подходов, историографии истории кино в целом<sup>4</sup>. В 1977 году вышло учебное пособие Р. Юренива «Советское киноведение» с обзором основных трудов по киноведению<sup>5</sup>, чей объем и формат (33 с.) не позволяют говорить о фундаментальном исследовании.

Отмечая проблематизацию киноведения как науки в контексте его изучения отечественными киноведами, С. Штейн так определяет основные векторы данной проблематизации:

- « — проблематизация размытости границ предметной области киноведения и попытка ее четкой демаркации <...>;
- проблематизация методологического инструментария, используемого исследователями в условиях киноведения <...>;
- проблематизация дисциплинарной структуры киноведения и его соотношения с самим кинематографом <...><sup>6</sup>.

Стоит подчеркнуть, что проблематизация методологического инструментария — одна из важнейших функций любой науки, позволяющая осмысливать ее теоретические основы и переопределять методологический аппарат на каждом этапе развития. Однако такая саморефлексия невозможна без знания истории науки в целом и истории конкретной дисциплины, становления и развития ее методологии. Таким образом, вопросы о том, что такое отечественная история кино, каковы ее основания и ее собственная история, предстают как насущная необходимость современного киноведения в методологическом и педагогическом плане. Интерес к историографии киноведения можно отнести, однако, к редким явлениям. Такие работы затрагивают историографию конкретной проблемы или периода, но далеко не всегда исследуют

<sup>7</sup> Исключение представляют работы П.А. Багрова о Н.Н. Ефимове: Багров П. Об авторе книги и немного об её героях // Киноведческие записки, 2007, № 84. С. 267–274. Он же. Николай Николаевич Ефимов, пионер и дилетант // Зеленый зал-2: Альманах. СПб.: РИИИ, 2010. С. 7–35.

<sup>8</sup> Точной датировки времени написания рукописи нет. Предположительно, вторая половина 1930-х годов. Судя по датам выхода книг, на которые Иезуитов ссылается в рукописи, воспоминаниям С. Комарова и другим источникам, период работы над рукописью — 1938–1941 годы. — *Прим. авт.*

<sup>9</sup> Краткая история советского кино «Пути художественного фильма» Н. Иезуитова вышла в 1934 году. — *Прим. авт.*

<sup>10</sup> Методологические проблемы истории советского кино // Искусство кино, 1972, № 6. С. 98.

<sup>11</sup> Цит. по рукописи: Музей кино. Ф. 1111. Оп. 1. N. 17/1. Н.М. Иезуитов. Рукопись книги «История киноискусства в СССР». О том, почему верно название «История советского киноискусства» см.: Usuvaliev S. Nikolai Iezuitov at the cradle of Soviet film studies. Studies in Russian and Soviet Cinema. 2019, no. 13 (2), pp. 120–121.

концепции и подходы к изучению истории кино, как и вклад отечественных историков кино в науку. К примеру, деятельность и, прежде всего, тексты таких киноведов и историков кино, как Б.С. Лихачев, Ф.П. Шипулинский, Г.М. Болтянский, В.С. Россоловская, Н.М. Иезуитов, Н.А. Лебедев, Э.М. Арнольди и многих других, до сих пор не исследованы<sup>7</sup>.

### Принципы и задачи истории кино

К важнейшим концептуальным источникам об истории кино как науки на раннем этапе становления отечественного киноведения, следует отнести Введение к рукописи «История советского киноискусства»<sup>8</sup> Н.М. Иезуитова, получившей название «Задачи и содержание истории». Теоретическая ценность этого Введения проявляется в ряде аспектов. *Во-первых*, это одно из редких свидетельств рефлексии о методологических аспектах истории кино как науки, приведенное одним из ее основоположников. *Во-вторых*, ко времени написания рукописи «История советского киноискусства», автором уже был опубликован краткий вариант первой истории советского кино<sup>9</sup>, следовательно, определенные теоретические наработки были сделаны. *В-третьих*, текст Введения представлен не как отдельная «отвлеченная» статья, но как часть самого учебника, который мог стать не только основой для обучения новых кадров, но и точкой отсчета для последующих концептуальных заключений. Этот последний аспект особенно важен для истории отечественного киноведения, поскольку книги и учебные пособия отечественных авторов и коллективов традиционно обходились без подробного предисловия с методологическим обоснованием. На это указывал искусствовед и киновед, доктор философских наук Е.С. Громов: «... авторы “Истории кино” — *прим. У.С.*) сделали одну тактическую ошибку — они не предварили свой том методологическим и теоретическим предисловием, которое бы проясняло их исходные позиции»<sup>10</sup>. Поэтому исходные методологические позиции, приведенные во Введении к «Истории советского киноискусства», и представляют несомненный интерес, их анализ значим для киноведения.

Структурно Введение Н.М. Иезуитова состоит из шести подглав: «Изучение истории кино на Западе и в США», «История кино в СССР», «Задачи истории», «Содержание истории», «Периодизация» и «Источники»<sup>11</sup>.

В разделе «Изучение истории кино на Западе и в США» автор дает краткую характеристику разных подходов к изложению истории кино за рубежом. Как технический феномен история

<sup>12</sup> Грегор Йозеф (1888–1960) — австрийский историк театра и драматург. — Прим. авт.

<sup>13</sup> Гийом-Мишель Куассак (1868–1946) — французский журналист и кинокритик. — Прим. авт.

<sup>14</sup> Ремси Терри (1885–1954) — американский историк кино. — Прим. авт.

<sup>15</sup> Хэмптон Бенджамин (1875–1932) — продюсер, сценарист и кинорежиссер. — Прим. авт.

<sup>16</sup> Флори Роберт (1900–1979) — франко-американский кинорежиссер, сценарист, журналист и киноактер. — Прим. авт.

<sup>17</sup> Музей кино. Ф. 1111. Оп. 1. N. 17/1. Л. 4.

<sup>18</sup> Шаренсоля Жорж (1889–1995) — журналист, литературный критик, кинокритик. — Прим. авт.

<sup>19</sup> Бардеш Морис (1907–1998) — эссеист, литературный критик, кинокритик. — Прим. авт.

<sup>20</sup> Бразийак Робер (1909–1945) — писатель и журналист. — Прим. авт.

<sup>21</sup> Государственная Академия Художественных Наук. — Прим. авт.

<sup>22</sup> Государственная Академия Искусствознания. — Прим. авт.

кино описывается в “Das Zeitalter des Films” (1932) Й. Грегора<sup>12</sup> и “Histoire du Cinématographe” (1925) М. Куассака<sup>13</sup>, тогда как в работах Т. Ремси<sup>14</sup> (“A million and one nights”, 1926), Б. Хэмптона<sup>15</sup> (“A History of the Movies”, 1931) и Р. Флори<sup>16</sup> (“Histoire du Cinéma américain”, 1938–1939) история кино описывается как история кинопроизводства. Эти тексты Иезуитов называет «историей экономической борьбы», гонимых, успехов и анекдотов. Главная его претензия обращена к тому, что «изучение техники кино и его производства, при всем интересе к этим сторонам кинематографа, не могло дать представления о самом главном — об истории искусства фильма»<sup>17</sup>. Внимание к этому аспекту кинематографа было уделено и в книгах Ж. Шаренсоля<sup>18</sup> “40 ans de Cinéma” (1935), а также М. Бардеша<sup>19</sup> и Р. Бразийака<sup>20</sup> “Histoire du Cinéma” (1935). Но, по Иезуитову, и эти труды по зарубежной истории кино относятся скорее к журналистике, нежели к науке. Несмотря на попытки изложить процесс развития мирового кино в его целостности, эти исследования, считает автор, не позволяют выявить закономерности развития мирового кино во всей их сложности.

**Микровывод.** Важность раздела состоит, во-первых, в самом факте сравнительного анализа подходов к истории кино в Европе и США. Для последующих выпущенных в свет учебников по истории советского кино в СССР такое сравнение предстает, несомненно, как редкое явление. Во-вторых, включение зарубежных «историй кино» функционально — чтобы выявить их слабые стороны и на их фоне утвердить значимость «объективной» марксистской методологии. И тем не менее, само их включение подразумевает, что советская наука о кино не изолирует себя от мировой, кроме того, она берет из них самое ценное (по ленинской формуле).

В разделе «История кино в СССР» Н.М. Иезуитов формулирует один из принципиальных постулатов Введения: история кино в СССР опирается на марксистскую методологию советской исторической науки. Первые исследования молодой науки о кино в СССР можно рассматривать как попытки первичной систематизации материала (например, «Кино в России» Б.С. Лихачева, 1927; «Русская кинематография в 1917 г.» В.С. Росоловской, 1937). Для написания истории нужны определенные условия: наличие фильмов (Иезуитов приводит краткую характеристику фильмотеки ВГИК, продолжая инициативу ГАХН<sup>21</sup> по сбору фильмов) и архив сценариев, документов, связанных с производством и искусством фильма (Кабинет киноведения ВГИК, Кабинет истории кино при ГАИС<sup>22</sup>).

**Микровывод.** Таким образом, первые два раздела Введения утверждают один из важных принципов подхода к исторической науке, а именно принцип историографической традиции. И это важно при структурировании подхода к историческому обоснованию развития кинематографа. Основной же вывод второго раздела состоит в установлении связи науки истории кино с исторической наукой СССР — одно из важнейших положений Введения. Если в 1932 году, только намереваясь приступить к написанию первой истории советского кино, Иезуитов писал о данном научном направлении как о «марксистско-ленинской объективной истории», то во Введении прослеживается тезис об опоре на историческую науку, что предполагает вполне конкретную взаимосвязь истории и кинематографа, но не с абстрактной методологией «марксизма-ленинизма», а с методологией истории как науки. Именно советская историческая наука, по мысли Иезуитова, исследует закономерности, а не «хаос случайностей». Данный подход к истории кино продуцирует и концептуальный по своей сути вопрос: является ли история кино частью исторической науки, возможно, одной из ее дисциплин? Свою точку зрения на этот аспект Н.М. Иезуитов раскрывает в последующих тезисах.

В разделе «*Задачи истории*» история кино как наука в СССР соотносится с практикой социалистического строительства. Иезуитов приводит целый ряд задач исторического исследования: «...История советского кино подводит итог творческому опыту кинематографа, объясняет смысл достижений киноискусства, увеличивших культурную роль его в нашей стране и за ее пределами, и анализирует недостатки, затруднявшие развитие кинематографа. Она дает представление о борьбе киноискусства с ложными художественными идеями: с формализмом, натурализмом, вульгарным социологизмом и рассказывает о победе социалистического реализма»<sup>23</sup>. При этом учитываются и адресаты «Истории советского киноискусства»: это начинающие кинематографисты (в том числе, руководящие работники) и зрители, интересующиеся кинематографом. В итоге история кино в концепции Иезуитова неразрывно связана с кинематографической практикой, являясь неким руководством для режиссеров, операторов, актеров во имя достижения «наибольшей правдивости и наибольшего совершенства исполнения»<sup>24</sup>.

**Микровывод.** В этом разделе Н.М. Иезуитов стремится тезисно обосновать, что история кино не является «академической», «объективной» летописью или хронологией событий; пассажизм ей чужд и враждебен. «Объективность» истории, по мнению автора, заключается не столько в «объективном» описании, сколько в

<sup>23</sup> Музей кино. Ф. 1111. Оп. 1. N. 17/1. Л. 11–12.

<sup>24</sup> Музей кино. Ф. 1111. Оп. 1. N. 17/1. Л. 13–14.

«объективности» марксистской методологии. При этом можно утверждать, что история кино — *активная* дисциплина, участвующая в социалистическом строительстве и неразрывно связанная с кинематографическими практиками. В перечисленных задачах истории кино заявлены также основные принципы исторической науки (истина, объективность, историзм). Отдельно стоит отметить выделенную Иезуитовым функцию «рассказа» (в современной науке — нарратив). По мнению автора, история не только объясняет, анализирует, но и рассказывает, причем это рассказ — о победе.

В разделе «Содержание истории» автор утверждает процесс становления социалистического реализма в качестве содержания истории советского киноискусства. Соцреализму дается при этом множество определений: это и ключ к пониманию истории советского кино; и главная закономерность истории искусства; и знамя, процесс и результат борьбы; и метод искусства; и художественный стиль. Соцреализм может проявляться по-разному, опираясь и на противоречивые тенденции, но они должны совпадать в «правдивом изображении действительности». Формулируются и обязанности историка, чьей задачей «является выяснение истины, объективное определение закономерностей художественного развития, определение исторического места того или другого фильма, мастера, творческой группы»<sup>25</sup>. Однако Иезуитов делает тут оговорку о том, что содержание предполагает отбор и ограничение, обосновывая это тем, что «История советского киноискусства» — это «история кинематографического искусства, история художественного мастерства и умения»<sup>26</sup>. Иначе говоря, речь идет об истории «художественного кино» (игровые и документальные картины). Таким образом, научное и учебное кино оказывается за пределами истории, но это не относится к хронике, так как функционально она связана с кино исторически и влияет (особенно в годы гражданской войны) на художественно-выразительные средства кинематографа. «Что касается собственно истории киноискусства, — в центре нашего внимания стоят, разумеется, сами фильмы, их содержание, их идеи, их стиль. Вопросы экономики, производства, проката исследуются здесь только в той мере, в какой они необходимы для понимания искусства фильма»<sup>27</sup>.

**Микровывод.** Определение содержания истории кино как процесса становления соцреализма — значимый тезис во Введении. В «Путиях художественного фильма» (1934) Иезуитов уже описывал историю советского кино как движение к соцреализму, но в «Истории советского киноискусства» соцреализму уже «отдано» центральное место. Это не является новацией Иезуитова, и объясняется историческим контекстом — в 1938–

<sup>25</sup> Музей кино. Ф. 1111. Оп. 1. N. 17/1. Л. 15–16.

<sup>26</sup> Музей кино. Ф. 1111. Оп. 1. N. 17/1. Л. 18.

<sup>27</sup> Музей кино. Ф. 1111. Оп. 1. N. 17/1. Л. 19.

1941 годы соцреализм уже функционировал в качестве официальной и нормативной эстетики. Однако размытость этого понятия, его темпоральная характеристика (соцреализм — и знамя, и ключ, и стиль...) позволяють широко интерпретировать различные течения и школы в советском кино. Несомненно, в рамках соцреалистической эстетики Иезуитов декларирует искусствоведческий подход, отвечая на вопрос о границах научной дисциплины, в результате которого напрашивается вывод об истории кино как междисциплинарной науке: история кино опирается не только на методы исторической науки, но и методы искусствоведения.

В разделе «Периодизация» автор связывает периоды истории советского кино с периодами истории ВКП(б) и истории СССР. «Основываясь на общей периодизации истории ВКП(б) и советского государства, принимая также во внимание художественно-политические события и собственные законы развития кино (постановление ЦК ВКП(б) от 23/IV–1932 г., изобретение звукового кино), автор определяет шесть периодов в развитии советского киноискусства: I. Возникновение советского кино (1918–1921); II. Годы экспериментальных исканий (1922–1925); III. Период расцвета немого фильма (1926–1929); IV. Переходный (идейный и технический) период в развитии кино (1930–1934); V. Годы завершения победы социалистического реализма (1932–1934) и VI. Советское кино от “Чапаева” до наших дней (1935–1939)»<sup>28</sup>.

**Микровывод.** Вопросы периодизации — важная проблема в истории кино. В концепции Иезуитова она в целом соответствует схеме, приведенной им в работе «Пути художественного фильма»: «Эпоха гражданской войны» (1919–1922), «Перед подъемом» (1922–1925), «Победа реализма» (1926–1930), «Годы перестройки» (1930–1932), «Звуковое кино» (1933–1934)<sup>29</sup>. Ссылается он во Введении и на периодизацию истории ВКП(б) в письме И.В. Сталина «Об учебнике истории ВКП(б). Письмо составителям учебника истории ВКП(б)» (1937). В наши дни было бы опрометчиво делать окончательные выводы о варианте периодизации истории кино по Иезуитову, так как нет достаточных сведений о данных разработках в отечественном киноведении в 1930-е годы. Однако само обоснование этим исследователем периодизации истории кино того периода представляет несомненную ценность для изучения.

В последнем разделе «Источники» главным источником, изучением которого занимается история кино, Иезуитов называет фильмы. При их исследовании необходимо критическое отношение: установление достоверности копии, восстановление ее первоначального вида, учет авторского перемонтажа. В случае же утерянных картин требуется тщательная выверка — по

<sup>28</sup> Музей кино. Ф. 1111. Оп. 1. N. 17/1. Л. 21–22.

<sup>29</sup> Иезуитов Н. Пути художественного фильма. 1919–1934. М., Кинофотоиздат, 1934. Четкой периодизации в книге нет, она выведена нами непосредственно из содержания. — Прим. авт.

либретто, литературному сценарию, монтажным листам, вплоть до стилистического анализа сохранившихся кинолент режиссера. «В выполнении данной задачи нельзя пренебрегать ничем: ни критическими статьями в печати современников, ни рекламным фотографическим материалом, ни опросом людей, которые принимали участие в создании фильма или видели его»<sup>30</sup>. Только после анализа и сличения всех сведений их можно вводить в научный оборот.

**Микровывод.** Операции по установлению достоверности источника, восстановлению его первоначального вида и проведению сравнительного анализа с другими документами представляют собой общие процедуры источниковедческого анализа. Более того, в современном источниковедении кинодокумент признан историческим источником<sup>31</sup>. Основываясь на положениях этого раздела, фильмы являются источником исторического и искусствоведческого анализа. Наука истории кино включает методы источниковедения — это важный тезис, связанный с методикой киноведческого анализа.

### Путь к «Истории советского киноискусства»

Приведенные обоснования и принципы истории кино как науки нашли отражение в работах Н.М. Иезуитова в 1932–1934-е годы<sup>32</sup>. Например, в статье «Создадим историю советского кино» (1932) Иезуитов, будучи руководителем бригады, готовящей труд по истории советского кино в ГАИС, утверждает, что история советского кино не написана. По его мнению, история кино должна быть, во-первых, «марксистско-ленинской объективной историей», написанной не с целью пассивного отображения процесса, а прежде всего в интересах воспитания наших кадров на опыте борьбы за советскую кинематографию»; во-вторых, «история советского кино есть прежде всего и в основном история советских фильмов, характеризующих рост идейного и художественного качества...»; в-третьих, история кино — это «не изолированная история художественной фильма, но история всей кинопродукции»<sup>33</sup>. Опасаясь показать историю кино вне истории кинопромышленности, киноорганизаций, кинопечати, Иезуитов также предлагает представить это направление в ракурсе горизонтального и вертикального срезов. В горизонтальном срезе история кино должна представлять историю всей кинопродукции («художественные» фильмы, хроники, учебное и научное кино, агитпропфильмы и др.), в вертикальном — «анализ и оценка различных групп кинорботников». При этом данные материалы не могут соединяться механически в отдельных главах, а должны показывать «процесс развития советского кино целостно...»<sup>34</sup>.

<sup>30</sup> Музей кино. Ф. 1111. Оп. 1. N. 17/1. Л. 24.

<sup>31</sup> Источниковедение: учебник для академического бакалавриата / Е.Д. Твердюкова [и др.]; под ред. А.В. Сиренова. М.: Юрайт, 2017. С. 356–359.

<sup>32</sup> Здесь не приводятся проблемы реализма, новаторства и художественных течений в советском кино, которые разрабатывал Иезуитов. — Прим. авт.

<sup>33</sup> Иезуитов Н. Создадим историю советского кино // Кино. (М.), 1932, № 28 (499), 18 июня. — Прим. авт.

<sup>34</sup> Там же.

В статье «О стилях советского кино (Концепция развития советского киноискусства)» (1933), посвященной проблеме стиля в советском кино, речь идет о событиях, всколыхнувших интерес к истории, где автор приводит как пример труды «История фабрик и заводов», «История гражданской войны», «История молодого человека XIX века»<sup>35</sup>. Такое упоминание неслучайно. Во-первых, с 1931 года Иезуитов работает консультантом главной редакции «История фабрик и заводов». Во-вторых, роль «Истории фабрик и заводов» в формировании исторического нарратива 1930-х годов известна<sup>36</sup>. Как считает Е. Добренко, проекты типа «ИФЗ» были «важными ступенями становления советской метаистории — сталинского “Краткого курса”»<sup>37</sup>. И в докладе «История заводов в кино», подготовленном в НИКФИ, Иезуитов цитирует постановление главной редакции «О работе по “Истории заводов”» от 10 апреля 1932 года, где, в частности, отмечается, что «...авторы книг этой серии обязаны добиваться художественно обработанного, картинного, ясного и понятного текста», и подчеркивается: «...разве эти требования не являются обязательными и для фильм по истории заводов?»<sup>38</sup>. Однако этот вопрос Иезуитова можно рассматривать и иначе. А именно: являются ли эти требования обязательными и для советского историка искусства? Тем более, что в инструкции главной редакции «Как писать “Историю фабрик и заводов”» (1931) конечной целью серии обозначается «... создание систематической марксистско-ленинской художественной истории заводов»<sup>39</sup>. По Иезуитову, такая задача стоит перед кино, у которого не было своей «истории».

Книга «Пути художественного фильма» (1934) для Н.М. Иезуитова стала первым опытом систематизации исторического материала периода 1919–1934-х годов, его упорядочиванием в рассказ. Тогда автор впервые обратился к проблемам периодизации, истории советского кино как движения к победе соцреализма. Таким образом, первая краткая история советского кино стала экспериментальной лабораторией, проспектом (еще без методологического обоснования) будущей фундаментальной «Истории советского киноискусства», в которой Иезуитов смог сформулировать основные принципы методологии истории кино как науки.

### Общие выводы

Цели и задачи, методы и принципы истории советского киноискусства как науки, сформулированные Н.М. Иезуитовым, в целом демонстрируют две линии его пути как ученого. С одной стороны, тезис о том, что история кино опирается на марксистскую методологию советской исторической науки, характеризует

<sup>35</sup> Иезуитов Н. О стилях советского кино (Концепция развития советского киноискусства) // Советское кино, 1933, № 3–4. С. 35.

<sup>36</sup> См.: Журавлев С. Феномен «Истории фабрик и заводов»: Горьковское начинание в контексте эпохи 1930-х годов. М.: Институт российской истории РАН, 1997.

<sup>37</sup> Добренко Е. Политэкономика соцреализма. М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 274.

<sup>38</sup> Иезуитов Н. История заводов в кино // Пролетарское кино, 1932, № 11–12. С. 26.

<sup>39</sup> А.М. Горький и создание «Истории фабрик и заводов»: сборник документов и материалов. М.: Издательство социально-экономической литературы, 1959. С. 43.

Иезуитова как историка-марксиста, который прошел «школу» Коммунистической академии и Общества историков-марксистов, участвовал в подготовке учебников по классовой борьбе, писал статьи о кино как наглядном пособии в преподавании истории и историческом источнике. С другой стороны, его концепция обращена к стилистическому и шире — искусствоведческому анализу фильмов и художественных направлений в кинематографе, что было продиктовано, в том числе, полученным им искусствоведческим образованием<sup>40</sup>. Мысль о том, что история кино есть история искусства фильма, художественного мастерства и стиля, красной нитью проходит через все тексты этого автора. В частности, в 1937 году, во время лекции Иезуитов отмечает: «Я, товарищи, искусствовед, поэтому я особенно подчеркиваю тот факт, что излагаемый мною предмет есть история советского киноискусства»<sup>41</sup>. Таким образом, история кино, по Иезуитову, предстает как единство марксистского понимания истории и искусствоведческого анализа кинопроизведений.

То, что эти теоретические обоснования были предложены впервые Иезуитовым, подтверждалось исследователями и во время дискуссии 1972 года. В частности, Е.С. Громов отмечал: «...действительно, в “Очерке” (Лебедева. — У.С.), была сделана попытка, опираясь на предыдущие достижения советского киноведения и прежде всего на работы Н. Иезуитова, дать определение методологии киноведения как науки, способов подхода к изучению кино как вида искусства»<sup>42</sup>. А при оценке О.В. Якубовича-Ясного первого тома «Истории советского кино. 1917–1967» прозвучала такая фраза: «Мне кажется, что из всех известных историй советского кино это, пожалуй, вторая работа, где наиболее последовательно и полно проявляется метод художественного анализа. Книга принципиально унаследовала добрую искусствоведческую традицию Иезуитова, нашего первопроходца»<sup>43</sup>. И такая оценка исследований Н.М. Иезуитова, прозвучавшая в профессиональной среде, лишь подтверждает значимость вклада этого ученого в историю отечественного киноведения. ■

## ЛИТЕРАТУРА

1. А.М. Горький и создание «Истории фабрик и заводов»: сборник документов и материалов. М.: Издательство социально-экономической литературы, 1959. 363 с.
2. Добренко Е.А. Политэкономия соцреализма. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 585 с.
3. Иезуитов Н. Создадим историю советского кино // Кино. (М.), 1932, № 28 (499), 18 июня.
4. Иезуитов Н. О стилях советского кино (Концепция развития советского киноискусства) // Советское кино, 1933, № 3–4. С. 35–55.
5. Иезуитов Н. Пути художественного фильма, 1919–1934. М.: Кинофотоиздат, 1934. 150 с.

<sup>40</sup> Иезуитов окончил отделение археологии и искусствознания Факультета общественных Наук I-го МГУ. Изучал архитектуру Древней Руси. Прошел «школу» РАНИОН и ГАХН. — *Прим. авт.*

<sup>41</sup> Иезуитов Н. Лекция I-а в аспирантуре ВГИК / I курс / 1937–1938 уч. г. папка инв. № 21452. Отдел рукописей Кабинета истории отечественного кино ВГИК. Л. 2.

<sup>42</sup> Методологические проблемы истории советского кино // Искусство кино, 1972, № 6. С. 97.

<sup>43</sup> Там же. С. 118.

6. *Иезуитов Н.* Лекция I-ая в аспирантуре ВГИК / I курс/ 1937–1938 уч. г. папка инв. № 21452. Отдел рукописей Кабинета истории отечественно кино ВГИК.
7. *Иезуитов Н.* Рукопись книги «История киноискусства в СССР». Музей кино. Ф. 1111. Оп. 1. N. 17/1.
8. Источниковедение: учебник для академического бакалавриата / Е.Д. Твердюкова [и др.]; под ред. А.В. Сиренова. М.: Юрайт, 2017. 396 с.
9. *Курилов А.С.* ИМЛИ и академическое литературоведение // Литературоведческий журнал, 2012, № 31. С. 140–177.
10. Методологические проблемы истории советского кино // Искусство кино, 1972, № 6. С. 96–129.
11. Современный кинематограф и педагогический процесс: сборник научных трудов. М.: ВГИК, 1990. 153 с.
12. *Штейн С.Ю.* Границы киноведения как субдисциплинарной предметности искусствоведения // Логика визуальных репрезентаций в искусстве: от иконописного пространства и архитектуры к экранному образу. М.: РГГУ, 2019. С. 234–314.

## REFERENCES

1. A.M. Gor'kij i sozdanie "Istorii fabrik i zavodov": Sbornik dokumentov i materialov [History of Factories and Plants: Collection of Documents and Materials]. Moscow: Izdatel'stvo social'no-jekonomicheskoj literatury, 1959. 363 p. (In Russ.).
2. *Dobrenko E.A.* (2007) Politjekonomija socrealizma [Political Economy of Socialist Realism]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2007. 592 p. (In Russ.).
3. *Iezuitov N.* (1932) Sozdamim istoriju sovetского кино [Let's Create the History of Soviet Cinema]. Kino, 1932, no. 28 (499), 18 ijunja. (In Russ.).
4. *Iezuitov N.* (1933) O stiljah sovetского кино (Konceptija razvitija sovetского киноискусства) [About the Styles of Soviet Cinema (Concept for the Development of Soviet Film Art)]. Sovetskoe kino, 1933, № 3–4, pp. 35–55. (In Russ.).
5. *Iezuitov N.* (1934) Puti hudozhestvennogo fil'ma. 1919–1934 [The Paths of Fiction Film. 1919–1934]. Moscow: Kinofotoizdat, 1934. 150 p. (In Russ.).
6. *Iezuitov N.* Лекция I-ая в аспирантуре ВГИК. I курс. 1937–1938 уч. г. [Lecture no. 1 for postgraduate students at VGIK /freshman year/ 1937–1938 academic year]. Папка инв. № 21452. Отдел рукописей Кабинета истории отечественно кино ВГИК. (In Russ.).
7. *Iezuitov N.* Rukopis' knigi "Istorija kinoискусства в СССР" ["History of Film Art in the USSR" Manuscript]. Muzej kino. F. 1111. Op. 1. N. 17/1. (In Russ.).
8. Istochnikovedenie: uchebnik dlja akademicheskogo bakalavriata [Source Study: Textbook for Academic Bachelor's Degree] / E.D. Tverdjukova [i dr.]; pod red. A.V. Sirenova. Moscow: Izdatel'stvo Jurajt, 2015. 396 p. (In Russ.).
9. *Kurilov A.S.* (2012) IMLI i akademicheskoe literaturovedenie [IMLI and the Academic Literary Criticism]. Literaturovedcheskij zhurnal, 2012, no. 31, pp. 140–177. (In Russ.).
10. Metodologicheskie problemy istorii sovetского кино [Methodological Issues of Soviet Film History]. Iskusstvo kino, 1972, no. 6, pp. 96–129. (In Russ.).
11. Sovremennij kinematograf i pedagogicheskij process: Sbornik nauchnyh trudov [Modern Cinema and Pedagogical Practices: Collection of Proceedings]. Moscow: VGIK, 1990. 153 p. (In Russ.).
12. *Shtejn S.Y.* (2019) Granicy киноведения как субдисциплинарной предметности искусствоведения [The Boundaries of Film Studies as a Subdisciplinary Subject of Art History]. Logika vizual'nyh reprezentacij v iskusstve: ot ikonopisnogo prostranstva i arhitektury k jekrannomu obrazu [Logic of Visual Representations in Art: from Icon-painting Space and Architecture to Screen Image]. Moscow: RGGU, 2019, pp. 234–314. (In Russ.).

# Methodological Aspects of Studying the History of Soviet Cinema in the 1930s

**Sultan I. Usualiev**

Post-Graduate Student, VGIK

UDC 791.036(47+57)

**ABSTRACT:** The article is devoted to the history of the Russian film studies and methodology of film history as science using the example of the Introduction of *History of the Soviet Film Art* by Nikolai Iezuitov (1899–1941), one of the founders of the national film studies. Since the manuscript of *History of the Soviet Film Art* — the first history of the Soviet cinema — has not yet been published and introduced into scholarly use, the author pays special attention to archival sources.

Despite a number of essays and discussions about film history and its methodology, a fundamental scholarly work on the historiography of the history of Soviet and Russian cinema has not yet been written. The relevance and novelty of the article is that it is based on the study of archival manuscripts of Nikolai Iezuitov. The exploration of early approaches to the study of the history of the Soviet cinema is important both historically and pedagogically.

One of the most important sources of the concept of film history at an early stage of the national film studies is Iezuitov's Introduction to *History of the Soviet Film Art*. The Introduction is valuable because: 1) it is a rare evidence of reflection on the foundations of film history as scholarship and its methodology; 2) it is given by the author of the first history of the Soviet cinema; 3) it is represented by the author not as a separate “abstract” essay but as a part of the history itself.

The Introduction defines the scholarly tasks and content of film history; overviews foreign books on the history of cinema; emphasizes specific periods of Soviet film history; and indicates the principles of work with relevant sources.

Iezuitov's main principles in relation to film history are established in connection, firstly, with Soviet history scholarship; and secondly, with the vision of film history as the history of film art. Thus, film history, according to Iezuitov, is the unity of Marxist understanding of history and art-historical (stylistic) analysis of films and the main film movements in Soviet cinema.

**KEY WORDS:** history of national cinema, periodization of Soviet film history, history of film studies, methodology of film history, film education, historiography

# КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ ГЕНЕЗИС ОБРАЗА



Фото С. Уразовой



## Каноны запечатления действительности в документальном кинематографе 1960-х годов

**М.В. Безенкова**

кандидат искусствоведения

*В статье прослеживаются основные пластические и монтажно-динамические выразительные средства, определяет-ся жанровое своеобразие документального кинематографа 1960-х годов. Также выявляются новые канонические эле-менты в стилистике фильмов той поры, сформировавшие устойчивый образ документальных кинолент периода «от-тепели».*

АННОТАЦИЯ УДК 778.5.03.03с(09) :1960-

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

канон,  
документальное  
кино, 1960-е,  
хроника,  
документалистика,  
советское  
документальное  
кино,  
эстетический  
канон,  
авторская модель  
реальности

*Когда зритель имеет уже определенный опыт получения киноинформации, он сопоставляет видимое на экране не только (а иногда — не столько) с жизнью, но и со штампами привычных лент. В таком случае сдвиг, деформация, сюжетный трюк, монтажный контраст — вообще насыщенность изображения сверхзначениями — становятся привычными, ожидаемыми и теряют информативность.*

Ю. Лотман<sup>1</sup>

**В** основе документального произведения лежит объективное фиксирование потока жизни, но это не исключает вторжения в изображение авторского видения. Природа документального образа такова, что зритель, привыкший к выразительности художественного кино, видит на экране образное воссоздание мира, но на основе реальной среды. Авторская воля позволяет интерпретировать действительность оригинально и целостно, причем не всегда в соответствии с привычными канонами запечатления реальности.

Восприятие кадра и зафиксированного факта как «кирпичика» в документальном образе во многом напоминает постижение двуликого Януса. Запечатленный кадр (операторская съемка), обладая содержательностью, неизбежно несет в себе нечетко проявленный смысл, представляющий интерес при анализе внутрикадрового пространства и времени. Именно это неявное

<sup>1</sup> Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: ЭЭСТИ РААМАТ, 1973. С. 48.

содержание кадра может послужить поводом к оригинальному и не до конца осознанному восприятию факта, изложенного в монтажной фразе. Поэтому интерес художника к конкретному кадру сопряжен с особым вниманием к его трактовке и смысловой интерпретации. Главным здесь становится желание автора донести до зрителя собственное видение того или иного факта, его детальную расшифровку и оценку, а значит, прояснить идейное содержание и значимость факта, его конкретность. «В основе спор о документальном искусстве чрезвычайно сложен, и его нельзя решить иначе, как приняв во внимание диалектику художественной формы. Определенный прием, введенный как не эстетический, может эстетизироваться, то есть изменить свою функцию», — отмечал Виктор Шкловский<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Шкловский В. За 60 лет. М.: Искусство, 1985. С. 94.

Шестидесятые годы прошлого столетия стали «золотым веком» советской кинодокументалистики, временем постижения человеческого естества на экране. Если 1930-е годы были временем формирования экранного канона показа действительности, то 1960-е стали его формальным разрушением и переходом на качественно иной уровень постижения внутрикадрового пространства. Тема раскрытия качественно иных форм исторического мышления зрителя, подготовленного канонами довоенной поры, представляется значимой и недостаточно исследованной. Остановиться следует на картинах, где постижение человеческой сущности в контексте свершения Истории представлялось наиболее интересным тематическим полем. Но прежде необходимо отметить важную особенность восприятия документального фильма, окончательно оформившуюся к 1960-м годам, — речь об осознании длительности процесса экранного познания.

### **Экранные картины мира в отечественном кинематографе**

Получение информации об окружающем мире с экрана всегда было востребовано зрителем. Но окружающий мир был не объективной реальностью (вряд ли можно представить такой объективный мир, несмотря на кажущуюся множественность возможных точек зрения), а реальностью, сконструированной мыслью автора документальной ленты. Известный специалист по неигровому кино Г.С. Прожико так сформулировала эту особенность документального кино периода «оттепели»: «Важное наблюдение — отдельный образ, а тем более чувственное впечатление, сами по себе не способны ориентировать ни одного сколько-нибудь законченного движения или действия. Ориентирует не образ, а модифицированная этим образом картина мира»<sup>3</sup>. В 1930-е годы картина мира репрезентовалась на экране

<sup>3</sup> Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. М.: ВГИК, 2004. С.19.

во многом лишь иллюстрированием отвлеченных схем отдельными фактами. В те годы сказывалось и недостаточное владение техникой и идеологическая однонаправленность неигровых картин. В 1960-е годы произошло проникновение сознания в сущность всей совокупности фактов. Зритель стал более свободным в собственной оценке происходящего на экране.

Увидеть эпоху глазами человека и увидеть человека в эпохе — вот два, как представляется, основополагающих тезиса в работе документалистов тех лет. Будучи людьми 1960-х годов, режиссеры обратились к отдельно взятому человеку, похожему на них самих, отличающемуся, тем не менее, в этой инаковости, — к уникальной личности. Из этих отличий и должно было родиться мозаичное ощущение действительности, утерянное за годы войны, и ощущение линейного времени, потерянное во вздыбленном хаосе отложенной реальности 1941–1945-х годов. С помощью удлинения кадров и переходов к внутрикадровому монтажу было достигнуто снижение плотности сообщения в пластической форме, а также условное увеличение эффекта реальности при суммарном увеличении количества информации, поступающей с экрана зрителю в единицу времени. Немаловажным было и то, что информация сообщалась не в привычных формах, лозунгах или обобщениях, а демонстрировалась в неустоявшихся структурах, возможных для неоднозначного прочтения.

Это привело к появлению притчевых и метафорических конструкций, во многом сводивших документальный и художественный кинематограф в едином пространственно-временном континууме. Например, в ленте «Замки на песке» (режиссеры Я. Бронштейн, А. Видутирис, 1968) уже в титровой части задавалось наличие документального персонажа (крупный план мальчика, главного героя картины). Следующие за этим композиционно «неправильные» планы, репрезентующие персонажа (боковой ракурс, при котором героя надо было высматривать, искать в пространстве кадра), выявляли метод наблюдения и подсматривания, в отличие от четко выстроенных и сыгранных актерами средних и крупных планов. Определенная отстраненность зрительского наблюдения за главным героем диктовала ощущение его важности, активно сопрягаясь с его действием в кадре: он строил замки из песка в любых условиях, при любом скоплении народа, в обстоятельствах отвлечения или тотального игнорирования со стороны других людей.

Притчевость структуры этого экранного текста выростала из «ножниц» реальности: между серьезностью творчества документального героя и игровой манерой поведения окружающей

среды. Мера условности в сопряжении с искренностью давала возможность прочитывать этот фильм как метафору вечно-го противостояния художника и среды. Особое качество этой притче добавляла условная манера съемки — блики, мерцание, отсутствие привязки к обозначенному промежутку времени. В подобных притчевых сюжетах формировался новый канон документальной драматургии, основанный на четком следовании за движением мысли героя. В своей книге «Карта Птолемея» режиссер-документалист Герц Франк обращает внимание на эту деталь: «Сценарий служит как бы отправной точкой. С ним я спорю, его я преодолеваю, и в этой борьбе рождается картина»<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Франк Г.  
Карта Птолемея.  
М.: Искусство, 1975.  
С. 86.

Главной проблемой жизни оставалось, как и прежде, столкновение человека с окружающей средой, но интересным становится не только человек разрушающе-созидающий, действующий, а человек думающий, размышляющий. Этот человек, безусловно, преобразовывает реальность, но преобразовывая, он изменяет самого себя, в нем рождаются новые чувства, которые камера пытается донести до зрителя. Режиссер видел в своем герое себя, своего современника, и сценарий формировался в контексте длительности высказываний героя.

В 1960-е годы стал популярен и метод длительного кинонаблюдения. Камера позволяла увидеть размышляющего человека, в естественных проявлениях которого визуализировались архетипические модели поведения Человека, «советского человека» и — конкретного героя. В период длительного наблюдения камера лишь выявляла наиболее яркие и показательные моменты *внутренней* жизни человека, при этом для зрителя становился важным сам процесс размышления, а не действия героя.

Средне-крупный план женщины, протирающей вилки, — таково начало фильма «Маринино житье» (режиссер Л. Квинихидзе, 1966). Все действие фильма происходит в течение одного дня, точнее, во время работы кафе и продолжительности игры одной шахматной партии. Камера при этом бесконечно подвижна, словно наблюдающий человеческий глаз, да и Марина, героиня фильма, попадает в поле зрения этого «глаза» не так часто. Но чтобы подчеркнуть значимость персонажа для всего экранного повествования, авторы вывели героиню из привычной среды, и она заговорила со зрителем. Такое выведение из среды было нетипичным для фильмов 1960-х годов, и если бы не высказывания самой героини, можно было бы отнести выпуск этого фильма к 1930-м или 1940-м годам. Но за 30 лет человек сильно изменился, как изменилось и его поведение перед камерой. Человек, размышляющий на экране, начинает доминировать. И Марина

вслух проговаривала свои проблемы с дочерью, обозначая свое отношение к молодому поколению, в то время как на динамичных кадрах крупных планов эмоционально общались, танцевали, наслаждались жизнью представители молодого поколения.

Возможность существования иной, отличной от регламентированной реальности позволяла художникам свободнее оперировать такими базовыми категориями, как пространство и время в кадре. Появились ретроспекции, сломанный порядок времени. Пространство приобрело ту раздробленность, которая позволяла зрителю конструировать свою собственную мозаику, не находясь под гнетом авторской инстанции (как это было, например, в фильмах Д. Вертова 1920-х годов). Таким образом, жанр документального кинопортрета стал в 1960-е необычайно важным и актуальным. Это был уже не социальный портрет 1930-х, а портрет психологический — своеобразная форма философского размышления о людях и времени. И поведение человека во времени стало одним из важнейших условий создания такого кинопортрета. В том же «Маринином житье» рассказ героини о войне и длинный, не связанный с сюжетом проезд в электричке (своеобразная передышка для зрителя, необходимая для осознания многоплановости главной героини), — составляющие одного, суггестивного воздействия картины. Они были необходимы авторам для воссоздания внутреннего мира персонажа, того самого кинопортрета, который выявлял не внешнюю однозначность героя, а его внутреннее наполнение.

В кадрах с Мариной фон картины не играл особой роли, хотя на крупных планах посетителей кафе фон проявляется значительно активнее, возможно, для того, чтобы зритель не мог поймать взгляд персонажа. Это и привлекало (хотелось вникнуть в суть человека) и в то же время отталкивало (непривычно наблюдать за человеком вскользь). Композиционное несовершенство кадров утверждало некую несбалансированность, угловатость и одновременно суггестивную мощь, служило перемене зрительского настроения, помогая быстрее и динамичнее воспринимать героя и меняющуюся в его сознании действительность. Такого рода быстрое рассматривание репрезентовало материал документального кинонаблюдения как нечто отчужденное от зрителя и режиссера, как чуждый и инертный объект, в который следовало вглядываться. Виктор Шкловский так формулировал необходимость отчуждения материала: «...в искусстве нужнее всего сохранять пафос расстояния, не давать себя прикручивать. Нужно сохранять ироническое отношение к своему материалу, нужно не подпускать его к себе. Как в боксе и в фехтовании»<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Шкловский В. Гамбургский счет. М.: Искусство, 1990. С. 218.

### Личность и история в документальном кино 1960-х годов

В шестидесятые годы XX столетия проблема анализа факта художником повернулась к зрителю истинно «человеческим лицом», без заданных идеологических координат. В мире, истощенном и шокированном Второй мировой войной, факт активного созидания Истории уже не подвергался сомнению. Творцы и обычные люди остро почувствовали, что документальный кинематограф — активное пропагандистское оружие, которое может быть направлено не только на созидание, но и на уничтожение всего сущего. По мнению ряда исследователей, объективная историческая истина добывается из факта, однако именно XX век показал силу и слабость содержательности Факта. Сила его воздействия через звукозрительные образы не подвергалась сомнению, но с годами она истончалась, оставив только манипуляцию фактами, обманки, принимаемые зрителем за реальные исторические моменты. Документальное кино предпринимает попытку вернуть факту потерянную достоверность.

Так, в 1960-е годы, возникла необходимость осмыслить ход истории с тем, чтобы определить место Человека на этапе развития цивилизации в техногенной реальности. Историческое мышление советского народа было развито в гораздо большей степени, нежели личное осознание себя существом, бытующим в индивидуальной действительности. Если в 1930-е годы через художественную логику шло постижение логики историчности переживаемых событий, то в 1960-е начался процесс постижения логики человеческой сущности как носителя истории. И самосознание человека формировалось через запечатление на экране человеческого переживания, через формирование понятия идентичности. «Национальная идентичность есть важнейшая черта общественного сознания, и пресловутые истоки этой идентичности ищутся в истории. Но само слово “история” имеет два значения: историческое знание и исторический процесс. И если первое озабочено поиском начал, то во втором общество ищет именно причины. Ищет, чтобы ответить на вопрос, звучащий в названии одной из картин Гогена: “Кто мы? Откуда мы пришли? Куда мы идем?”. А для этого надо знать, кто есть “мы”, в том числе и в первую, может быть, очередь, а откуда мы взялись такие»<sup>6</sup>.

Время картины в 1960-е было четко ограничено судьбами героев. Это был важный, структурообразующий момент фильмов тех лет. Внимание камеры фиксировалось не на Истории, с ее неограниченными временными рамками, а на конечном и быстроем существовании человека. Это явно прослеживается

<sup>6</sup> Миф и художественное сознание XX века. Сборник под ред. Н.А. Хренова. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2011. С. 467–468.

в фильме Г. Франка «Без легенд» (1967), где сталкиваются внутрикадровые пространства: одно — стилизованное под эпоху 1930–1950-х годов, другое — современное, выраженное в средне-крупных планах людей, знавших лично главного героя — Бориса Коваленко. Пространство картины выстраивалось на столкновении стихийной стройки, перевороте (масштабные планы строительства, где работал герой) и камерном рассказе ряда близких людей героя фильма. Прошлое визуализировалось фотографиями и газетами. Снятые кадры со вздыбленной природой характеризовали масштаб личности Коваленко. Такого рода описательно-метафорический метод выявления сущности человека на вербальном уровне позволял зрителю увидеть героя ленты с разных сторон. Но еще важнее было увидеть в этом фильме людей, которые окружали героя, понять, что и они тоже были титанами. Удивительный характер Комзина, друга и сослуживца главного героя фильма, проявлялся в рассказе о товарище. Средне-крупные планы Комзина подчеркивали фактурность и глыбообразность его фигуры, мощные руки, сочный голос. Все эти детали создавали запоминающийся образ живого человека, что помогало представить и главного героя — Бориса Коваленко в ряду подобных себе, увидеть прошлое страны как прошлое великих деяний этих людей.

### **Авторская концепция героя в документальном кино 1960-х годов**

Тем не менее документальный фильм 1960-х тяготел не к исторической, а именно к авторской концепции личности. Например, рассказывая в фильме «Катюша» (режиссер В. Лискович, 1964) о Екатерине Деминой и обращаясь к ее военному прошлому, авторы ни на минуту не забывают о настоящем (перебивка в виде телефонных переговоров с семьей). Ритмика кадра, монтаж выстроены не в традициях концептуальной хроники военных лет (сцена представлена как сумма воспоминаний), напротив, камера следует за движением мысли героини и за мыслью ее собеседника, писателя и журналиста Сергея Смирнова, во время их диалога о военном прошлом героини. Однако из разговора становится ясно, что живут они настоящим и думают о будущем. Авторы картины исходили из многослойности кадра, избавляя от однозначности прочтения сюжета. Эпизоды, снятые скрытой камерой в темном зале (метод «экран в экране» позволил совместить остраненное прошлое в хронике и живое, непосредственное воспоминание об этом прошлом), были проникнуты и болью за безвременно ушедших

друзей и радостью от встречи с собственной молодостью. Все это зритель считывал с лица Екатерины Деминой. Именно эволюция ее сознания, воспоминания о прошлом стали главным внутрикадровым содержанием фильма, его структурообразующим звеном. Так происходило внутрикадровое накопление материала и следующее за этим приумножение анализируемого начала событий.

Хроникальность и документальность материала подчеркивалась с первых кадров фильма фотографиями. На них главная героиня фильма сразу предстает на экране крупным планом рядом с рассказчиком, Сергеем Смирновым, который был для зрителей 1960-х годов культовой фигурой, журналистом, чьи статьи мгновенно становились популярными. Он и сам был интересен зрителю, как и Катюша (так он называл героиню). Выразительность лица Деминой многократно подчеркивалась авторами крупными планами, настойчивым вниманием камеры к ее лицу.

Крупные планы лица человека представляли особую ценность фильмов 1960-х годов. Работа оператора (особенно выразительные были картины оператора П. Мостового в фильмах «Взгляните на лицо», «Маринино житье») по выявлению черт лица человека была действительно залогом успеха ленты. Например, в фильме «Взгляните на лицо» (режиссер П. Коган, 1966) диссонанс между записанными фрагментами речи экскурсоводов, звучащих за кадром, и показываемым на экране изображением мотивировал зрителя к самостоятельному прочтению экранного текста. Слова, адресованные образу Мадонны на полотне Леонардо да Винчи, более подходили лицам, выбранных режиссером (долгий план бабушки, внимательно рассматривающей картину, рассказ экскурсовода о взгляде и улыбке Мадонны). Кадры с лицами людей в этой ленте напоминали панораму времени перед вечностью: камера точно подмечала людскую суету, беспокойство, желание вникнуть. И лишь некоторые из этих образов, выхваченных объективом, проникали сквозь ткань картины к ее смыслу. Зритель же схватывал эти смыслы благодаря крупным планам. Сопоставляя искусство и современность, авторы картины «Взгляните на лицо» искали не столько черты выразительности человеческого лица, сколько лик человека в человеке. И находили. Скрытая камера позволяла выявить многие моменты: органичную искренность поведения людей, внутренний мир человека, момент погружения в себя. Такие естественно поданные образы запоминаются надолго.

В фильме «Взгляните на лицо» камера была поставлена около «Мадонны Литы» в Эрмитаже. Изменив расстояние между героем и камерой, авторы запечатлели индивидуальность переживаний каждого человека, попадавшего в поле зрения киноаппарата. Строгий отбор прекрасно снятых крупных планов монтировался с плавным движением камеры, исследующей картину да Винчи наподобие человеческого глаза присутствующую там людей. В первых кадрах фильма перед зрителем открываются двери в новое пространство, но за ними возникает не общий план, как это было в 1930-е годы с целью подчеркнуть целостность мира, а множество человеческих лиц, запечатленных в естественности бытия. Следующим этапом зрительского восприятия следовал кадр, вводящий в пространство произведения Искусства. Разглядывание произведения Леонардо да Винчи во всех подробностях сообщало неподвижному живописному полотну определенное движение, и звучащая музыка помогала в этом. Мифологическое время живописного полотна Леонардо да Винчи, суггестивная роль картины, лица Мадонны и младенца соотносились с ритмами XX века. Чередование времен создавало ощущение круговорота пространств, и возникало понимание, что стоящая перед картиной девушка похожа на Мадонну. Такое сопоставление смыслов на экране позволяло авторам остранить текущую реальность, приблизить ее к канонам искусства, выявить все хорошее, что существует в человеческой природе при соприкосновении с Прекрасным.

Фильм «Николай Амосов» (режиссер Т. Золоев, 1971), построенный на средних планах и «говорящих головах», повествует об известном хирурге, размышляющем о людском счастье. Режиссер позволяет герою говорить о том, как кажется зрителю, что ему вздумается, так или иначе во всех высказываниях персонажа тема «счастья» проходит красной линией. Но в конце фильма зритель вдруг открывает для себя не просто интересного человека, а постигает его видение мира, его отношение к реальной действительности, но главное, начинает осознавать его понимание, «что есть счастье». В этом фильме конструировалось с помощью внутрикадрового монтажа не только пространство кадра, но и время, а также цельность развития действия. Особенности когнитивного восприятия человека (выборочность осознания реальности) позволяет представлять на экране жизнь во всей полноте, обычно недоступной обыденному человеческому зрению.

Развертывающийся на экране факт как раз протекает в едином для зрителя времени и пространстве сюжетного действия,

<sup>7</sup> Эйзенштейн С.М.  
Собр. соч.: в 6 т. Т. 2.  
М.: Искусство, 1964.  
С. 163, 167.

являясь в определенной степени объективным отражением действительности, следовательно, и подлинной реальностью, которую человек всегда хотел постичь. «...Уже в методе создания образов произведение искусства должно воспроизводить тот процесс, посредством которого в самой жизни складываются новые образы в сознании и в чувствах человека <...> При этом важно, что творческая техника воссоздает процесс таким, каким он протекает в жизни»<sup>7</sup>.

Сосредоточенность человека на переживании достигалась тем, что персонаж фильма говорил не на камеру, а зритель не привязывался к его взгляду, диктовавшему, что слушать. К примеру, в ленте «Катюша» (режиссер В. Лисакович) зрители смотрели на профиль героини, фиксируя ее взгляд на другого человека. Это был своего рода вариант наблюдения за беседой двух людей, когда их диалог становился интересным и третьему. О Екатерине Деминой в фильме кто-то все время рассказывал, она же сама остранялась, оставаясь Героиней. Так непосредственная речь героя, его интервью превращались в интимное обращение к сидящим в зале, напоминая по формату и интонации телесообщение, окрашенное совершенно иным приближением к Другому. Именно импровизированная речь начала по-настоящему раскрывать суть человеческого характера, даже в ничего не значащих фразах порой возникало ощущение, которое было дороже, нежели смысл доносимых слов. Например, в фильме «Трудные ребята» (режиссер М. Литвяков, 1966) упорядоченный закадровый текст служит лишь сюжетообразующим началом, жанровым элементом. Главным же в фильме о подростках в лагере «Млечный путь» становится сама жизнь, неприветливый быт ребят: их смущенные перед камерой лица, напряженные руки, вскользь брошенные фразы это подтверждают. Композиционная невыстроенность киноленты, отсутствие кульминации компенсировались живым и точным наблюдением ручной камеры за жизнью молодого поколения. В результате зритель видит на экране не события, а повседневный поток реальности, то есть сам процесс, а не результат. Фильм-размышление становится в результате основой постижения документальной реальности, а размышляющие герои — основой понимания времени.

\* \* \*

Экранная реальность документальных фильмов оттепели предложила новые каноны запечатления, где ведущим фактором стала длительность эмоционального зрительского восприятия.

Зритель того времени научился считывать не только фактическую информацию, но и нюансы выразительности речи героев, элементы мимической жизни персонажей, которые фиксировала камера на разных крупностях. Особая длительность такого рассматривания экранного действия придавала достоверность и непредвзятость авторскому послылу зрителю, воспринимающего происходящее на экране как продолжение внутренней рефлексии. Г.С. Прожико отмечает эту особенность кинолента того времени: «...документальный фильм — это *авторское* произведение, и как исторический документ рассматриваться не может. Вернее, он является художественным документом времени, как и любое произведение данного исторического отрезка»<sup>8</sup>. Историзм запечатленного факта в 1960-е годы был пронизан авторской рефлексией, которая передавалась на уровне нетрадиционных пластических решений, авторским высказыванием в виде внутреннего монолога героя и реализацией знаковых и символических констант в кадре. ■

<sup>8</sup> Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. М.: ВГИК, 2004. С. 312.

---

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Лотман Ю.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: ЭЭСТИ и РААМАТ, 1973. 138 с.
2. Миф и художественное сознание XX века. Сборник под ред. Н.А. Хренова. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2011. 686 с.
3. *Прожико Г.С.* Концепция реальности в экранном документе. М.: ВГИК, 2004. 454 с.
4. *Франк Г.* Карта Птолемея. М.: Искусство, 1975. 231 с.
5. *Шкловский В.* Гамбургский счет. М.: Искусство, 1990. 547 с.
6. *Шкловский В.* За 60 лет. М.: Искусство, 1985. 573 с.
7. *Эйзенштейн С.М.* Собрание сочинений: в 6 т. Т. 2. М.: Искусство, 1964. 566 с.

#### REFERENCES

1. *Lotman Y.* (1973) *Semiotika kino i problemy kinoestetiki* [Semiotics of cinema and problems of film aesthetics]. Tallin: EESTI i RAAMAT, 1973. 138 p.
2. *Mif i khudozhestvennoye soznaniye XX veka* [Myth and artistic consciousness of the XX century]. *Sbornik pod red. N.A. Khrenova.* Moscow: Gos. in-t iskusstvovznaniya, 2011. 686 p.
3. *Prozhiko G.* (2004) *Kontseptsiya real'nosti v ekrannom dokumente* [The concept of reality in a screen document]. Moscow: VGIK, 2004. 454 p.
4. *Frank G.* (1975) *Karta Ptolemeya* [Ptolemy Map]. Moscow: Iskusstvo, 1975. 231 p.
5. *Shklovskiy V.* (1990) *Gamburgskiy schet* [Hamburg account]. Moscow: Iskusstvo, 1990. 547 p.
6. *Shklovskiy V.* (1985) *Za 60 let* [For 60 years]. Moscow: Iskusstvo, 1985. 573 p.
7. *Eyzenshteyn S.M.* (1964) *Sobraniye sochineniy: v 6-ti tomakh* [Collected works in 6 volumes]. Vol. 2. Moscow: Iskusstvo, 1964. 566 p.

# The Canons of Capturing Reality in the Documentary Cinema of the 1960s

**Maria V. Bezenkova**

PhD in Arts, Associate Professor, Film Studies Department,  
Sergei Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography (VGIK)

UDC 778.5.03.03c(09)<sup>«1960»</sup>

**ABSTRACT:** The essay deals with the problems of new expressive means that appeared in Soviet documentaries in the late 1950s — 1960s. It analyzes the main expressive means of capturing the new screen reality on examples of *Castles in the Sand* (dir. Yakov Bronstein and Algimantas Vidugiris), *Katyusha* (dir. Viktor Lisakovich), *Marina's Life* (dir. Leonid Kvinikhidze), *Look at the Face* (dir. Pavel Kogan), and *Nikolai Amosov* (dir. Taimuraz Zoloev). Its main interests are plastic solutions, the frame structure, the designation of the object of shooting and the author's presence in the interframe space or inside the frame; changes in the attitudes of the author and the protagonists, the author's attention to personality, and the expressiveness of human presence in the film.

The essay discusses the existential and philosophical components of the documentary films of that period, as well as changes in the aesthetic and ideological pictures of the world, which influenced the principle of capturing reality and the concept of authenticity. Documentaries of the Thaw are viewed via the formation of new canons of capturing screen reality, including new capturing techniques (hidden camera, habitual camera, method of provocation), principles of intraframe editing and new space-time frame characteristics. The principles of intraframe editing, new spatial and temporal characteristics of the frame are presented in the progressive analysis of assembly phrases and the compositional structure of the frame of films. The author examines the principles of the formation of the protagonists' characters, the positioning of a person within the frame and the general stylistic paradigm of documentary genres. Taking as examples film portraits, film essays and polemical films, the essay explores novel means of forming spectator paradigms in the documentaries of the Thaw within the context of the author's attitude towards the selected material and the protagonist.

**KEY WORDS:** canon, documentary cinema, 1960s, chronicle, documentary, Soviet documentary cinema, aesthetic canon, author's model of reality



## Эволюция изобразительных средств VR-кинематографа

**А.В. Маткин**

*Статья посвящена феномену VR-кинематографа, его выразительной системе: исследуются генезис, специфика, структура. Выявляются факторы, определяющие становление творческого метода VR-кино, анализируются типологические мизансцены, описывается механизм их синтеза. Обосновываются основные принципы становления художественной уникальности VR-кино.*

УДК 791

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

виртуальная реальность,  
VR-кинематограф,  
360 градусов,  
мизансцена

К второму десятилетию XXI века технология виртуальной реальности как потребительского развлекательного продукта достигла определенной стадии зрелости. Ведущие мировые технологические компании представляют на рынке широкий ассортимент очков и шлемов, необходимых для погружения в виртуальную реальность. Характерно, что их появление находится в русле развития кинематографического оборудования, поскольку на протяжении всей своей истории кинематограф стремился к повышению создаваемого им эффекта погружения, иммерсивности, о чем свидетельствует увеличение размеров экрана, появление цвета в кино, развитие многоканальных звуковых технологий, освоение формата 3D. Однако в настоящее время фактически происходит становление и признание нового типа кинематографа, «важнейшим творческим принципом которого становится абсолютизация игровой модели бытия в протовиртуальной реальности, где границы между воображаемым и реальным вообще исчезают»<sup>1</sup>. В этом плане оборудование виртуальной реальности как средство демонстрации фильма не только видоизменяет наш эстетический опыт, но и принципиально меняет сам киноязык: корректируются хронометраж фильма, продолжительность его планов, их композиция, специфика межкадрового и внутрикадрового монтажа, многое другое. При этом устоявшегося термина для начинающего зарождаться виртуального кинематографа в русском языке пока не существует (нет и уверенности

<sup>1</sup> Маньковская Н.Б. Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. 2-е изд.; перераб. и дополн. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. С. 323.

в том, справедливо ли называть данный феномен кинематографом), поэтому для обозначения этого направления в кино будем использовать журналистское клише «VR-фильм».

### Изобразительные средства VR-кинематографа

<sup>2</sup> Браславский П.И. Технология виртуальной реальности как феномен культуры конца XX — начала XXI веков: дис. ... канд. культурологии. Урал. гос. университет. Екатеринбург, 2003. С. 18.

<sup>3</sup> Там же. С. 10.

Под виртуальной реальностью исследователь П.И. Браславский понимает «компьютерную технологию и ее продукт — интерактивную аудиовизуальную среду, обладающую высоким уровнем психологической достоверности»<sup>2</sup>, выделяя иммерсию как ключевое свойство виртуальной реальности<sup>3</sup>. Это дает право предположить, что фундаментальное различие между кинематографом традиционным и его VR-ответвлением заключается в степени иммерсивности, то есть в обеспечиваемой при просмотре глубине эффекта погружения. В действительности же просмотр фильма в традиционном кинотеатре не обеспечивает полного отключения зрителя от реального мира, возможно, лишь в особо острые моменты — кульминация сюжета, показ драматически напряженных сцен — зритель утрачивает связь с объективной реальностью на считанные минуты или секунды. В этой связи VR-кинематограф относится к гораздо более глубокому погружению в индивидуальное переживание, в отличие от коллективного опыта при просмотре традиционного кинематографа или телевидения. VR-шлем обеспечивает режим значительно большей сенсорной локализации, хотя и она не является абсолютной. Полноценная виртуальная реальность остается пока лишь фокусом научно-фантастического кинематографа.

Используя VR-инструментарий, зритель не видит границ изображения, он вообще не видит ничего иного, кроме того, что демонстрируется в шлеме. Зритель не слышит и других звуков, кроме тех, что поступают через наушники. Сенсорное воздействие на сознание человека столь велико, что люди, попытавшиеся в виртуальном игровом мире сделать, к примеру, шаг из окна небоскреба, свидетельствовали о физической неспособности заставить себя совершить это действие, так как слишком силен эффект присутствия. При этом зрители отчетливо осознавали, что всё, происходящее с ними, абсолютно безопасный аттракцион. Таким образом, можно утверждать, что VR-технологии сильнее всего воздействуют на систему органов чувств человека.

Предельно обобщая, можно выделить четыре характерных для VR-кинематографа аспекта, которые определяют его иммерсивный творческий метод:

1. *Ограниченный хронометраж.* Одной из главных причин небольшой продолжительности VR-фильмов является техническое несовершенство оборудования для демонстрации VR-фильма. При опросе практически все зрители отмечают некоторые периферические искажения изображения и его зернистость, которые спустя время вызывают негативные реакции нервной системы и органов зрения. В итоге наиболее типичным VR-фильмом становится картина короткометражная, чья продолжительность редко превышает 15–20 минут.

2. *Возможность обзора на 360 градусов.* Как известно, угол зрения человека составляет примерно 50–60 градусов, поэтому зритель может видеть лишь ограниченную часть предлагаемого VR-устройством 360-градусного изображения. Но зритель может произвольно панорамировать изображение, так как VR-датчики фиксируют все движения головы и пересчитывают в реальном времени изображение, становящееся бесконечно длинным, устремленным в виртуальное пространство. Примечательно, что увеличение длины экрана по отношению к его ширине соотносится с проекцией эволюционирующих пропорций киноизображения как такового — от квадратных примитивов Люмьеров до 21:9 типичного кинозала.

3. *Изображение сферического пространства.* Съемка с нескольких камер позволяет VR-кинематографу создавать объемные изображения с учетом того, что зритель может поворачивать голову как в разные стороны, так вверх и вниз. В результате изображение становится сферой, хотя зритель видит только демонстрируемый ему фильм.

4. *Интерактивность.* Зачастую понятия «360-градусное видео» и «VR-фильм» используются взаимозаменяемо, как синонимы, но опыт виртуальной реальности подразумевает также некое взаимодействие между зрителем и медиаконтентом. В этой связи интерактивность в VR-кино можно рассматривать как минимум в двух аспектах. *Первый* заключается в изображении, ничем не ограниченном, — зритель сам принимает решение, куда направить свой взгляд. В результате, один и тот же VR-фильм, показанный двум людям, может раскрываться в областях, которые различаются в зависимости от того, на какую область сферического изображения зрители сфокусировали свое внимание. Однако и многократный просмотр одного и того же фильма одним зрителем открывает новые области изображения, которые ранее не были им замечены, поскольку каждый последующий просмотр сопровождается новым индивидуальным «монтажом» пространства. *Второй аспект интерактивности*

заключается в заимствовании VR-кинематографом элементов игровых практик. Например, интерактивная версия VR-фильма “Invasion 360” (2016, Baobab Studios, Inc.) предлагает зрителю ассоциировать себя с кроликом посредством воспроизведения синхронных движений: например, поднимает руки зритель, аналогичное движение совершает и кролик. Так VR-кино проявляет включенность в процесс конвергенции медиасреды пассивным и активным действием одновременно. Это новый интерактивный способ кинопросмотра и адаптация иммерсивного варианта видеоигр, чьи элементы включаются в кинематограф на данном витке развития технологий.

#### Типы VR-мизансцен<sup>4</sup>

Анализ VR-фильмов показывает, что виртуальные технологии стремятся к созданию нескольких типов мизансцен, между собой различающихся.

1. *Мизансцена от первого лица.* Такая мизансцена предполагает, с одной стороны, взгляд от первого лица главного героя фильма, с другой — существование в сюжете некоего центра внимания. Зритель же, хотя и сохраняет возможность смотреть по сторонам или оборачиваться, рискует пропустить главное в сюжете. Сверхзадача такой мизансцены — дать зрителю возможность почувствовать себя в ином образе, посмотреть на мир чужими глазами (такой тип постановки часто используется в VR-играх, «стрелялках», «гонках»). Примером может служить картина «История одного шута» (2016, режиссер Алексей Быстрицкий), это своего рода ответвление от основного сюжета «Гамлета», демонстрирующая от лица королевского шута Йорика события, приведшие к его смерти.

2. *Пассивная мизансцена от третьего лица.* Здесь действие разворачивается вокруг наблюдателя. И поскольку сюжетный центр мизансцены выражен неотчетливо, данный тип подразумевает зрительский интерес к исследованию окружающего мира. Чтобы успеть увидеть максимально много, необходимо совершать движения головой в разные стороны, осматриваться. Зритель оказывается в сцене третьим лицом, находящимся внутри сцены как некий абстрактный наблюдатель, не оказывающий на виртуальный мир никакого влияния. В итоге зритель получает бóльшую свободу, чем в случае постановок от первого лица. Одной из художественных задач, решаемых VR-режиссерами в таких мизансценах, является управление зрительским вниманием, поскольку оно может распыляться на любую деталь, а действие может происходить, где угодно в

<sup>4</sup> Классификация мизансцен основана на анализе И. Бобылева типов движения в VR, выделившего также осевую и радиальную динамику VR-фильмов // Волшебные очки // Искусство кино, № 1–2, 2018. С. 260–269.

рамках сферических 360°. В этом случае элементы выразительности VR-технологий привлекаются из театрального опыта, так как практики сценографии решают часть проблем, связанных с вовлеченностью и управлением зрительским вниманием. Традиционно используется относительно небольшой диапазон картинки, зритель довольно быстро ориентируется в структуре мизансцены и теряет интерес к пустым областям, отслеживая только смысловой центр сцены. Иной опыт дарят сцены фильма «Гладиаторы на сцене Колизея» (2016, режиссер Йорг Кортиал), где действие также занимает небольшую область потенциально возможного пространства, но взгляд от третьего лица, находящегося в центре арены в окружении тысяч зрителей, усиливает впечатление от происходящей схватки.

3. *Активная мизансцена от третьего лица.* Построение этой мизансцены предполагает не просто взгляд абстрактного наблюдателя изнутри, а взгляд активного полноценного участника демонстрируемых событий. Примером может служить VR-фильм «Историческое отделение Сберегательных касс» (2016, История будущего), чей сюжет развивается в канун 1917 года. Этот фильм не требует активного панорамирования, так как более 200 градусов пространства остается неиспользованным, и охватить события сюжета можно благодаря легким движениям головы влево и вправо. Кроме того, зритель органично вписан в пространство, он сидит у стены в ожидании своей очереди, его присутствие в сцене активно подчеркивается: посетители периодически обращаются к нему с риторическими вопросами, мальчик-газетчик заглядывает в глаза, предлагая купить газету. В очереди сконцентрированы едва ли не все герои культурного авангарда того времени. Станиславский возмущается новой «Грозой» Мейерхольда, Шаляпин распевается, преследующий Анну Ахматову пьяный поклонник цитирует сальную пародию Бунина, Маяковский в компании футуристов вторгается в помещение, собираясь совершить «поэтическую революцию ограблением душ»... Фильм лишен динамики сюжета в его привычном понимании, начавшись как будто в случайный момент неразрывного континуума, он так же внезапно и завершается. Неряшливая событийность сюжета вместе с обеспечиваемой VR-иммерсивностью и узнаванием персонажей придает фильму дополнительную достоверность, еще более сближая наблюдателя с виртуальным миром и очищая зрительский опыт от вторжений чужого авторства.

Интерес вызывает и выполненный в эстетике раннего Тарантино абсурдистский VR-фильм “Invisible man” (2017,

Midnight pictures), который демонстрирует игру представителей криминального мира в русскую рулетку. Казалось бы, это типичная пассивная мизансцена: герои фильма не реагируют на присутствие за столом зрителя. Но в последние секунды мизансцена резко меняется с пассивной на активную (метод недопустимый традиционному кинематографу), на зрителя направляются пистолет, он ошеломлен и потрясен («оказывается, я все это время был там!»). Но чувство удивления длится недолго: фильм завершается выстрелом.

### Синтез мизансцен в VR-фильмах

Несмотря на то, что существуют однокадровые фильмы, полностью построенные на непрерывном пространственно-временном континууме при помощи того или иного типа мизансцен, проекция устремлений VR-кинематографа направлена на их смешение и синтез. Как отмечает И. Бобылев<sup>5</sup>, исследовавший смешение осевой и радиальной динамики движения, монтаж делает VR более кинематографичным, а язык фильма более традиционным. Именно на этом направлении происходит освоение художественной выразительности в VR-фильмах, а возможно, и зарождение нового художественного качества. Пространственно-временной континуум изменяется под влиянием монтажных склеек, смена которых обеспечивает и смену типов мизансцен. Например, «Время первых VR 360» (2017, Bazelevs) — промо-ролик полнометражного одноименного фильма, который совмещает две точки зрения, — от первого лица (сцены взлета ракеты и первого выхода в открытый космос) и от третьего лица, представляя будто бы «взгляд бога» (облет камеры вокруг ракеты, план вышедшего в открытый космос космонавта, соединенного с кораблем пуповиной). Так, в сцене облета камеры вокруг ракеты зрителю предлагается оценить красоту и мощь ракеты, своими размерами превосходящую все вокруг, а также силу стремления человека в космос, прочувствовать величие человеческого гения, сделавшего такие полеты возможными. Но уже в следующей сцене, демонстрируемой от первого лица, зритель получает иной опыт, так как оказывается запертым в узкой кабине с крайне ограниченным обзором и заполненной неведомой аппаратурой в тот момент, когда вдруг гравитация Земли отступает и наступает невесомость, которую зритель ощущает глазами. VR-съемка отлично транслирует опыт и ощущения, которые зритель не может получить в реальности. На контрасте таких сцен рождается новый опыт, недоступный по силе воздействия на сознание человека традиционному кинематографу.

<sup>5</sup> Бобылев И. Волшебные очки // Искусство кино, № 1–2, 2018. С. 260–269.

Показанный в 2018 году в Эрмитаже VR-фильм «Эрмитаж. Погружение в историю» создан по методу пассивной мизансцены от третьего лица. Постановка содержит два смысловых аттрактора — основные события, обычно уместающиеся в привычный угол зрения человека, и рассказчика (К. Хабенский), который находится в стороне от разворачивающегося сюжета. Ни рассказчик, ни зритель, не являясь участниками происходящего, последовательно оказываются в кабинете Екатерины II, замышляющей создание Эрмитажа, затем в фельдмаршальском зале во время пожара 1837 года, в запасниках Эрмитажа... Полет над зданием Эрмитажа и Дворцовой площадью в заключительной сцене демонстрирует, насколько эффективным может быть VR-фильм, помещающий зрителя в ситуацию, где невозможно оказаться в реальности. Такой подбор ракурса съемки помогает зрителю «осознать» себя внутри изображаемого пространства. Фокус зрительского внимания направлен на то, чтобы максимально сохранить эффект присутствия зрителя в сцене, создаваемый сенсорной депривацией устройства.

Показанный в 2017 году на Каннском фестивале VR-фильм «Кровь и песок» Алехандро Иньяриту — один из наиболее художественно удачных высказываний в VR-кинематографе. Тематически картина посвящена мексиканскому миграционному кризису. Зрители получили рюкзак, шлем и отправились в специальный ангар с песочным полом. По их словам, они испытали сильнейший эмоциональный опыт, ощущая себя мигрантами, огонь по которым открыла американская полиция. Такой эмоциональный опыт вполне мог изменить отношение участников просмотра к существующей проблеме.

### Аспекты художественной уникальности VR-кино

VR-технологии не приемлют выразительной системы классического кинематографа: просмотр традиционных полнометражных фильмов в виртуальном шлеме утомителен. Существует ряд аспектов художественной уникальности VR-кино, вокруг которых, как представляется, будут вестись дальнейшие поиски эволюционного развития фильмов этого типа.

1. *Изобразительный минимализм.* VR-кино весьма экономичный продукт в плане выразительных средств, тогда как классический кинематограф, стремясь превзойти утвердившийся зрительский опыт, должен непременно удивить спецэффектами, динамичными экшн-сценами, мелким монтажом и т. д. Но если прибегать к такому инструментарию в VR-кинематографе, быстро произойдет сенсорная перегрузка.

VR-технологии могут и должны быть выразительно спокойными. Виртуальный опыт в кинематографе открывает зрителю новые когнитивные ощущения, но в этом, видимо, и скрыт его художественный метод, когда не нужно прибегать к внутрикадровому и межкадровому монтажу, музыке, спецэффектам, чтобы акцентировать внимание на событии или явлении. То, что режиссер VR-фильма не располагает множеством изобразительных средств и вынужден постоянно решать задачу сохранения зрительского фокуса на смысловых участках киносюжета, заметно практически во всех фильмах этой категории.

**2. Сведение к минимуму значения монтажа.** Роль монтажа в VR-кино, где вниманием зрителя полностью управляет режиссер, отличается от монтажа традиционных кинолент. В VR-кино потребность в склейках, во внутрикадровом монтаже снижается, так как демонстрируемый виртуальный мир обращен непосредственно к переживаниям аудитории, которая воспринимает киносюжет зрительно. VR-кино симулирует жизненный опыт человеческих ощущений, в этом его фундаментальная природа, а потому, типичный для кинематографа монтажный язык травматичен для фильмов нового типа, снижает степень глубины погружения зрителя в картину, непосредственность его переживания, столь значимых для виртуальной реальности. Зритель сам становится художником, направляющим свое внимание и воображение. Нарушение же этого принципа приводит к размытости зрительского впечатления. В частности, в VR-фильме “Invisible Man” авторы, пытаясь сохранить непрерывность континуума, затянутость в повествовании, искусственно ускоряли некоторые фрагменты и применяли элементы клипового монтажа. И хотя сюжет в целом получился динамичным, вторжение спецэффектов обнажило искусственную природу фильма, нарушило ценное для зрителя состояние непосредственности переживания.

**3. Переосмысление операторской работы.** При обсуждении приемов и методов VR-кино возникает и вопрос о работе оператора, которая, как считается, становится менее значимой, нежели в кино традиционном. Данное мнение связано с отсутствием в VR-кино основных операторских художественных средств — панорамирования, внутрикадрового монтажа. Отсутствие границ изображения меняет типичные конвенции композиции кадра. В результате возникает мысль о том, что операторская работа переносится на зрителя, который,

получая сферическое 360-градусное изображение, самостоятельно кадрюет изображение, опираясь на свой жизненный опыт. В действительности же речь идет не о снижении значимости операторской работы, а о переосмыслении новых художественных возможностей, предоставляемых VR-оператором и VR-режиссером, которые работают не с крупностью и последовательностью кадров, а ориентированы на создание виртуального пространства. Во время съемки авторам VR-кино приходится отвечать на многие важные вопросы. Например, как управлять вниманием зрителя и как при помощи света, оптики, расположения камеры, ее движения привлечь его внимание к тем или иным объектам, участкам изображения; когда это необходимо делать, и будет ли такая свобода зрительского восприятия художественно оправданной. Ответы эти вопросы важны, поскольку не существует пока конвенций и традиций относительно VR-съемки, есть лишь минимум опыта у тех, кто находится сегодня в поиске художественной выразительности и цельности VR-кинематографа.

### Сегодня и завтра

Пути развития и перспективы VR-кино пока не ясны. Этот тип фильмов может вполне оказаться как неким аттракционом или инструментом для презентаций, так и новым видом искусства, если данное направление будет способно изобрести свой язык. Современное состояние VR-кинематографа развивается по аналогии с традиционным кинематографом, особенно на заре его появления. Технология уже существует, но отсутствуют методы, принципы и конвенции, превращающие этот тип экранного произведения в вид искусства. Стоит, однако, признать, что пока особо выдающегося прорыва в плане развития художественной выразительности в этой сфере не происходит. Как отметил исследователь А. Уткин «самой индустрии очень не хватает своего Эйзенштейна»<sup>6</sup>, и с этим суждением трудно не согласиться. Становящийся VR-кинематограф не может самостоятельно обнаружить элементы художественной уникальности, поэтому профессиональное сообщество находится в ожидании творческих субъектов (художники, режиссеры, операторы), способных стать авторами нового киноязыка. Фундамент творческого метода VR-технологии, обеспечивающей зрителю недоступную другим видам искусств глубину погружения, заложен. Теперь этот метод требует значительно большего художественного осмысления, нежели он получает сегодня. ■

<sup>6</sup> Уткин А.  
В отсутствие художника. Генеалогия VR // Искусство кино, № 1–2, 2018. С. 273.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Белов Е.* Виртуальная реальность: пути развития и жанры. URL: <https://tvkinoradio.ru/article/article9512-virtualnaya-realnost-puti-razvitiya-i-zhanri> (дата обращения: 01.04.2018).
2. *Бобылев И.* Волшебные очки // Искусство кино, № 1–2, 2018. С. 260–269.
3. *Браславский П.И.* Технология виртуальной реальности как феномен культуры конца XX — начала XXI веков: дис. ... канд. культурологии. Урал. гос. университет. Екатеринбург, 2003. 163 с.
4. *Маньковская Н.Б.* Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. 2-е изд.; перераб. и дополн. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. 468 с.
5. *Уткин А.* В отсутствие художника. Генеалогия VR // Искусство кино, № 1–2, 2018. С. 272–278.

## REFERENCES

1. *Belov E.* Virtualnaya realnost: puti razvitiya i ganri [Virtual reality: paths and genres]. URL: <https://tvkinoradio.ru/article/article9512-virtualnaya-realnost-puti-razvitiya-i-zhanri> (retrieved: 09.09.2018)
2. *Bobylev I.* (2018) Volshebnie Ochki [Magic specs]. Iskusstvo kino, no. 1–2, 2018, pp. 260–269.
3. *Braslavskiy P. I.* (2003) Tekhnologiya virtualnoy realnosti kak fenomen kulturi konca XX — nachala XXI vekov [Virtual reality technology as a cultural phenomenon of the late XX — early XXI centuries]: dis. ... kand. Kulturologii. Ural. Gos. Universitet, Ekaterinburg, 2003. 163 p.
4. *Mankovskaya N.B.* (2006) Fenomen postmodernizma. Hudojestvenno-esteticheskiy rakurs [The phenomenon of postmodernism. Artistic and aesthetic perspective]. Moscow; St. Petersburg.: Centr gumanitarnih iniciativ, 2006. 468 p.
5. *Utkin A.* (2018) V otsustvii hudojnika. Genealogia VR [In the absence of an artist]. Iskusstvo kino, no. 1–2, 2018, pp. 272–278.

# The Evolution of Visual Instruments of VR Cinema

**Aleksei V. Matkin**

*Post-Graduate Student, Department of Film Studies, Sergei Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography*

UDC 791

**ABSTRACT:** The author states the achievement by virtual reality technology of a certain stage of maturity. Virtual reality equipment as a means of film exhibition not only determines our aesthetic experience but fundamentally changes film language — the duration of a film and particular takes, their composition, the specifics of inter-shot and intra-shot editing, etc. The essay explores the visual system of VR cinema, a phenomenon which is gaining more and more spectator popularity.

Defining the depth of immersiveness as the fundamental difference between traditional and VR cinema, the author identifies aspects characteristic of the latter — aspects determining its creative method. Among them is limited length (the duration of a typical VR film rarely exceeds 15–20 minutes), a 360-degree view, the representation of spherical space (for example, the viewer does not see anything more than shown to him in the film), and interactivity, which manifests itself in the spectator's freedom of to choose the area of focus and borrows elements of gaming practices.

The essay analyzes typical *mise en scènes* and highlights the basic ones. The most important aim of *mise en scène* along the first person axis is to give the viewer an opportunity to feel in a different way, to look at the world with other people's eyes. In passive *mise en scène* along the third person radius, where the axis of movement is absent, the semantic center of is expressed not so clearly. This type implies the viewer's aspiration to study the surrounding space. The third type is active *mise en scène* along the third person radius, which corresponds to the look of an active full participant in the shown events — instead of the look of an abstract observer from the inside. The essay describes the mechanism of synthesis of *mise en scènes* with the aim of obtaining a new artistic quality.

The author emphasizes such aspects of the artistic uniqueness of VR cinema as expressive minimalism, minimization of the value of editing, and new attitudes towards camera work. In conclusion, he describes the current state of VR cinema and looks at the basic principles of the development of its artistic uniqueness.

**KEY WORDS:** virtual reality, VR films, immersive video, 360 degrees, *mise en scènes*

# ПЕРФОРМАНС ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ



*Фото А. Нешина*



## Кинозвезда — феномен парасоциального отношения

**М.И. Жабский**

*доктор социологических наук*



**Ф.В. Новосёлова**



**К.А. Тарасов**

*доктор культурологии*

*В центре исследования — сущностные особенности кинозвезды, придающие ей статус парасоциального отношения в ее взаимодействии с поклонниками. Приводятся эмпирические свидетельства роли кинозвезды как фактора культурно-идеологического влияния и конкурентоспособности российского и американского кино на внутреннем зрительском рынке.*

АННОТАЦИЯ УДК 778.5.01.067.2

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

социальное и парасоциальное, кино, зрительская аудитория, кинозвезда, культурно-идеологическое влияние, конкурентоспособность

«В художественном произведении..., — как заметил Л. Рондели, — самое интересное — наблюдать за человеком, проявлениями его характера, его судьбой, а в науке о кино — за одним из важнейших явлений, играющих определенную роль в судьбах людей, порой целых народов — взаимоотношениями кино и его зрителей. Тут есть свои драмы, конфликты, комедии и трагедии...»<sup>1</sup>. В этом плане чрезвычайно интересен, но мало изучен феномен кинозвезды как разновидности парасоциального отношения.

<sup>1</sup> Рондели Л.Д. Кино и его аудитория. Аналитическая летопись взаимоотношений (1969–2010 гг.). М., 2013. С. 7.

<sup>2</sup> См.: Штомпка П. Социология. Анализ современного общества. М.: Логос, 2005. С. 87–114.

## Отношения социальные и парасоциальные

Социальные отношения, этот скрепляющий цемент человеческого общества, — продукт исторического развития совместной жизни людей. Историческую логику их становления социологическая наука усматривает в скачкообразно восходящем развитии форм совместной деятельности. Упрощенно логическая схема этого процесса на межличностном «клеточном» уровне может быть представлена следующим образом<sup>2</sup>. Два индивида благодаря способности к физическому движению вступают в непосредственный пространственный контакт. Возникает исходная предпосылка установления социального отношения между ними. В рамках пространственного контакта один индивид осуществляет осмысленное целевое действие по отношению к другому. Будучи направленным на другого, его действие, с точки зрения социологии, является социальным. Осуществляясь с учетом предполагаемой ответной реакции другого на себя, социальное действие индивида становится частью социальной деятельности. Социальные контакты между индивидами как пары взаимных — сначала спорадических — действий затем, последовательно и динамично чередуясь в едином процессе социальной деятельности, выводят индивидов на уровень взаимодействия (интеракции). Повторяясь, эпизоды конкретного взаимодействия трансформируются во взаимодействие с определенной регулярностью. У партнеров возникает взаимная заинтересованность в том, чтобы взаимодействие было надежным. В результате оно становится нормативно регулируемым. Возникает социальное отношение как модель взаимодействия между ролями. Согласно одному из научных определений, социальное отношение представляет собой «нормативно определенный круг ожидаемых взаимных реакций между партнерами, занимающими определенные позиции и исполняющими связанные с этими позициями роли»<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Там же. С. 113.

Интересующий нас феномен кинозвезды относится к категории парасоциального взаимодействия и парасоциального отношения. В научный обиход исследователей в области коммуникации эти понятия ввели в 1950-е годы Д. Хортон и Р. Вóул, имея в виду специфическое отношение между телезрителями и экраным коммуникатором — журналистом, шоуменом, политическим комментатором, популярным спортсменом и т. д., актером и изображаемым им персонажем<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Horton D., Wohl R. Mass Communication and parasocial interaction. Observation on intimacy at a distance. Psychiatry, 1956, no. 19, pp. 215–229.

В рассматриваемом нами случае речь идет о взаимодействии между двумя сложными структурными образованиями. С одной стороны, это актер, социальный институт, в котором

он занимает определенную позицию и выполняет предписанную ему роль, а также структуры, осуществляющие медийное продвижение продукта киноиндустрии к потенциальному потребителю, популяризирующие актера. С другой стороны, это определенная прослойка потенциальной киноаудитории, поклонники звезд. Взаимодействию между названными структурами свойственны некоторые существенные признаки социального отношения. Так, партнерами оно осуществляется в результате осмысленных социальных действий, направлено на Другого. Но у него есть существенная специфика, дающая основание исследователям говорить о происходящем как о парасоциальном взаимодействии. Оно, например, не регулируется взаимностью прав и обязанностей партнеров по взаимодействию.

Если в более широком плане говорить о парасоциальном отношении зрительской аудитории к коммуникатору, уместно обратить внимание на то, что формируется оно, прежде всего, посредством массмедиа, является дистанционным и преимущественно односторонним. Личные контакты партнеров не предполагаются, что придает их взаимодействию специфический характер. Мы абстрагируемся от того факта, что А. Шварценеггер живого себя выставляет в качестве экспоната-терминатора Музея восковых фигур и резко оживает при непосредственном контакте с посетителем, проходящим в ужас. Или: появляясь в таком образе на улице, обращается к пешеходам с предложением помощи при ядерном взрыве. Сообщение коммуникатора адресовано анонимной массовой аудитории — каждому включившемуся в нее, но ни к кому конкретно. Воспринимается оно, однако, каждым реципиентом индивидуально и как исходящее от конкретного человека. Возникает иллюзия взаимодействия лицом к лицу. Действия коммуникатора воспринимаются зрителем как относящиеся к его жизни. По мере повторения приятных рецептивных контактов коммуникатор входит в чувственный мир, индивидуальное сознание и поведение фан-зрителя в качестве персоны с конкретным именем. В мыслях зритель обращается к нему, обсуждает его внешний вид и действия, испытывает удовольствие от ощущения возникшей ментальной близости, в чем-то ориентируется на него, при встрече на улице может поприветствовать, а в исключительных случаях и вступить в не очень приятный для кумира физический контакт с ним. Фан-зритель близко принимает к сердцу уход коммуникатора-любимца из жизни. Словом, между ними устанавливается определенное парасоциальное отношение.

В интересующем нас случае речь идет об отношении кино-посетителей к полюбившемуся актеру. «Удивительным фактом, характеризующим такие креатуры, является то, что они могут претендовать и обретать отношение интимности с теми, кто представляет собой на самом деле толпу незнакомцев; и эта интимность, несмотря на то, что она является имитацией и тенью явления, обозначаемого этим словом, исключительно влиятельна и приемлема для огромного множества тех, кто добровольно принимает и разделяет ее»<sup>5</sup>. Р. Уэст и Л. Тернер определяют феномен медийной звезды как «отношение, которое, как нам чувствуется, сложилось у нас к медийным лицам, знакомым нам лишь по личному медийному опыту»<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Horton D., Wohl R. Op. cit. P. 216.

<sup>6</sup> West R., Turner L. Introducing Communication Theory: Analysis and Application. Fifth Edition. New York: McGraw-Hill Education, 2014. P. 410.

### Что значит быть кинозвездой?

Звездой конкретный актер становится, когда в состоянии устойчивого парасоциального взаимодействия с ним оказываются достаточно многочисленные контингенты потенциальных кинозрителей. Когда он им симпатичен, возбуждает у них чувство приятного личного отношения, даже любим ими и вызывает желание встреч в кинозалах и т. д. В статусе звезды конкретный актер предстает неким добрым виртуальным знакомым большому числу кинозрителей, близким им по духу, вызывающим дружеское к себе расположение.

Быть кинозвездой — значит самим фактом участия в конкретном фильме мотивировать достаточно большую часть потенциальных кинозрителей к посещению кино. Дело в том, что в принятии решения относительно выбора конкретного кинопроизведения, как и произведения искусства вообще, особенно большую роль играет эмоциональный фактор. Человеку, решившему пойти в кино, приходится делать выбор из большого числа возможностей. При этом о содержании и качестве конкретных фильмов потенциальный зритель мало что знает. Из рекламы обычно он может узнать о жанре конкретного фильма и актерах, в нем снимавшихся. Если в его создании принимал участие любимый им актер, эмоциональное к нему отношение, скорее всего, серьезно повлияет на его выбор. Именно способность того или иного актера быть как бы своего рода магнитом, привлекать зрителей на фильм, оказывать позитивное влияние на кассовые сборы делает его в глазах многих специалистов кинозвездой<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Albert S. Movie Stars and the Distribution of Financially Successful Films in the Motion Picture Industry. Journal of Cultural Economics, 22 (4): 249–270.

Это свойство кинозвезды было распознано практиками кино еще в начале XX века. С тех пор проявляемое к ней парасоциальное отношение соответствующей прослойки потенциальной

зрительской массы стало объектом целенаправленного, коммерчески мотивированного социального конструирования. Отправные точки этого процесса — определенные стороны и грани образа актера и персонажа, воплощаемого им на экране, зрительский успех фильма. На реально существующего артиста, снявшегося в особенно популярном фильме, накладывается калька с образом сыгранного им героя, и как минимум в таком синтезе они в дальнейшем сосуществуют. Актер, персонаж и особенно широкий зрительский успех фильма — топливо, изначально питающее социальную силу феномена кинозвезды. В спаянности персонажа и актера границы между ними стираются. Воспринимаются они как единое целое, в дальнейшем обрастающее представлениями, которые генерируются и распространяются институтами массмедиа.

Функционирующий образ кинозвезды — симулякр, созданный посредством виртуализации персоны. Это не столько объективная реальность бытия звездного актера, сколько совокупность искусственно возвращенных представлений о нем. Предметом отношения поклонников звезды номинально является конкретное лицо, но реально не как фактически существующее, а как медийно сконструированный образ в воображении зрителей.

Кинозвезда занимает в социальной ткани общества то место, которое невозможно полностью подвести под принятое в науке определение социального отношения. Актеру в институциональной форме те или иные звездные обязательства по отношению к поклонникам нормативно не предписываются. Со стороны зрителей отношение к актеру как звезде рождается во многом спонтанно. Это самооценная (аутоотелическая) деятельность, хотя и подверженная мощному инструментальному воздействию. Поклонник актера обязательств на себя по своей парасоциальной роли не принимает. Нормативно она не регулируется.

Коль скоро звезда является репрезентацией чего-то, что на самом деле большей частью не существует, предстает знаком с неопределенным денотатом, то возникает вопрос: какими качествами в реальности должен обладать сам актер, чтобы стало возможным его превращение в звезду? Как известно, талант в данном процессе не играет определяющей роли. Многие одаренные актеры звездами не становятся. Но и отсутствие особой одаренности не является препятствием для восхождения на вершину зрительского обожания. Пример тому — Меган Фокс, ставшая мировой знаменитостью после участия в фильме «Трансформеры» (режиссер М. Бэй, 2007) и его сиквела «Транс-

формеры: Месть падших». Отсутствие у нее актерских способностей отмечали как критики, так и зрители, что, однако, никак не отразилось на степени ее популярности.

Для выхода на звездную орбиту актеру необходим толчок. Он может сыграть массу ролей, но так и остаться незамеченным. Вместе с тем стоит ему появиться в одном-единственном фильме, как на него может внезапно обрушиться слава. Важно оказаться в нужном месте и в нужное время. Но заранее никто не может сказать, что же это за локус и каково точное время его появления.

Показательно рождение кинозвезд на примере фильма «Титаник» (1997) Джеймса Кэмерона. В этом случае сошлись два явления: в фильме отсутствовали отбрасывавшие свою высокостатусную тень звезды первой величины и ему сопутствовал огромный зрительский успех. На главные роли Д. Кэмерон пригласил молодых актеров Л. Ди Каприо и К. Уинслет. До съемок в «Титанике» в активе Ди Каприо был ряд удачных с художественной точки фильмов («Дневники баскетболиста» (1995), «Жизнь этого парня» (1993), «Полное затмение» (1995), «Ромео+Джульетта» (1996)), в некоторых из них он играл в паре с прославленными актерами. Так, в «Комнате Марвина» (режиссер Дж. Закс, 1996) он выступал в звездном ансамбле наряду с М. Стрип и Д. Китон, в «Что гложет Гилберта Грейпа» (режиссер Л. Халльстрём, 1993) его близким партнером по площадке стал Д. Депп. За последнюю ленту он даже номинировался на «Оскар» в категории «Лучший актер второго плана». Однако все эти значительные с точки зрения профессии моменты не способствовали его трансформации в знаменитость. Звезда Ди Каприо зажглась и разгоралась на волне проката «Титаника». После его премьеры он стал признанной звездой. Окажись на месте Ди Каприо другой актер, не исключено, что именно его постигла бы схожая участь.

### **Кинозвезда — фактор культурно-идеологического влияния**

Представая на экране в конкретной социальной роли, кинозвезда — благодаря своей модальности в качестве парасоциального к ней отношения со стороны своих поклонников — де-факто в той или иной мере продвигает в массовое сознание воплощенные в ней образцы поведения, нормы и ценности конкретного общества. Имея это в виду, Дж. Батлер отмечает: «Обычно предполагается, что образы звезд — отражение ценностей общества. Современные исследования, однако, опровергают данный вид “рефлексионизма” как упрощающий и редуцирующий. Вместо

<sup>8</sup> Butler J. The star system and Hollywood. The Oxford Guide to Film Studies. Oxford, 1998. P. 345.

этого (многие) смыслы, ассоциируемые со звездой, рассматриваются как нечто, формирующее часть системы смыслов общества, которому принадлежит звезда, формирующее идеологию этого конкретного места и времени»<sup>8</sup>. Возникает, однако, вопрос: откуда берутся смыслы, ассоциируемые со звездой? Генерируются они из безвоздушного пространства или из той социальной среды, в которой создается картина?

В порядке ответа на этот вопрос приведем социологические свидетельства трансплантации в переходный период 1990-х годов в массовое сознание юных россиян ценностей, распространяемых кинематографом другого общества. В ту пору постсоветский киноэкран стали заполнять главным образом американские фильмы, совсем недавно являвшиеся редкостью. Приверженцами этих фильмов оказались около 80% старшеклассников; не принимали американское кино в большей или меньшей степени около 10% ребят. Социологические замеры показали, что эти две группы различались по своим жизненным установкам, ценностным ориентациям<sup>9</sup>. Такие характерные для героя американского кино качества, как инициатива, готовность к риску и конкуренции, считали необходимыми для достижения своих жизненных целей 60% юных приверженцев американского кино, а среди не принимавших это кино — 30%. Оказалось, что «в системе ценностей юных российских приверженцев американского кино доминируют традиционные западные ценности, а именно: стремление к успеху, понимаемому как достижение материального благосостояния, высокого социального положения, известности и славы; предприимчивость, инициативность, готовность к риску, изобретательность как средство достижения успеха в жизни и пр.»<sup>10</sup>.

С коммуникативной точки зрения, кинозвезда может рассматриваться как текст, который несет зрителю определенные смыслы, рожденные в данном обществе и его скрепляющие. Но она воплощает в себе также свойственные этому обществу ценностные противоречия. Исследователи, отмечает Дж. Батлер, нередко приходили к выводу о позитивном влиянии звезд на социум в плане разрешения этих противоречий<sup>11</sup>. Так, Р. Дайер полагал, что кинозвезда М. Монро способствовала примирению конфликтующих гендерных ценностей — невинности и сексуальности. Идеология, с точки зрения Дж. Батлера, не является чем-то монолитным, разрушающим противостоящие точки зрения. В ней есть место конфликтам и противоречиям. Многие из них проявляются в образах кинозвезд, идеологическая функция которых состоит в том, чтобы магически разрушать

<sup>9</sup> Испытание конкуренцией. Отечественное кино и новое поколение зрителей / под общей редакцией М.И. Жабского. М., 1997. С. 111–112.

<sup>10</sup> Там же. С. 113.

<sup>11</sup> Butler J. Op. cit., pp. 346–347.

их. Очарование звезды, утверждает исследователь, проистекает из ее способности разрешать конфликты, которые не могут быть разрешены в реальной жизни. «В этом отношении звезды функционируют во многом как жанровые нарративы, часто рассказывающие мистические истории, в которых удается сделать то, что невозможно в жизни, “разрешается” неразрешимое. Утверждается, что жанры и звезды приносят зрителю успокоение тем, что предлагают ему иллюзорные решения социальных проблем, которые в реальности решены быть не могут»<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Ibid. P. 347.

### **Кинозвезда и конкурентоспособность национального кино**

В нынешних условиях глобализации кинематографического процесса рассматриваемый феномен не может не привлекать к себе внимание прежде всего тем, что с формированием новых национальных кинозвезд российское кинопроизводство обретает дополнительные ресурсы укрепления своей конкурентоспособности. «Благодаря своим звездам национальные кинематографии, — утверждает Л. Рондели, — способны сдерживать натиск американских фильмов и устоять, не дав себя выбросить на свалку истории». В России, по его мнению, вопрос стоит довольно остро: «или у нас будут свои звезды, или нашего кино как конкурентоспособного феномена не будет»<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Рондели Л.Д.  
Указ. соч. С. 331.

Зададимся в этой связи вопросом: появляются ли на киноэкране российские звезды, привлекающие к нему широкое зрительское внимание? Социологический опрос киноаудитории г. Кирова в 2016 году показал, что при выборе фильма 10% зрителей вообще не интересуются участием в нем звезд. Но для каждого четвертого (25%) это не только важно, но и всегда является решающим критерием. «Иногда» и «крайне редко» интересуются звездами 46% и 19% кинопосетителей соответственно. Какие, однако, российские актеры удостоены зрителями титула кинозвезды и наиболее плодотворно работают на конкурентоспособность национального кинематографа?

С точки зрения конкурентоспособности российского кино в условиях современных глобализационных угроз, этот вопрос чрезвычайно актуален. Вот лишь некоторые факты. Отвечая на вопрос о том, кого из актеров опрашиваемый считает кинозвездой (из предложенного списка можно было выбрать сразу несколько имен), в первой тройке оказались только американские мастера: Джонни Депп — 60% зрительских «голосов», Леонардо Ди Каприо — 58%, Анджелина Джоли — 56%. Первая тройка российских актеров заметно уступает им: С. Безруков — 55%,

Д. Козловский — 44%, К. Хабенский — 43%. Что же касается закрепления и реальной прочности звездного статуса этих актеров, примечателен такой факт. На протяжении пяти лет, предшествовавших социологическому опросу (2012–2016), С. Безруков и К. Хабенский не снялись ни в одном фильме-событии.

Напрашивается и другой вопрос: почему зрители продолжают считать их звездами, каким образом воспроизводится однажды обретенный ими статус? Можно предположить, что сказалась инерция специфики эмоционально заряженного парасоциального отношения к ним. Определенную роль могли сыграть и такие факты. В 2007–2017 годах в российский кинопрокат вышли 15 лент с участием С. Безрукова, 15 — с участием К. Хабенского. Увидеть эти картины можно было и на телеэкранах. Так, рекордсменом среди тройки самых известных российских актеров по количеству телевизионных проектов в фильмографии за последние 10 лет (2007–2016) является С. Безруков — за это время в эфир вышли 11 сериалов и телефильмов с его участием. Немного отстает по этому показателю К. Хабенский (9 телепроектов). Возможно, зрители отдали большинство голосов за С. Безрукова не столько потому, что видели или хотели бы видеть в кинопрокате фильмы с его участием, сколько из-за впечатления от просмотра телесериалов с ним.

Факты подтверждают и приведенную выше мысль о том, что парасоциальное отношение к звезде включает в себя интерес к ней как лицу из круга знакомых. Большинство опрошенных (78%) в разное время предпринимали попытки получить информацию о звезде. Каждый третий зритель (36%) испытывал реальное желание познакомиться с кинозвездой. Правда, до практических действий дело не доходило. Но каждый десятый кинопосетитель (10%) искал возможности познакомиться с кинозвездой, а некоторым (2%), как они заявили, это даже удалось. Правда, под знакомством зрители могли понимать просто встречу с артистом в общественном месте, получение автографа, совместное фото на память и т. д. Уместно вспомнить, как летом 2012 года репортер российского издания бросился целовать американскую суперзвезду У. Смита, прибывшего в Москву на премьеру своего фильма, и был им решительно отторгнут посредством потешного джеба.

В заключение подчеркнем, что фильмы-события являются драйверами коммерческой конкурентоспособности национального кинематографа. Привлечь к российскому кино зрителей, испытывающих к нему недоверие, лучше всего могут крупные картины — с высоким бюджетом, существенными затратами на

маркетинговую кампанию, поддержкой федерального канала и т. д. Шумный их успех у зрителей — благоприятная почва для рождения новых российских кинозвезд. ■

---

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Испытание конкуренцией. Отечественное кино и новое поколение зрителей / под общей редакцией М.И. Жабского. М., 1997. 122 с.
2. *Рондели Л.Д.* Кино и его аудитория. Аналитическая летопись взаимоотношений (1969–2010 гг.). М., 2013. 441 с.
3. *Штомпка П.* Социология. Анализ современного общества. М.: Логос, 2005. 664 с.
4. *Albert S.* Movie Stars and the Distribution of Financially Successful Films in the Motion Picture Industry. *Journal of Cultural Economics*, 1998, no. 4, pp. 249–270.
5. *Butler J.* The star system and Hollywood. *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford, 1998. 624 p.
6. *Horton D., Wohl R.* Mass Communication and parasocial interaction. Observation on intimacy at a distance. *Psychiatry*, 1956, no. 19, pp. 215–229.
7. *West R., Turner L.* *Introducing Communication Theory. Analysis and Application*. Fifth Edition. New York: McGraw-Hill Education, 2014. 545 p.

#### REFERENCES

1. *Ispitanije konkuretsijey. Otechestvennoe kino i novoje pokolenije zriteley* [The challenge of Competitiveness. Domestic Cinema and the new generation of spectators]. Pod obshchey redaktsiyei M.I. Zhabskogo. Moscow, 1997. 122 p.
2. *Rondely L.D.* (2013) Kino i ego auditoria. Analiticheskaya letopis vzaimootnosheniy (1969–2010 gg.). [Cinema and its Audience. Analytical Annals of Interrelations (1969–2010 gg.)]. Moscow, 2013. 441 p.
3. *Shtompka P.* (2005) Sotsiologiya. Analis sovremennogo obshchestva [Analysis of modern Society]. Moscow: Logos, 2005. 664 p.
4. *Albert S.* (1998) Movie Stars and the Distribution of Financially Successful Films in the Motion Picture Industry. *Journal of Cultural Economics*, 1998, no. 4, pp. 249–270.
5. *Butler J.* (1998) The star system and Hollywood. *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford, 1998. 624 p.
6. *Horton D., Wohl R.* (1956) Mass Communication and parasocial interaction. Observation on intimacy at a distance. *Psychiatry*, 1956, no. 19, pp. 215–229.
7. *West R., Turner L.* (2014) *Introducing Communication Theory. Analysis and Application*. Fifth Edition. New York: McGraw-Hill Education, 2014. 545 p.

# The film star — the Phenomenon of a Parasocial Relation

**Mikhail I. Zhabskiy**

*Doctor at Sociology, Leading Researcher, Research Sector, FGBOU DPO «Academy of Media Industry»*

**Faina V. Novoselova**

*Research Fellow at the Research Institute of Film Art (VGIK) in the period of 2012–2018, currently a resident of Iceland*

**Kirill A. Tarasov**

*Doctor of Culturology, Professor at the Moscow State Institute of International Relations (University) of the Ministry of Foreign Affairs of Russian Federation*

UDC 778.5.01.067.2

**ABSTRACT:** The parasocial relation is a reality of interaction of the communicator, integrated into a complex media structure, and of his fans. The relationship between them are regulated not by a mutuality of rights and obligations. The film star as a communicator addresses a (de facto) anonymous audience. At the same time the former's message is received, pondered upon and mastered individually which engenders the spectator's impression of a face-to-face interaction. In the capacity of a film star the given actor comes on as a good virtual acquaintance for a large number of the audience, kindred to them in spirit, bringing out their amicability, a desire to become actually acquainted. In pursuit of commercial goals, the film industry purposefully constructs and utilizes this feature of an actor. Fielding itself on the screen in a specific social role, the film star — thanks to the fans' parasocial relation to it — promotes for the mass consciousness behavior patterns, norms and values of the given society that are embodied in it. The article adduces sociological evidence for the transplantation — in the transit period of the 1990s — into young Russians' mass consciousness of values disseminated by Western cinema. The film star also constitutes a factor of the competitiveness of a given cinematography on a given spectator market. In this regard the Russian cinema loses to Hollywood on its home market. As a sociological study has shown (the city of Kirov, 2016), Russian-filmgoer rating of stars is headed by American masters: Johnny Depp with 60% of the spectator «votes»; Leonardo Di Caprio — 58%; Anjelina Joli — 56%. The top three of Russian actors noticeably lag behind: Sergey Bezrukov — 55%, Daniil Kozlovsky — 44%; Konstantin Khabensky — 43%.

**KEY WORDS:** relationship social and parasocial, cinema, actor, mass media, potential cinema audience, theatrical film, film star, cultural-ideological impact, competitiveness



## Приемы типажной выразительности актера в кинематографе «новой искренности»

М.О. Кузнецова

АННОТАЦИЯ УДК 778.5.04.071.2

*В статье исследуются приемы типажной выразительности актера в фильмах «новой искренности». Обосновываются используемые термины «типаж», «маска», «натурщик», свидетельствующие о реальности натуралистического состояния актера на экране, тогда как подмена социальными клише в сюжете неизменно проявляет неискренность героев картины.*

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

актер, «типаж», «натурщик», «маска», герой фильма, кинематограф «новой искренности», Л.В. Кулешов, С.М. Эйзенштейн

<sup>1</sup> К кинематографу «новой искренности» относятся избранные фильмы режиссеров А.Е. Зельдовича, С.В. Лобана, К.Э. Серебренникова, И.А. Вырыпаева, И.А. Хржановского, В.В. Сигарева, для которых характерны инфантильный герой, трансляция дискурса героя, игра непрофессионалов, смешение жанров, экзистенциальная проблематика. — *Прим. авт.*

<sup>2</sup> «Неигра», по Л.В. Кулешову, — эффектное поведение актера в кадре, противоположное манере изображения чувств актером салонной драмы. — *Прим. авт.*

В отечественных фильмах кинематографа «новой искренности»<sup>1</sup> типажная выразительность актеров находится в большем приоритете, чем их игровой диапазон выразительных средств. Достаточно часто в фильмах этого типа снимаются непрофессиональные исполнители, которые обладают ярко выраженными внешними чертами, присущими изображаемому персонажу. Это одна из характерных черт фильмов данного направления. Чтобы определить значение этих признаков, значимых для эстетики кинематографа «новой искренности», обратимся к опыту использования типажных киногероев в актерских концепциях Л.В. Кулешова и С.М. Эйзенштейна. Исследования этих режиссеров не только раскрывают фундаментальные принципы работы с актерами, но и находят отражение в фильмах «новой искренности».

### «Натурщик» Л.В. Кулешова. «Спектакль телесности»

Как известно, Л.В. Кулешов начал использовать понятие «натурщик» вместо понятия «актер». Он считал, что «натурщик» — профессиональный киноисполнитель, владеющий новой техникой мастерства — «неигрой»<sup>2</sup>. Режиссер исходил из того, что зритель видит на экране не реального актера, а его фотографический отпечаток, подлинный в той же мере, что и окружающая актера среда. Поэтому исполнитель должен стремиться быть столь же подлинным, естественным и органичным в представлении своих чувств на экране, что и иные элементы киноизображения. Это стремление к подлинности привело режиссера к ряду открытий



Кадр из фильма  
«По закону».  
Режиссер Л.В. Кулешов

<sup>3</sup> Оленина А.А.  
Партитуры движения:  
как ни странно,  
о психологии натур-  
щика у Кулешова // Киноведческие за-  
писки, 2010, № 97.  
С. 24–25.

<sup>4</sup> Шкловский В.Б.  
Кинофабрика.  
За сорок лет. Статьи  
о кино. М.: Искусство,  
1965. С. 62.

<sup>5</sup> Это приводило  
к гротесковости  
первых экспериментов  
в этом направлении. —  
Прим. авт.

<sup>6</sup> Кулешов Л.В.  
Справка о натурщике.  
Собр. соч.: в 3 т. Т. 1.  
М.: Искусство,  
1987. С. 86.

<sup>7</sup> Примером может  
служить сцена дня  
рождения Эдиг в  
фильме «По закону». —  
Прим. авт.

в отображении образа в киносюжете.

*Во-первых*, изображение предельных психических состояний героя достигалось съемочной группой Л.В. Кулешова натуралистичностью — благодаря неподдельным телесным ощущениям пограничных состояний исполнителя роли. Так, к примеру, в фильме «По закону» (1926) Александре Хохловой при-

шлось физически испытать на себе удары тока электричества, а Владимир Фогель вынужден был лежать несколько часов под ветром на льду. В результате такой «спектакль телесности» властно приковывал взгляд зрителя к происходящему на экране<sup>3</sup>.

*Во-вторых*, отношение к актеру как к материалу, который «не плачет и не смеется», а «только открывает и закрывает глаза и рот определенным образом»<sup>4</sup>. Каждое движение актера в кадре подобно слову, которое может быть вставлено в различные монтажные «фразы», где его значение как реакции на определенную ситуацию аннулируется.

*В-третьих*, режиссера интересовали разнообразные, максимально неожиданные жесты и движения, для которых еще нет ни эмоциональных, ни пространственно-временных, ни прагматических означающих. Эти жесты — результат исканий коллектива Л.В. Кулешова, направленных на выявление скрытых возможностей тела.

*В-четвертых*, Л.В. Кулешов был убежден, что зритель воспринимает только те движения, которые не хаотичны, а параллельны, либо перпендикулярны, либо под углом 45 градусов к одной из пар сторон экрана<sup>5</sup>.

Образцовыми «натурщиками» режиссер считал всех, кто рефлекторно и продуманно работает с проработанными движениями, проделывает что-то с окружающими вещами, порой бессмысленно нарушая их порядок. Эмоция, вызываемая процессом позирования, для натурщика гораздо важнее «фиктивной эмоции (так называемого переживания), соответствующей данному положению»<sup>6</sup>. При этом иррациональное отсутствие обыденной реакции актера может подчеркивать тяжелое психологическое состояние персонажей<sup>7</sup>.

<sup>8</sup> Шкловский В.Б. Основные законы кинокадра // В.Б. Шкловский За сорок лет. Статьи о кино. М.: Искусство, 1965. С. 43–44.

В фильмах Л.В. Кулешова актерская игра реализуется как яркая и необычная телесная практика, которая по степени выразительности подобна поэтическому слову как «танцу <...>, совершаемому в момент психологического сдвига, а не движению человека, идущего на службу»<sup>8</sup>.

### Актер С.М. Эйзенштейн. «Физиономия эпохи»

С.М. Эйзенштейн в 1920-е годы отвергал использование профессиональных актеров ради верности «неискаженной» натуре и, подобно Л.В. Кулешову, протестовал против условности театрального приема в кино, несовместимого с подлинностью изображенной на экране действительности. Подбирая исполнителей ролей, С.М. Эйзенштейн хотел найти в их облике «лицо» эпохи. Его подход отличался от натуралистического поиском не случайного, а типического лица.

Типаж исполнителя роли, по С.М. Эйзенштейну, должен был обладать яркими внешними приметами, свидетельствующими о социальной принадлежности действующего лица. Наряду с ре-

жиссерскими монтажными сопоставлениями (одного неискаженного материала с другим), заменяющими поведение персонажа и дающими о нем представление, это эмоционально воздействовало на зрителя. На основе доминантной черты характера выстраивалась вся драма. Развитие индивидуального характера персонажа исключалось, так как это было не под силу



Кадр из фильма  
«Старое и новое».  
Режиссер  
С.М. Эйзенштейн

непрофессиональному исполнителю. От типажа можно было добиться лишь изображения результатов настроений персонажа в их результативной фазе. В фильме «Старое и новое» (1929) С.М. Эйзенштейн находит исполнителя, передающего сложные переходы чувств персонажа, благодаря едва ли не полному духовному тождеству с ним — это Марфа Лапкина (имя героини и исполнительницы роли совпадают), что позволило увидеть переходы чувств внутри кадра. С.М. Эйзенштейн сформулировал и понятие «маска» как знака типического. В отличие от «типажа», «маска» не всегда однозначна, она вбирает спектр черт, характерных для определенной социальной группы. Как и «типаж», «маска»

всегда неподвижна и ничего не играет — ее видом уже все сказано. Зрительское восприятие «маски» и «типажа» предопределено с первых кадров и не меняется в течение просмотра фильма.

### «Натурщики» в фильмах «новой искренности»

В фильме К.Э. Серебренникова «Изображая жертву» (2006) перед актером Ю.А. Чурсиным ставится задача сыграть профессионального «натурщика» — человека, *изображающего* жертву преступлений. Отсутствие *переживания* у Вали (так зовут героя) компенсируется гротесковым воспроизведением гримас и ужимок изображаемых им персонажей, способностью вписываться в съемочное пространство и двигаться по заданному вектору, словно в «пространственно-метрической сетке», по Л.В. Кулешову<sup>9</sup>. Примечательно, что по сюжету «телесный спектакль» этого «натурщика» записывается на видео. «Один только кинематограф <...> может воспроизвести отдельные моменты движения, акты ходьбы, расстройство походки, мимику жестов... В мимике наблюдаются и патологические явления; в особенности кинематограф применим в исследовании судорог...»<sup>10</sup>.

В этом композиционном построении ключом к пониманию фильма «Изображая жертву» служит фиксация истории болезни

героя, его неспособность к переживанию и рефлексии. При этой фиксации важны малейшие движения, и выбор такого актера, как Ю.А. Чурсин, закономерен. Например, в сцене, где Валя рассказывает «в лицах» историю про «войну с теми, кто делает лаваш», выражения

на лице актера, соответствующие десяткам изображаемых персонажей, сменяются в течение 35 секунд, при этом он успеваешь произнести реплики разными голосами и с разным акцентом. Подобно идеальному «натурщику», актер демонстрирует способность ловко обращаться с разными предметами: палочками для суши, шарфиком, маской<sup>11</sup>, проделывать акробатические трюки, зависая вниз головой или стоя на крапизе.

В фильме И.А. Вырыпаева «Кислород» (2009) актеры К.А. Грушка и А.С. Филимонов изображают предельное психическое состояние героев, которые в финальной сцене, снятой в воде, как бы задыхаются без «кислорода» любви и истины: с

<sup>9</sup> Пространственно-метрическая сетка — разграфленная поверхность экрана или объектива, на которую ориентировались ученики Л.В. Кулешова. Натурщик должен представлять проекцию своего трехмерного движения на двухмерную плоскость кадра. — Прим. авт.

<sup>10</sup> Бехтерев В.М. Кинематограф и наука // Вестник кинематографии, 1915, № 110/8. С. 39–40.



Кадр из фильма «Изображая жертву». Режиссер К.Э. Серебренников

<sup>11</sup> Разные действия с костюмом ростовой куклы-креветки Ю.А. Чурсин демонстрирует в новелле К.Э. Серебренникова «Поцелуй креветки» в киноальманахе «Короткое замыкание» (2009). Новеллу можно отнести к произведениям «новой искренности». — Прим. авт.



Кадр из фильма  
«Кислород». Режиссер  
И.А. Вырыпаев

<sup>12</sup> Кулешов Л.В.  
Собр. соч.: в 3 т. Т. 1.  
М.: Искусство, 1987.  
С. 90–91.

<sup>13</sup> Эйзенштейн С.М.  
Учение о мотиве.  
Гранит кинонауки //  
Советское кино, 1933,  
№ 7. С. 69–70.

<sup>14</sup> Там же. Термин  
С.М. Эйзенштейна. —  
Прим. авт.

<sup>15</sup> Трудно представить,  
наблюдая за героем  
Алешей, что А.А. Подольский — кандидат  
медицинских наук и  
панк-рок-музыкант. —  
Прим. авт.

целью выражения телесного переживания пограничного состояния они плавают несколько минут под водой без аквалангов. Ради этой метафорической сцены актеры обучились подводному пла-

ванию, чтобы «всю свою крепость, силу и героизм» претворить «в реальность, так необходимую кинематографу, а не в условность... смертельную»<sup>12</sup>.

Идеи острого жеста и эксцентрической телесности в творчестве авангардистов 1910–1920-х годов проявились в сборке отдельных составляющих в общую картину движения, в интересе к моторным реакциям, происходящим без участия сознания. Режиссер С.В. Лобан в фильме «Пыль» (2005) представляет в качестве героя человека, чьи действия обусловлены исключительно внешними раздражителями, а произносимые слова являются лишь ответами на вопросы. Еще С.М. Эйзенштейн заметил, что человек реагирует на внешний возбудитель иррационально — непосредственно и едино, и область приложения здесь — тело в целом<sup>13</sup>. Действительно, Алеша в «Пыли» показан в кадре чаще в рост. Крупные планы лица, снятые панорамным объективом, лишь подчеркивают «плоскость» его физиономии, а его реакции — мимика и жесты — характеризуются крайней замедленностью и минимальностью, что говорит об угнетенности психической жизни этого персонажа. В целом создан образ «тела без души», если понимать под душой *выразительные проявления*<sup>14</sup> облика героя, обусловленные борьбой инстинктов и накопленного опыта, видимые на экране как эмоциональные движения лица и рук. Сама внешность актера А.А. Подольского, играющего Алешу, говорит о преобладании массивного и рыхлого тела над душой, невидимой за линзами очков. В фильме используется исключительно типажная внешность непрофессионального актера, без духовного родства с героем<sup>15</sup>.

### Персонажи-«маски» в кинематографе «новой искренности»

В фильмах С.М. Эйзенштейна персонажи-«маски» (представители буржуазии, к примеру) — персонифицированное социальное зло, с которым борется герой. Подобное положение



Кадр из фильма  
«Пыль».  
Режиссер С.В. Лобан

<sup>16</sup> Второстепенные персонажи представлены реальными лицами: телеведущий С.В. Колесников, режиссер А.В. Шпагин, редактор ток-шоу «Цена Жизни» А.А. Лошак в привычной социальной роли. — Прим. авт.

Кадр из фильма  
«Шапито-шоу».  
Режиссер С.В. Лобан



«масок» наблюдается и в фильме С.В. Лобана «Пыль». Все, с кем Алеше приходится взаимодействовать, за исключением профессора Пушкиря (П.Н. Мамонов), — «маски». Наиболее выразительно они проявляют себя через речь и набор типичных для их социальной группы утверждений, звучащих гротескно в духе анекдота. Гротеск речи подчеркивается точно переданными интонационными ха-

рактеристиками таких персонажей, как авторитарная бабушка, глава религиозной секты, психолог на «телефоне доверия» и т. д. На крупных планах их лиц мы видим точно спародированную мимику и глаза, лишенные выражения. Герой окружен «масками», что показано в сценах, когда он ищет свое идеальное «лицо». Он сталкивается с ряжеными в масках, причем по их костюму и рисунку нельзя определить социальную принадлежность. Маски появляются парами. Все это символизирует отсутствие цельности героя, находящегося меж социальных страт.

Главные герои фильма С.В. Лобана «Шапито-шоу» (2011) еще больше сближаются с «масками»<sup>16</sup>, поскольку задачей режиссера было показать трагикомичность взаимодействия людей, действующих так, как принято в их кругу. Режиссер констатирует, что хотя ношение маски неизбежно в социуме, это делает отношения между людьми неискренними. «Масочность» персонажей — девочек-припевочек, «ботанов», эрзац-звезд, юношей, мечтающих стать продюсерами или режиссерами, — выражает-

ся в знаковых надписях и рисунках на их футболках, в кличках (Киберстранник, «Тихое племя» глухонемых и т. д.) и в целом пародийна. Конфликт социальных групп, которые представляют эти персонажи,

<sup>17</sup> Здесь возникает ситуация преодоления героем своей «маски», но герой не меняется, оставаясь без маски только в пространстве шапито. — Прим. авт.

<sup>18</sup> Иванов В.В. «Маска как элемент культуры». Доклад на конференции Института славяноведения РАН. URL.: <https://philologist.livejournal.com/9824333.html> (дата обращения: 05.02.2019).

<sup>19</sup> Накануне съемок в фильме П.Н. Мамонов признал свой неуспех в роли царя Ивана Грозного в фильме П.С. Лунгина «Царь», отказался и от роли Бога в фильме «Звездный ворс». А.В. Кагадеева. — Прим. авт.

отражен в сценах в цирке как противостояние масок одного типа с перьями индейцев на голове (глухонемые индивидуалисты «Тихое Племя») и другого типа — в пионерских галстуках (принципиальные «коллективисты»). В этом противостоянии находит отражение древняя архетипическая традиция использования масок в ритуалах и массовых зрелищах, которые всегда использовали цирковые формы. Подмостки цирка стали в фильме местом, где маски срываются, и герои, будучи зрителями, обнаруживают свои истинные, подсознательные мотивы и чувства<sup>17</sup>. По мнению С.М. Эйзенштейна, цирк ориентирован на подсознание зрителя, исключавшее какие-либо виды идеологического контроля<sup>18</sup>.

Образ театрального и музыкального кумира П.Н. Мамонова в этом фильме являет обобщенный символ культуры и эпохи, это «маска», переросшая в «тип», в сложный человеческий характер. Для режиссера «новой искренности» важен тип человека, стремящийся к искренности сценического высказывания, опровергающий свою способность играть воплощение божественного или демонического начала<sup>19</sup>.

### Преодоление «типажа» и «маски»

И «маска», и «типаж» заявляют себя с первых кадров и далее не меняются. Исключением служат герои фильма В.В. Сигарева «Жить» (2012), например, провинциальная девушка Гришка (актриса — Я.А. Троянова). Актриса сразу предстает как ярко выраженный типаж: проколотый язык, колючий взгляд, «блатной» говор<sup>20</sup>. Главная тема фильма «Жить» — взросление инфантильного героя. Для репрезентации такого героя, инстинктивно реагирующего на внешние побудители<sup>21</sup>, актеру поначалу достаточно внешней выразительности. Как область приложения инстинкта здесь задействовано все тело исполнителя; мимика и жесты актрисы в роли Гришки активны, внешний антураж (дреды, митенки, короткая юбка) подчеркивают выразительные движения рук, определяя общую пластику. Когда, пережив смерть любимого человека, Гришка осознает смысл «жить ради жизни», ее инстинктивные реакции вступают в борьбу с полученным опытом. Эта борьба рождает так называемое «психологическое движение», высшим проявлением которого является интонация актера: «словесное выражение и детально дифференцированное движение встречаются только у человека»<sup>22</sup>. Сдержанной, уже лишенной хамоватости, нежной интонацией Я.А. Троянова произносит последние слова своей героини. Даже ее костюм, подчеркивавший типажную выразительность актрисы, становится в этой сцене нейтральным: черная водолазка, дреды собраны в

<sup>20</sup> Актриса призналась, что в институте прогугливала занятия по сценической речи, чтобы сохранить «свой уральский говор, свою особость». URL.: [http://www.trud.ru/article/14-11-2014/1319473\\_jana\\_trojanova\\_ljublju\\_poskandalit\\_i\\_u\\_menja\\_eto\\_poluchaetsja.html](http://www.trud.ru/article/14-11-2014/1319473_jana_trojanova_ljublju_poskandalit_i_u_menja_eto_poluchaetsja.html) (дата обращения: 15.12.2018).

<sup>21</sup> Мотивы действий лишенного рефлексии героя «новой искренности» обусловлены внешними обстоятельствами. — Прим. авт.

<sup>22</sup> Эйзенштейн С.М. Лекция 20.11.1946 года, п. 63; лекция 16.10.1934 года, п. 35. Цит. по: В.М. Терешкович. Эволюция взглядов С.М. Эйзенштейна на искусство актера. От типажа — к актеру. — М.: ВГИК, 1988. С. 10.

пучок. Однако подобную трансформацию переживают лишь герои «Жить» и «Шапито-шоу».

Мотив маски — смыслообразующий прием в фильме И.А. Хржановского «4» (2004). Трое случайных знакомых, встретившись в баре, придумывают о себе небывалые, не называя себя. Один из них, Володя (С.В. Шнуров), встречает безымянного персонажа (А.Л. Хвостенко), которому называет свое имя и профессию (музыкант), считая, что это его идентифицирует. Герой А.Л. Хвостенко отвечает, что у человека, в отличие от животных, нет своего имени, которое бы «сделало» это до конца: «Мы легко можем стать чем угодно и кем угодно, <...> бездомной собакой, или подстилкой..., или <...> куском живого мяса...». Имя — всего лишь слово, то есть знак, порожденный человеком, но находящийся вне его<sup>23</sup>. Герой А.Л. Хвостенко говорит о том, что сам человек и его тело могут быть знаком. И с помощью маски как знака человек может быть подведен под ту или иную общую или частную категорию — жертвы, преступника, изгоя<sup>24</sup>. Это и происходит по сюжету с тремя героями, добровольно надевшими в баре маски, которые не совпадают с характеристиками своих носителей. Покидая бар и став иными, круто меняется и судьба героев помимо их воли. Персонаж Марина (М.В. Вовченко), поняв причину своих злоключений и чужих смертей (сестры, подавившейся мякишем для лепки масок, парня, слепившего себе посмертную маску), сжигает кукол с одинаковыми лицами-масками на могиле их создательницы, похожей на Марину — как две капли воды.

Единственным искренним персонажем в фильме «4» (2004) можно считать безымянного героя А.Л. Хвостенко. Духовное единство актера и его прозорливого героя символизирует их идентичность: рефлексия героя пересекается с лирикой поэта, в частности, с идеей песни о деве-оборотне «Орландина»<sup>25</sup>, а размышления о внезапной смерти — с предчувствиями поэта<sup>26</sup>.

### Тело как знак

В фильме «4» у старух, непрофессионалов-типажей, наибольшую смысловую нагрузку при их внешней выразительности несут жесты, движения, показанные как деталь, и монтажные сопоставления отснятого в документальной манере «неискаженного материала» с игровым материалом. Кадры с руками старух, разламывающими хлеб, разрезающими парное мясо, смонтированы с кадрами отправления «пушечного мяса» в «горячие точки». Кадр, в котором одна из старух заплетает косу героине,

<sup>23</sup> Иванов В.В. «Маска как элемент культуры». Доклад на конференции Института славяноведения РАН. URL: <https://philologist.livejournal.com/9824333.html> (дата обращения: 05.02.2019).

<sup>24</sup> Там же.

<sup>25</sup> Орландина — имя девы, обернувшейся «самим сатаной» и уничтожившей лирического героя. Оборотничество делает героя преступником. — *Прим. авт.*

<sup>26</sup> Рассуждение о внезапности смерти становится вещим: после премьеры фильма А.Л. Хвостенко умер от сердечной недостаточности. — *Прим. авт.*

смонтирован с кадром ног старухи, пляшущей на табуретке. Смысл деталей расшифровывается в сцене повешения последнего в деревне кормильца. Жесты и движения старух тракуются как знаки, указывающие на гибель.

Метафорическое значение кинообразам частей человеческого тела придает задерживание внимания зрителей на укрупненных планах или длительностью изображения на экране, а также повторным изображением кадров. Те же приемы используются для трансляции дискурса непрофессиональных исполнителей. Старуха, глядя в камеру<sup>27</sup>, несколько минут поет на крупном плане песню «Про черного кота», путая слова. Слово «повезет» используется в смысле «перемещение», песня о везении превращается в песню про дорогу. Сцена смонтирована со сценой дорожной аварии, в которой погиб герой. Песня, в искаженном старухой виде, становится в фильме знаком.

Особенности внешности и речи непрофессионального аутентичного актера становятся в фильмах «новой искренности» символами. Язык жестов глухонемого актера А.Г. Знаменского в фильме «Шапито-шоу» (2011) предстает как метафора общения режиссера и зрителя, всех людей. Тройка близнецов (сестры Вовченко) становится символом проживания чужой судьбы.

**Выводы.** Подытоживая, стоит отметить, что понятия «натурщик», «типаж» и «маска» актуальны и для современного кинематографа, особенно при анализе игры актера в фильмах «новой искренности». Современные режиссеры продолжают обращаться к наследию Л.В. Кулешова и С.М. Эйзенштейна, однако то, что относилось у классиков кино к игре актера, у современников обращено преимущественно к герою — «натурщику» или «маске». В целом это свидетельствует о том, что герой фильма «новой искренности» — актер.

Типажная выразительность актера без духовного родства с персонажем используется современными режиссерами для создания образа героя, живущего инстинктами, а не одухотворенностью. Сюжеты с «масками» в фильмах «новой искренности» всегда говорят о потере «лица» под социальными клише, часто оборачивающейся для героя гибелью. Духовное родство актера и героя помогает создать образы рефлексирующих или прошедших инициацию героев. Психофизические же особенности непрофессиональных аутентичных актеров становятся в фильмах «новой искренности» символами, раскрывающими идею фильма.

В авторских фильмах, вышедших в 2018 году, использование типажной выразительности актера вновь прослеживается. В фильме К.Э. Серебренникова «Лето» родство Р.В. Билык,

<sup>27</sup> Взгляд героя в камеру определяет дискурсивность кадра. — Прим. авт.

лидера рок-группы «Звери», и его героя Майка Науменко, позволяет придать образу лидера группы «Зоопарк» в фильме максимальную достоверность. В автобиографической ленте Д.В. Жук «Хрусталь», в кадрах цехов хрустального завода, снимались реальные работники предприятия. Типажная выразительность профессионалов позволила создать жутковатые образы «нецивилизованных» селян в постсоветской Беларуси, которым противопоставлена героиня-индивидуалистка (А.Р. Насибуллина).

Использование типажной выразительности актера в фильмах «новой искренности» в целом обусловлено стремлением к подлинности сюжета. В типаже есть проникновение «за явления»<sup>28</sup>, в бессознательную сферу героя, в суть его характера, поэтому он более правдив, чем лицо актера, иллюзорно отражающее изменчивую действительность. Использование актера как типажа позволяет ему быть более искренним в кадре и придает фильмам «новой искренности» необходимые подлинность, истинность и достоверность кинобытия. ■

<sup>28</sup> Ian Christie, Richard Taylor. Eisenstein Rediscovered. London, New York, 2014. P. 68.

---

ЛИТЕРАТУРА

1. Бехтерев В.М. Кинематограф и наука // Вестник кинематографии, 1915, № 110/8. С. 38–42.
2. Кулешов Л.В. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 1. М.: Искусство, 1987. 447 с.
3. Терешкович В.М. Эволюция взглядов С.М. Эйзенштейна на искусство актера. М.: ВГИК им. С.А. Герасимова, 1988. 72 с.
4. Шкловский В.Б. За сорок лет. Статьи о кино. М.: Искусство, 1965. 455 с.
5. Эйзенштейн С.М. Гранит кинонауки // Советское кино, 1933, № 7. С. 66–71.
6. Ian Christie, Richard Taylor. Eisenstein Rediscovered. London, New York, 2014. 280 p.

REFERENCES

1. Bexterev V.M. (1915) Kinematograf i nauka [Cinematography and science]. Vestnik kinematografii. 1915, no. 110/8, pp. 38–42.
2. Kuleshov L.V. (1987) Sbranie sochinenij: v 3 tt. [Collected works in 3 volumes]. T. 1. Moscow: Iskusstvo, 1987. 447 p.
3. Tereshkovich V.M. (1988) Evoljucziya vzglyadov S.M. Ejzenshtejna na iskusstvo aktera. [Evolution of Eisenstein's views on the art of the actor]. Moscow: VGIK, 1988. 72 p.
4. Shklovskij V.M. (1965) Za sorok let. Stat'i o kino. [For forty years. Cinema articles]. Moscow: Iskusstvo, 1965. 455 p.
5. Ejzenshtejn S.M. (1933) Granit kinonauki [Granite of film science]. Sovetskoe kino, 1933, no. 7, pp. 66–71.
6. Ian Christie, Richard Taylor. (2014) Eisenstein Rediscovered. London, New York, 2014. 280 p.

# Methods of Using the Type Expressiveness of the Actor in the Cinema of “New Sincerity”

**Maria O. Kuznetsova**

*Post-Graduate Student, Sergei Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography*

UDC 778.5.04.071.2

**ABSTRACT:** One of the characteristics of films related to the “new sincerity” trend is the priority use of the type expressiveness of the actor. The essay compares between the methods of using the type expressiveness of an actor in the artistic concepts of Lev Kuleshov and Sergei Eisenstein and in the films of “new sincerity”.

Lev Kuleshov's concept of the “model” is characterized by emotionality produced by posing instead of experiencing emotions corresponding to a specific pose. In the films of “new sincerity” this emotionality is characteristic of the protagonists and is interpreted as their inability to experience and reflect. This complex mental state is typical of protagonists in the “new sincerity” films.

Such characteristic features of Sergei Eisenstein's “masks” as their static character, negativity and actions and appearances conditioned by social status are interpreted by “new sincerity” filmmakers as protagonists' problems, their inability to be sincere with themselves and with others. Identification of protagonists with their social “masks” threatens them with death.

On the visual level, the type expressiveness of actors is emphasized by long plans, using a panoramic lens when shooting close-ups of faces; symbolism in a costume. Often masks, dolls and mummies appear in the frame as signs indicating a human individuality dying under a social mask.

The use of type expressiveness of the actor in the films of “new sincerity” is explored in the essay as an example of the artists' striving for the authenticity of screen reality, which results from the authenticity of the actor's existence within the frame and the “reflection” of the hero's unconscious sphere characteristic of “type”.

**KEY WORDS:** actor, “type”, “model”, “mask”, film protagonist, cinema of “new sincerity”, Lev Kuleshov, Sergei Eisenstein



## Роль и базисные элементы «монтажа аттракционов» в отечественном кинематографе

**Я.В. Гуляева**

УДК 791.32

АННОТАЦИЯ

*Статья посвящена особенностям обращения к «монтажу аттракционов» в отечественном кинематографе разных лет. Это явление анализируется в историческом контексте, отталкиваясь от основных положений теории С.М. Эйзенштейна. Внимание уделяется творческим поискам М.И. Ромма и А.Н. Митты. Выявляются базовые аспекты аттракциона, характерные для кинематографа разных эпох и направлений.*

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Сергей Эйзенштейн, монтаж аттракционов, аттракцион, Михаил Ромм, Александр Митта, авангард, жанр, эстетика

### **С.М. Эйзенштейн и основы теории «монтажа аттракционов»**

Теоретическое наследие С.М. Эйзенштейна имеет особую ценность в изучении искусства авангарда XX века, оставаясь также основополагающим при исследовании современных процессов, происходящих в кинематографе. Классик мирового кино впервые ввел в теорию кино термины, без которых невозможно представить изучение визуальной культуры.

Монтажная теория занимает в творчестве С. Эйзенштейна центральное положение. Начиная с первого манифеста «Монтаж аттракционов», режиссер ставит в центр своих размышлений проблему эстетического и идеологического воздействия киноискусства на зрителя. По мере развития авторского стиля взгляд С. Эйзенштейна на киномонтаж претерпевал изменения, но до конца жизни теоретик оставался верен поставленной в начале творческого пути задаче — поиску возможностей эффективной коммуникации кинофильма с аудиторией.

В статье «Монтаж аттракционов», вышедшей в 1923 году в журнале «ЛЕФ», начинающий постановщик со свойственным духу молодости максимализмом вводит термин «аттракцион», который понимается им как «всякий агрессивный момент театра., подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего, <...>

<sup>1</sup> Эйзенштейн С.М. Монтаж аттракционов // Избранные произведения: в 6 т. Т. 2 / под ред. С.И. Юткевича. М.: Искусство, 1964. С. 270.

обуславливающие *возможность восприятия идейной стороны де-монстрируемого* — конечного идеологического вывода<sup>1</sup>.

Во время написания своего первого творческого манифеста С. Эйзенштейн ставил спектакль «Мудрец» на сцене театра Пролеткульта. Сценическое действие строилось на основе энергичной смены ярких и ошеломляющих публику номеров. Постановщик задействовал клоунские антре, акробатические этюды, исполнение сатирических песен, хореографические миниатюры. В финале «Мудреца» под зрительными креслами раздавался залп петард. Театральное зрелище новой формы ставило своей целью ошеломить зрителя и посредством эмоционального воздействия подвести его к конкретному идеологическому выводу.

Несмотря на то, что теория «монтажа аттракционов» создавалась во времена театральных опытов С. Эйзенштейна, наиболее широкое применение она получила именно в кинемато-

Кадры из фильма «Стачка». Оператор Э. Тиссэ



графе. Классическим примером использования «монтажа аттракционов» являются кадры разгрома рабочей демонстрации в фильме «Стачка» (1924), смонтированные с кадрами забоя быка. В столкновении двух чувственно выразительных компонентов действия возникло недвусмысленное идеологическое высказывание.

Вслед за периодом авангардных 1920-х годов концепт «монтажа аттракционов» не только остался в активном лексиконе теоретиков кино, но тем или иным способом послужил точкой отсчета для многих отечественных и зарубежных кинематографистов в их творческих поисках. Обоснуем два основных варианта обращения к «монтажу аттракционов» на примерах из истории отечественного кинематографа.

## Возвращение к «монтажу аттракционов» в творчестве М. Ромма

Первый вариант наиболее ярко проявился в 1960-х годах на волне противостояния тенденциям дедраматизации и документальной стилистики. В 1960-х годах режиссер М.И. Ромм отмечал, что без «монтажа аттракционов»<sup>2</sup> немислим практически любой авторский современный фильм. В статье «Возвращаясь к “монтажу аттракционов”» режиссер утверждал, что даже в эпоху «анти-монтажного» кино 1960-х годов авангардный прием, рожденный в эпоху формальных поисков кинематографа, остается востребованным. В подтверждение режиссер приводит примеры использования наследия С. Эйзенштейна в картине Ф. Феллини «Сладкая жизнь», находя в повествовании аттракционные эпизоды, последовательность которых эффектно выражает авторский замысел.

Однако более интересным представляется обращение М.И. Ромма к этому приему в его неигровом фильме «Обыкновенный фашизм» (1965). Поставив перед собой задачу создать подлинно зрелищное киноповествование, режиссер обращается к творческому опыту С.М. Эйзенштейна 1920-х годов. По мнению М.И. Ромма, «монтаж аттракционов» необходимо воспринимать не как эффектный технический прием, а как универсальное для всего кинематографа правило, следование которому позволит наиболее полно раскрыть идейное и тематическое содержание картины. Анализируя ранние фильмы С. Эйзенштейна, режиссер находит ключевой принцип организации аттракционного материала — *принцип контраста*. В частности, М.И. Ромм отмечает: «Если вспомнить классическую картину Эйзенштейна “Броненосец «Потемкин»», можно найти в ней этот же самый метод — *метод смены радостного и трагического, жестокого и мирного, массового и, скажем, частного*. Сила “Броненосца «Потемкин»” заключается в том, что в нем принцип “монтажа аттракционов”, глубоко осмысленный и с огромным талантом выполненный, при всей условности этой картины работает не *формалистически, а реалистически* — работает на существо ее содержания»<sup>3</sup>.

На принципе контраста построены и основополагающие эпизоды «Обыкновенного фашизма», призванные вызывать у зрителя множество ассоциаций. Начальная монтажная фраза, в которой сталкиваются изображения детских рисунков с хроникальным кадром расстрела немецким солдатом матери с ребенком, — классический пример организации документального материала по принципу контраста. Однако «монтаж аттракционов» вдохновляет М.И. Ромма и на создание многосоставных, завершенных по смысловому содержанию эпизодов. Посредством контрастного

<sup>2</sup> Ромм М. Возвращаясь к «монтажу аттракционов» // Избранные произведения: в 3 т. Т. 1. М.: Искусство, 1980. С. 308.

<sup>3</sup> Там же. С. 317.

объединения смысловых групп хроникального материала режиссер создает емкий публицистический образ Великой Отечественной войны. Противопоставляя куски с разным семантическим и эмоциональным содержанием (записи речей Геббельса, Геринга, хроникальные кадры разрушений, экстаичной толпы, немецких военнопленных, боев за Сталинград и победоносного взятия Берлина), режиссер конструирует самостоятельный смысловой кусок с намеренным нарушением исторической последовательности, но с подлинно аттракционным звучанием. Образ войны приобретает вневременное измерение.

Переосмысление «монтажа аттракционов» за счет актуализации принципа контрастного соединения материала помогло М.И. Ромму создать на основе хроникального материала сложное авторское повествование подчеркнуто публицистического толка.

### **Переосмысление «монтажа аттракционов» в жанровом кинематографе А.Н. Митты**

Второй вариант актуализации «монтажа аттракционов» находит отражение в жанровом кинематографе 1970-х годов. В отечественном кино десятилетие с 1970-х по 1980-е стало наиболее интересным примером эволюции жанровой традиции под воздействием киноавангарда 1920-х годов. В 1972 году выходит постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». Чтобы изменить негативный тренд, связанный со спадом кинопосещаемости, власть постановила стимулировать кинопрокат. В 1970-е годы начался процесс ориентации советского кино на массового зрителя, что выразилось в экстенсивном развитии системы жанров. После длительного перерыва жанр становится наиболее употребимым понятием в лексиконе кинематографистов.

В советской кинотеории в 1970-е годы поднимается проблема актуальности изучения жанровой природы кино: «Можно сказать, что проблема жанра в киноискусстве оказалась в последнее время своего рода “перекрестком”, где встречаются интересы художника, интересы заказчика и интересы зрителя... Обе стороны думают о зрителе, о нахождении наиболее действенных способов обращения к массовой аудитории кинематографа. Эффективность жанра — так можно было бы определить “общий” знаменатель всех этих забот»<sup>4</sup>.

Также теоретики реабилитируют понятие «зрелищности» в контексте изучения законов кинопроизведения для массовой аудитории: «Требование зрелищной эффективности и аттракционности сопутствовало кинематографу всегда... Это требование

<sup>4</sup> Козлов Л.  
О жанровых общностях и особенностях // Жанры кино. Актуальные проблемы теории кино. Редкол. В.И. Фомин (отв. ред.) и др. М.: Искусство, 1979. С. 75.

<sup>5</sup> Козлов Л.  
О жанровых  
особенностях и  
Жанры кино.  
Актуальные проблемы  
теории кино. Редкол.  
В.И. Фомин (отв. ред.)  
и др. М.: Искусство,  
1979. С. 81.

неизбежно влияет и на структуру жанров, создавая в системе жанров такие тяготения и предпочтения, которые не могут быть игнорированы теорией<sup>5</sup>. В итоге задачи зрелищной эффективности определили характер развития советского кинематографа в 1970-е годы. В тот период происходит своеобразное возвращение фигуры режиссера-демиурга, создающего авторскую экранную реальность в строго заданных жанровых рамках.

Сохраняется интерес в 1970-е годы и к поиску практической значимости теории «монтажа аттракционов» вне авангардных течений начала века. К концу десятилетия прием становится неотъемлемой частью жанрового кино за счет трансформации из ударного элемента идеологического воздействия, по С. Эйзенштейну, в элемент зрелищной выразительности киноязыка. При этом «монтаж аттракционов» сохраняет свое предназначение как важнейший компонент развития действия, позволяющий постановщику выстраивать эффективную коммуникацию со зрительской аудиторией.

Наиболее показательным примером использования «монтажа аттракционов» в этот период является фильм «Экипаж» А.Н. Митты, вышедший на экран в 1979 году. По итогам кинопроката 1980 года лента вошла в число кассовых лидеров. Прокатный успех «Экипажа» кинокритики связывали с непривычной для тех лет жанровой структурой, где главенствующая роль была отведена динамичному сюжету.

А. Митта писал: «Чтобы зрители все время были в напряжении, картине нужен или *напряженный сюжет*, или *связь эпизодов с напряженной драматургией* внутри каждого эпизода. Помогла создать такую среду эйзенштейновская идея «монтажа аттракционов». Мало того, что она явилась мощным импульсом к созданию всего языка современного кино, мало того, что она легла в основу стилистики «Броненосца «Потемкин»» самого Эйзенштейна. Она и сегодня способна помочь конкретной практической работе. То, что пятьдесят лет назад было новацией, сегодня вошло в обиход нашего кино»<sup>6</sup>.

Центральной сюжетной линией становится борьба членов экипажа Ту-154 с природной стихией. Вторая половина фильма представляет собой выверенную конструкцию, где по ходу развития сюжета некоторые сцены создают аттракционный эффект. При этом наиболее показательным эпизодом, где ярко проявляется аттракционная сущность драматургического решения, является эпизод драмы в горах. Основой же для создания аттракционного эффекта в этом кинофрагменте становится сюжетная сжатость разворачивающегося действия. За единицу экранного времени в

<sup>6</sup> Митта А.  
Ориентир — логика  
жанра // Жанры кино.  
Актуальные проблемы  
теории кино. Редкол.  
В.И. Фомин (отв. ред.)  
и др. М.: Искусство,  
1979. С. 311.



Кадры из фильма  
«Экипаж».  
Оператор В. Шувалов

кадре происходит несколько «ударных» событий.

*Первое «ударное» событие — землетрясение.* В тесном пространстве взлетной полосы, окруженной неприступными горами, люди за короткое время превращаются в жертвы разрушений, пожара, селя и взрыва техногенного объекта. Чрезвычайная ситуация намеренно гиперболизуется. Расширение локальной катастрофы до глобальных масштабов создает предпосылку для аттракционного воздействия на зрителя.

При этом монтажное решение задает настроение всему фрагменту вплоть до деталей. Эпизод начинается со статичных кадров, запечатлевших горы в предвечерней дымке. Плавный переход, и виден нефтеперерабатывающий завод, освещенный алым цветом прожекторов. Тональный

монтаж этих начальных кадров, который проявляется в малозаметной дымке на верхушках гор и тревожном, «вибрирующем», освещении предприятия, подготавливает зрителя к трагедии.

Первый подземный толчок приводит местное население, ждущее эвакуации, к панике. Камера срывается с места, фиксируя хаотичные передвижения людей, машин, обрушение конструкций. Первая волна паники решается с помощью ритмического монтажа, соединяющего движение объектов в кадре и самой камеры.

*Второе «ударное» событие — селя.* С гор спускается мощный селя, сметающий все на своем пути. Люди погибают в лавине камней, грязи и песка. Движение мощного потока снято в рапиде. Жестокая медлительность стихии противопоставляется людской панике. С помощью контраста выразительных пластических средств режиссер подводит зрителя к максимальной точке нервного напряжения.

*Третье «ударное» событие — взлет самолета.* Финальная сцена взлета Ту-154 проходит на фоне взрывающегося нефтезавода. Огонь следует за воздушным судном по геометрически точным линиям, в то время как внутри самолета экипаж борется за спасение людей. Режиссер накаляет ситуацию катастрофы до предела, создавая монтажную «симфонию» борьбы жизни и смерти. Самолет с трудом взлетает в воздух, а спустя миг взлетная полоса вспыхивает огнем. Человек побеждает разгулявшуюся стихию.

Монтаж организует «ударные» события в нужном режиссеру направлении. Спецэффекты, трюковые элементы, поведение массовки задают высокий эмоциональный градус, требующий не только сохранения до конца эпизода, но и накопления эмоций по ходу развития действия ради удержания зрительского внимания. Зрелищность создает образ опасности. Аттракционный эффект рассматриваемого эпизода возникает за счет возрастания в геометрической прогрессии эмоционального напряжения за единицу экранного времени. С помощью цепи аттракционов выстраивается и партия эмоционального потрясения. Эпизоды, требующие наибольшей чувственно-эмоциональной включенности зрителя, разбивают «спокойное» повествование, позволяя режиссеру эффективно управлять зрительским восприятием.

В жанрах с динамичным сюжетом аттракционный эффект реализуется посредством резкого увеличения информации в расчете на единицу экранного времени. Суггестивное воздействие аттракциона наиболее эффективно тогда, когда происходит разрыв привычного хода повествования. Под разрывом понимается любой вырывающийся из общего контекста элемент художественной структуры фильма. Резкий спад или скачок действия, заложенный в аттракционе, позволяет моментально захватить внимание зрителя с целью дальнейшей его режиссерской «обработки».

### **Базовые аспекты аттракциона**

Примеры обращения к «монтажу аттракционов» не ограничиваются, разумеется, опытом М.И. Ромма и А.Н. Митты. Актуализацию этого приема можно наблюдать в творчестве многих кинорежиссеров на разных этапах развития мирового кинематографа.

Массовая кинопродукция Голливуда (фильмы С. Спилберга, К. Нолана, Р. Скотта) с ее сложнопостановочными экшн-сценами и упором на специальные эффекты, компьютерную графику наиболее убедительно демонстрируют актуальность «монтажа аттракционов» в границах современной киноэстетики. Такие представители современного авторского кинематографа, как

Ж.-Л. Годар, П. Гринуэй, Л. фон Триер, Г. Ноэ, Л. Немеш продолжают, осознанно или нет, разрабатывать в своих произведениях линию аттракционного кино.

Очевидно, что «монтаж аттракционов», открытый С.М. Эйзенштейном, отражает некую универсальную эстетическую формулу, которая сохраняет свою актуальность для режиссеров разных эпох, разных взглядов и художественных направлений. При этом исследуемый прием изначально вариативен, он способен приобретать совершенно разнообразные виды и формы. Под «монтажом аттракционов» следует понимать не только эффектное монтажное построение всего фильма и/или его частей, но и характерную композиционную, драматургическую, тематическую и идейную организацию материала, отобранного и соединенного таким образом, чтобы максимально воздействовать на зрительскую аудиторию.

В связи с этим понятие «аттракцион» целесообразно рассматривать как эстетическую компоненту кинопроизведения, призванную воздействовать на зрителя тем или иным образом в зависимости от творческих задач режиссера. Такой подход позволяет выделить ряд базовых признаков применения аттракциона в кинематографе.

Во-первых, *конфликтность*. Аттракцион проявляется в коммуникативной ситуации, которую можно охарактеризовать как *скрытый конфликт между режиссером и зрителем*. Фигура художника может осознанно или неосознанно противопоставляться зрительской аудитории по принципу «Я» — «ОНИ». Анализ рассматриваемых в статье фильмов, в частности, показывает, что С.М. Эйзенштейн занимал авторитарную позицию по отношению к зрителю, в свою очередь М.И. Ромм снимал «Обыкновенный фашизм» для молодого поколения, начавшего забывать об ужасах войны, а А.Н. Митта был движим задачей увлечь своим фильмом массовую аудиторию. Таким образом, аттракцион становится эффективным способом привлечения и удержания зрительского внимания, необходимого для достижения режиссерских целей и задач.

Во-вторых, *суггестивность*. Аттракцион во всех вариантах своего применения в кинематографе становится эффективным инструментом суггестии. Аттракционная суггестивность может проявляться на разных уровнях кинопроизведения: идейно-тематическом, композиционном, сюжетном, монтажно-пластическом, звуковом и так далее. Более того, выбор выразительных средств в аттракционных эпизодах зачастую обусловлен прежде всего задачей эффективного воздействия на психические процессы.

В-третьих, *универсальность*. Универсальная сущность аттракциона проявляется в воплощении *уникального выразительного кода, актуализирующегося на разных этапах развития киноязыка и в различных авторских стратегиях*. Мы можем говорить об аттракционе в творчестве С. Эйзенштейна, М. Ромма, А. Митты и об аттракционе в киноавангарде 1920-х годов, в жанровом кинематографе 1970-х годов и так далее. Однако в каждом из исследуемых случаев интерпретации «монтажа аттракционов» точкой отсчета будет служить эйзенштейновская идея об агрессивном компоненте произведения, подвергающего зрителя определенному эмоциональному воздействию.

Таким образом, исследование сущности аттракциона в кинематографе неизбежно приводит к изучению творческого опыта режиссеров, тем или иным образом обращавшихся к концепту «монтажа аттракционов», но при этом опираясь на исходные положения теории С. Эйзенштейна. Помимо прочего, стоит учитывать такие базовые аспекты аттракциона, как конфликтность, суггестивность, универсальность, определяющие эстетическую сущность рассматриваемого феномена. ■

---

ЛИТЕРАТУРА

1. *Козлов Л.* О жанровых общностях и особенностях // Жанры кино. Актуальные проблемы теории кино. Редкол. В.И. Фомин (отв. ред.) и др. М.: Искусство, 1979. 319 с.
2. *Липков А.И.* Проблемы художественного воздействия: принцип аттракциона. М.: Наука, 1990. 240 с.
3. *Митта А.* Ориентир — логика жанра // Жанры кино. Актуальные проблемы теории кино. Редкол. В.И. Фомин (отв. ред.) и др. М.: Искусство, 1979. 319 с.
4. *Нехорошев Л.Н.* Драматургия фильма. М.: ВГИК, 2009. 344 с.
5. *Ромм М.* Возвращаясь к «монтажу аттракционов» // Избранные произведения: в 3 т. Т. 1. М.: Искусство, 1980. 462 с.
6. *Эйзенштейн С.М.* Монтаж аттракционов // Избранные произведения: в 6 т. Т. 2 / под ред. С.И. Юткевича. М.: Искусство, 1964. 568 с.

REFERENCES

1. *Kozlov L.* (1979) O zhanrovyyh obshchnostyah i osobennostyah [About genre alliances and features]. Zhanry kino. Aktualnyye problemy teorii kino. Redkol. V.I. Fomin (otv. red.) i dr. Moscow: Iskusstvo, 1979. 319 p.
2. *Lipkov A.I.* (1990) Problemy hudozhestvennogo vozdeystviya: princip attrakcionov [Problems of artistic influence: the principle of attraction]. Moscow: Nauka, 1990. 240 p.
3. *Mitta A.* (1979) Orientir logika zhanra [Landmark the logic of the genre]. Zhanry kino. Aktualnyye problemy teorii kino. Redkol. V.I. Fomin (otv. red.) i dr. Moscow: Iskusstvo, 1979. 319 p.
4. *Nekhoroshev L.N.* (2009) Dramaturgiya filma [Dramatic composition of the film]. Moscow: VGIK, 2009. 344 p.
5. *Romm M.* (1980) Vozvrashchayas k "montazhu attrakcionov" [Returning to the "montage of attractions"]. Izbrannyye proizvedeniya: v 3 tt. T. 1. Moscow: Iskusstvo, 1980. 462 p.
6. *Eizenshteyn S.M.* (1964) Montazh attrakcionov [Montage of attractions]. Izbrannyye proizvedeniya: v 6-ti tt. T. 2. Pod red. S.I. Yutkevicha. Moscow: Iskusstvo, 1964. 568 p.

# The Role and Basic Aspects of “the Montage of Attractions” in Russian Cinema

*Yana V. Gulyaeva*

*Post-Graduate Student, VGIK*

UDC 791.32

**ABSTRACT:** The essay is devoted to the application of the concept of «the Montage of Attractions» in Russian cinema in different time periods. The relevance of the essay is determined by the need to explore the influence of the Russian avant-garde on the world artistic process. In the opinion of the author, the key concept of the avant-garde film thought of the 1920s, the theory of «the Montage of Attractions», deserves a separate independent study.

Considering "the Montage of Attractions" from a historical perspective, the author analyzes various trends in Soviet cinema. Starting from the basic idea of Sergei Eisenstein, the author pays special attention to the use of «the Montage of Attractions» in the work of Mikhail Romm and Aleksandr Mitta.

The article looks at the main features of the actualization of «the Montage of Attractions» at different stages of the development of Russian cinema. In the 1920s, the attraction was perceived as an aggressive element exposing the viewer to ideological influence. In the 1960s, the «Montage of Attractions» meant the reception of a contrast connection between the semantic parts of the film. In the 1970s, the principle of attraction was the basis for the plotting of genre films.

Summarizing the information obtained, the author comes to the conclusion about the universal nature of the theory of «the Montage of Attractions» and introduces her definition of an attraction. The essay also lists such basic aspects of the attraction as conflict, suggestiveness, universality.

**KEY WORDS:** Sergei Eisenstein, montage of attractions, attraction, Mikhail Romm, Alexander Mitta, avant-garde, genre, aesthetics



## Self-media как модель монетизации знаниевого кода

**С.Л. Уразова**

доктор филологических наук, доцент

*Ускоренное развитие информационно-коммуникационных технологий, их конвергенция и интеграция открывают перед социальными акторами широкие возможности для самовыражения, мотивируя самостоятельных творцов к производству медиaproдукции. В статье рассматриваются принципы функционирования медиамодели нового типа в индивидуальном предпринимательстве, названной “self-media”, которая развивается в Китае, анализируются ее преимущества при апробировании новаторских бизнес-моделей.*

АННОТАЦИЯ УДК 06.81.23 (интеллектуальный капитал. Управление знаниями)

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

цифровые технологии, конвергенция и интеграция, self-media, индивидуальное предпринимательство, достоверность информации

**В** цифровую век «модальность человеческого общезития»<sup>1</sup> кардинально преобразуется. Главной точкой отсчета изменений становится осознание социумом значимости *времени настоящего* с его скоротечностью событий и ускоренной модернизацией сущности бытия, где адаптировано множество технологических инноваций, основанных на разного рода экранных коммуникациях (кино-, видео- и телепродукция, интернет-сайты, социальные сети, компьютеры, мобильная связь, мобильные телефоны и коммуникаторы, планшеты, букридеры, уличные рекламные щиты, видеoinформационные системы городского назначения и т. д.). Предпринимаются попытки адаптации к повседневности и таких революционных объектов использования, как *интернет вещей* (IoT), *искусственный интеллект* (AI), разновидности виртуальной реальности (Virtual Reality, VR; Augmented Reality, AR: дополненная реальность; Mixed Reality, MR: смешанная (гибридная) реальность). С подобными нововведениями человечеству еще не доводилось сталкиваться.

<sup>1</sup> Бауман З. Текущая современность / пер. с англ.; под ред. Ю.В. Асочакова. СПб.: Питер, 2008. С. 138.

### В проекции цивилизационного развития

Реформационные процессы свидетельствуют как об эволюционном характере экранных коммуникаций, их неразрывной связи с технологиями и с социальной системой, так и о векторе

цивилизационного развития, к которому приспособляются наши современники. Значимость коммуникаций для цивилизационного развития отмечают и исследователи: «...изучение коммуникаций немислимо без обращения к технологиям, которые меняют облик общества и обращают в ближайшее технологическое будущее человека»<sup>2</sup>. Создаваемые ныне социальные проекты, осваиваемые инновационные решения, основанные на массовых, преимущественно экранных, коммуникациях, которые оседают в социальном и медийном пространствах, изменяют ментальность и модели поведения социальных акторов, групп, сообществ, культур. Демонстрируют экранные коммуникации и неразрывность сцепления *медийной и социальной систем*, которые подвергаются на этапе цифрового реформирования флуктуациям (неустойчивые колебания). Говоря о преобразованиях в обществе и воздействии на него высоких технологий, теоретики системного анализа и философы отмечают динамичность «третьей, критической (или “хаотической”) фазы макросдвига» и фиксируют «точку бифуркации»<sup>3</sup> в развитии социальной системы, подчеркивая при этом сверхчувствительность социальных групп<sup>4</sup>.

Масштаб социальных трансформаций в переходный период вызван еще и тем, что происходит корректировка личностных, коллективных и партнерских связей, оцениваемых ныне как «вещи» или как «объекты потребления»<sup>5</sup>, коим присущи свойства рациональности и одноразовости, будь то в личностном или производственном плане. При этом развитие самой социальной системы чаще всего выстраивается не на коллективно-консолидированных, а на индивидуализированных решениях, к которым прибегают современники, вынужденные полагаться на собственный выбор в трудных ситуациях, свою интуицию и игру воображения.

Тем не менее необходимость выбора таких решений предопределяет одновременно и ускоренное развитие личности, формирование персональной ответственности. Свою лепту вносит и увеличение информированности масс, возникающее в результате возрастающих информационных потоков, что пробуждает в социальной среде интерес к творчеству, креативности, рефлексии и дивергентному мышлению, освоению новых профессий, созданию разнообразных форм медийных продуктов, которые популяризируются преимущественно в экранном виде. Компьютерная среда, интернет-пространство и социальные сети поспособствовали не только раскрепощению сознания масс, смене стереотипов, но и проявлению творческих

<sup>2</sup> Назарчук А.В. Теория коммуникации в современной философии. М.: Прогресс-Традиция, 2009. С. 6.

<sup>3</sup> Точка бифуркации (от лат. *bifurcus* — раздвоенный) означает раздвоение действий объекта. — *Прим. авт.*

<sup>4</sup> Аршинов В.И. Междисциплинарность как проблема рефлексии современной нано-техно-научной практики. Российск. акад. наук, Ин-т философии. М.: ИФРАН, 2010. С. 76.

<sup>5</sup> Бауман З. Указ. соч. С. 178.

способностей индивидов в вербальном, инфографическом, фотграфическом и аудиовизуальном жанрах. И осознание того, что репрезентация продукции творцов-любителей может быть монетизирована и принести доход в условиях рынка, позитивно сказалось на когнитивном сознании новичка медиарынка, побуждая его к рефлексии относительно выбора профессии. В результате на фоне популяризации медиапродукции творцов-профессионалов, активно начал расти и сегмент творцов-любителей, стремящихся вовлечь медиапотребителя в семантику своих оригинальных медиапроизведений на этапе промоушна той или иной социокультурной идеи или темы. Столь многократное увеличение потоков информации свидетельствует, с одной стороны, о *содержательности эпохи*<sup>6</sup> и ее информативности, с другой — воздействует на мировоззренческие устои социальных акторов, их самоидентификацию, расширяет воображение индивидуума, способствует развитию образно-художественного мышления в массовой среде.

<sup>6</sup> Уразова С.Л. Медиакommunikации в фокусе цифровых трансформаций // МедиаАльманах, 2015, № 6 (71). С. 21–29.

### Self-media как модель проектирования знаний

В русском языке англоязычный термин “self” (от англ. — личность, сущность) вполне адаптировался, чему способствовали цифровые технологии, мотивирующие индивида на персонализированное исполнение некоего алгоритма действий. Например, “self-publishing”, что означает самостоятельное макетирование и издание книги, брошюры с помощью автоматизированных технологий, или весьма распространенное ныне понятие «селфи» (selfie), означающее набор самостоятельных действий при создании фотопортрета.

Словосочетание “self-media” относится к тому же ряду понятий, но трактуется как *персонализированное медиа*, создателем которого является один человек или небольшая группа лиц, занимающихся сбором фактов, созданием и распространением информации общественной значимости. Появление «производителя для себя» как субъекта рынка нового типа предсказал еще в 1980-х годах Э. Тоффлер<sup>7</sup>, известный американский философ и социолог, один из авторов концепции постиндустриального общества. В целом, к этому типу производителей можно отнести и блогеров, работающих с событийной и лично оценываемой информацией, которую они распространяют при помощи web-сайта, чьим содержанием служит вербальная, визуальная, мультимедийная и видеoinформация, подлежащая монетизации. Однако модель “self-media”, реализуемая в Китае, несколько сложнее, нежели блогерство, поскольку данный тип

<sup>7</sup> См.: Тоффлер Э. Третья волна (The Third Wave, 1980). М.: АСТ, 2010. 784 с.

содержит признаки товарного знака и брендинга, может претендовать на медиабизнес среднего уровня.

Впервые информация о продуктивности модели “self-media” была озвучена в докладе «Self-media: будущее наступает с Востока», который представила Светлана Пасти из Тампере университета во время проведения в Москве международной конференции «Медиа составляющая цифровой экономики» (2019)<sup>8</sup>. По мнению выступающей, данная модель характеризует «поворот от гражданского участия к массовому творчеству и предпринимательству, растет благодаря новой технологии и нацелена на коммерцию»<sup>9</sup>.

В чем же основное преимущество модели “self-media”, которые в Китае классифицируются как новые медиа? Их несколько. Основное преимущество в том, что, начав развиваться в 2010–2013 годах, данное направление получило уже в 2017 году «850 млн активных пользователей в месяц», догоняя такие популярные чат-приложения, как Messengers и WhatsApp<sup>10</sup>. Однако для self-media в 2011-м году была запущена бесплатная платформа WeChat<sup>11</sup>, представляющая собой одновременно социальную сеть и приложение для обмена сообщениями. Таким образом, в конвергентно-интеграционной форме был реализован функционал различающихся между собой целевых технологических площадок, обеспечивших типологизированные признаки *self-media*. Это прежде всего персонализированный характер сообщений, их четкое сформированное позиционирование, проактивность<sup>12</sup> взаимодействия с подписчиками, возможность индивидуального предпринимательства, низкая затратная часть. Однако в основе *self-media* лежит идея познания нового, иначе говоря, знаниевый код (совокупность знаков/символов и система определенных правил, обеспечивающих процесс познания), который реализуют создатели. Поначалу представлен в виде содержательных и исторических текстов, иллюстраций и видео, посвященных искусству, избранной теме. Тем не менее с целью монетизации представленная духовная и социокультурная информация сопровождается атрибутикой материальных символических вещей и в виде разного рода организационных услуг, включая туристические. Неординарно представленная с точки зрения креативности одухотворенная идея, обрамленная материальным воплощением, мотивирует медиапотребителя к пополнению знаний о непознанном. Так, в частности, промотируя через *self-media* идею познания Тибетского искусства, два выпускника Фудан университета начали реализовывать туристический бизнес в Тибет, проводя маркетинговые акции и монетизируя свои услуги<sup>13</sup>.

<sup>8</sup> Пасти С. Self-media. Будущее наступает с Востока (WeChat и Telegram). URL.: <http://www.ipk.ru/news/na-sajte-akademii-razmeshcheny-prezentacii> (дата обращения: 14.10.2019).

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> WeChat — мобильная коммуникационная система, разработка китайской компании Tencent. — *Прим. авт.*

<sup>12</sup> Проактивность — знание психологических особенностей и реакций человека на раздражители. — *Прим. авт.*

<sup>13</sup> Примером служит Tihho.com. — *Прим. авт.*

\* \* \*

Созданная модель *self-media* указывает в первую очередь на необходимость использования междисциплинарного подхода к анализу конвергентно-интеграционных процессов, сопровождающих реформирование медиа. Это означает, что современные создатели медиа, стремящиеся преуспеть на рынке, должны обладать множеством современных компетенций и навыков, что позволит применять на практике знания как из технико-технологического мира, так и из организационно-управленческой деятельности, где базисом, однако, служит представленность гуманитарных наук, таких как искусствоведение, медиалингвистика, философия, социология, психология, культурология, других. Одухотворенная интеллектуальная идея, обращенная к когнитивному восприятию социума, лежит в основе любого начинания в сфере медиа, без которой трудно добиться успешного и продуктивного развития, в том числе в области монетизации медиапродукции. ■

---

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аришинов В.И.* Междисциплинарность как проблема рефлексии современной нано-техно-научной практики. Российск. акад. наук, Ин-т философии. М.: ИФРАН, 2010.
2. *Бауман З.* Текучая современность / пер. с англ.; под ред. Ю.В. Асочакова. СПб.: Питер, 2008.
3. *Назарчук А.В.* Теория коммуникации в современной философии. М.: Прогресс-Традиция, 2009.
4. *Пасту С.* Self-media. Будущее наступает с Востока (WeChat и Telegram). URL.: <http://www.ipk.ru/news/na-sajte-akademii-razmescheny-prezentacii> (дата обращения: 14.10.2019).
5. *Толфлер Э.* Третья волна (The Third Wave, 1980). М.: АСТ, 2010. 784 с.
6. *Уразова С.Л.* Медиакоммуникации в фокусе цифровых трансформаций // МедиаАльманах, 2015, № 6 (71). С. 21–29.

REFERENCES

1. *Arshinov V.I.* (2010) Mezhdistsiplinarnost kak problema refleksii sovremennoy nanotekhn-nauchnoy praktiki [Interdisciplinarity as a problem of reflection of modern nano-techno-scientific practice]. Rossysk. akad. nauk, In-t filosofii. Moscow: IFRAN, 2010.
2. *Bauman Z.* (2008) Tekuchaya sovremennost [Flowing Modernity]. Per. s angl.; pod red. Yu.V. Asochakova. St. Petersburg: Piter, 2008.
3. *Nazarchuk A.V.* (2009) Teoriya kommunikatsii v sovremennoy filosofii [The theory of communication in modern philosophy]. Moscow: Progress-Traditsiya, 2009.
4. *Pasti S.* (2019) Self-media. Budushcheye nastupayet s Vostoka (WeChat i Telegram) [Self-media. The future comes from the East (WeChat and Telegram)]. URL.: <http://www.ipk.ru/news/na-sajte-akademii-razmescheny-prezentacii> (data obrashcheniya: 14.10.2019).
5. *Toffler E.* (2010) Tretya volna (The Third Wave, 1980) [The Third Wave]. Moscow: AST, 2010. 784 с.
6. *Urazova S.L.* (2015) Mediakommunikatsii v fokuse tsifrovyykh transformatsiy [Media Communications Focusing on Digital Transformation]. MediaAlmanakh, 2015, № 6 (71), pp. 21–29.

# Self-Media as a Model for Monetization of Knowledge Code

**Svetlana L. Urazova**

*Doctor of Philology, Associate Professor*

UDC 06.81.23 (Intellectual Capital. Knowledge Management)

**ABSTRACT:** The accelerated development, convergence and integration of information and communication technologies open up great opportunities for social actors to express themselves, motivating amateur artists to produce media products. The essay discusses the principles of the functioning of "self-media", a new type of media model in individual entrepreneurship which is developing in China and analyzes its advantages and disadvantages in the testing of innovative business models.

The essay explores the problem of the importance of screen communications for civilizational development and their possible influence on the processes of collective cognition, mentality and behavior patterns of social actors, groups, communities and cultures. Screen communications demonstrate the inextricability of the linking of the media and social systems which undergo fluctuations (unstable fluctuations) in digital time at the stage of digital reforming. The author notes that this development of a social system is most often built not on collectively-consolidated but on individualized solutions resorted to by people forced to rely on their own choices in difficult situations, on their intuition and imagination.

Social actors master digital technologies and create various kinds of projects that encourage the masses to acquire new knowledge. The "self-media" project began to be implemented in China in 2010-2013 on the basis of the new WeChat platform, both a social network and a messaging application. In a convergent-integration form, a functional of differing target technology platforms was implemented, providing typological signs of self-media. This attracted a large number of consumers to media projects.

Self-media are based on the idea of learning new things - in other words, a knowledge code (a set of signs / symbols and a system of certain rules that define a process of cognition) which is implemented by the creators. Initially, it is presented in the form of informative and historical texts, illustrations and videos dedicated to art, a chosen topic complemented by the attributes of material symbolic things and various kinds of organizational services. Materially embodied ideas motivate the media consumer to replenish knowledge of the unknown.

**KEY WORDS:** digital technologies, convergence and integration, self-media, individual entrepreneurship, information reliability

## [ библиотека ВГИК ]



Юдин К.А.

**Кинематограф как «зеркало бытия».**  
**Очерки истории западноевропейского киноискусства в лицах (1930–1980-е гг.): научное изд. / К.А. Юдин.**

Иваново: ЛИСТОС, 2018. 196 с.: ил.

Это монографическое исследование посвящено истории западноевропейского театрално-кинематографического искусства в эпоху его расцвета (1930–1980). По форме это очерки, выдержанные в виде консервативной историко-философской и биографической кинокритики. В центре внимания — «бытие-в-искусстве» мэтров французского, немецкого и итальянского кинематографа, таких как Луи де Фюнес, Б. Блие, Ж. Габен, Х. Рюмани, А. Сорди, других. На основе аудиовизуальных материалов, а также источников личного происхождения предпринята попытка рассмотреть кинематограф как интеллектуальный и идейно-эстетический феномен, показать возможности образно-визуальной «гиперреальности» в отражении и презентации социально-политической действительности голлистской Франции, постфашистской Италии и Германии в различных культурно-цивилизационных обличиях — Третьего рейха, ФРГ, ГДР. Издание адресовано историкам, философам, культурологам, кинокритикам, а также всем интересующимся историей киноискусства.



Кириллова Н.Б.

**Парадоксы медийной цивилизации. Избранные статьи: научное изд. / Н.Б. Кириллова.**

Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2017. 452 с.

В книге рассматриваются парадоксы развития медийной культуры как феномена информационной эпохи XX–XXI веков, влияние новых медиа на развитие современных гуманитарных наук. В издание вошли статьи автора, опубликованные в разные годы в отечественных и международных научных журналах. Издание предназначено для преподавателей, аспирантов и студентов гуманитарной направленности, а также работников медиасферы: журналистов, специалистов кино и телевидения, PR-менеджеров, политтехнологов и всех, кому интересны современные медиатехнологии.

**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 третья; предыдущие части в № 1 (39), 2019, № 2 (40), 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, методологический сдвиг, лингвистический поворот, формализм, социологизм, позитивизм, культурологический подход, знак, символ, семиотика, социология, теория и история художественной культуры, постструктурализм, циклическая логика истории

**Культурологический поворот в гуманитарных науках. Развитие культурологической рефлексии в России в двух вариантах.**

**Близость науки об искусстве одному из этих вариантов**

Мы уже показали, что вторжение в искусствознание проблематики, обсуждаемой в эстетике, социологии и семиотике, приводит к возникновению нового предмета исследования — теории и истории художественной культуры. Конечно, теоретики и историки и раньше касались вопросов, рассматриваемых ныне как специфические для теории и истории художественной культуры. Но это были отдельные и внесистемные выходы в проблематику. Но то, что было внесистемным в искусствоведческих парадигмах прошлого, то начало входит в качестве слагаемых элементов в новую парадигму. Прежде чем стать достоянием истории искусства, новая парадигма должна получить всестороннее осмысление и, в частности, в первую очередь в теории искусства.

Имея в виду это обстоятельство, мы в данной работе, расширявая смысл существования теории искусства в

качестве субдисциплины искусствознания, остановимся на двух актуальных и проблемных аспектах теории искусства — на возможности рассмотрения истории искусства в контексте истории культуры и на тех сдвигах, что развертываются в XX веке в восприятии исторического времени, что, конечно, является значимой проблемой как для истории, так и для теории искусства. Но прежде чем они станут проблемами истории искусства, они предстают предметом теории.

То обстоятельство, что теорию искусства В. Прокофьев отождествил с теорией всеобщего художественно-исторического процесса, далеко не случайно. Ведь в этой его формулировке предмета теории на первом месте оказывается историческое время. Чтобы подчеркнуть мысль о времени как первостепенной проблематике теории искусства, позволим себе процитировать такое высказывание В. Прокофьева. «Речь здесь идет прежде всего о том, — пишет он, — в какой форме можно представить себе общее движение искусства по оси времени — в форме ли постоянного колебания между истиной и заблуждением, “культурой” и “варварством”, как то представлялось всем искусствоведам от Вазари (вспомним его триаду истинного искусства античности, ложного и варварского Средневековья, возврата к истине и культуре в эпоху Возрождения) до просветителей XVIII века; в форме ли впервые заявленного романтиками и Гегелем процесса “восхождения” — однолинейного прогресса, оправдывавшего все этапы (стадии) художественного развития, но незаметно для себя утверждавшего полное превосходство каждого последующего этапа (стадии) над предыдущими; в форме ли той более сложной системы отношений, которую, быть может, слишком поспешно сконструировал Шпенглер, подвергший острой критике теорию “непрестанного восхождения” и линейного прогресса в искусстве, а взамен предложивший концепцию двух циклов истории культуры — древней (Египет — греко-римская античность) и новой (арабская или вообще “восточная” культура — западная культура, — каждый из которых развивался на пустом (или — во втором случае — тщательно опустошенном) месте, начинал все сначала и ничем, следовательно, не был обязан предшествующему, как ничего не оставлял и для последующего, но в то же самое время во внутреннем своем развитии (завершающимся полной гибелью) проходил сопоставимые (создающие представление об “исторической симметрии”) стадию первобытную (докультурную), стадию культуры и стадию цивилизации, означающую кризис и закат определенного культурного цикла»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Прокофьев В.  
Указ. соч. С. 262.

Уже по этому весьма пространному высказыванию, содержащему систематизацию известных типов исторического времени, можно судить, что с теорией искусства, понимаемой как теория всеобщего художественно-исторического процесса, дело обстоит не просто. Ведь так сформулированная искусствоведам проблематика явно выводит за пределы своей науки, в данном случае, в сферу других гуманитарных наук. Упоминание имени Шпенглера предвосхищает дискуссии по поводу отношений между искусствознанием и культурологией.

Итак, мы назвали две проблемы, которые в настоящее время нам представляются для теории искусства наиболее актуальными. Наверное, на самом деле таких названных нами актуальных проблем — рассмотрение взаимоотношений между искусствознанием и культурологией и изменения в восприятии исторического времени в реальности — существует больше, но в данной работе мы остановимся лишь на двух. Хотя мы представляем их как теоретические и мыслим их по ведомству теории искусства, очевидно, что в рассмотрении этих вопросов прежде всего заинтересован историк искусства. Ведь история сегодня постигается как, в том числе, и история культуры.

Но если меняется взгляд на предмет истории, то, соответственно, изменяется и время, в котором разворачивается эволюция этого предмета, то есть культуры. Тем более, что культура имеет собственное время. Значит, рассмотрение искусства в культурологическом ракурсе это такое рассмотрение, когда выделение различных периодов в истории искусства осуществляется с учетом времени культуры как специфическом времени, что, конечно, заметно колеблет привычные представления. В момент, когда культура становится предметом научного исследования, возникает новое видение истории, разворачивающейся уже в соответствии не столько с линейным, сколько с циклическим принципом. Это обстоятельство историка искусства касается непосредственно. Не случайно один из историков искусства Ф. Шмит обсуждал эту проблему циклизма в истории искусства. Хотя Вазари, как констатирует А. Габричевский, был близок к рассмотрению истории итальянского искусства XV–XVI веков в духе циклической парадигмы, тем не менее, фундаментальная разработка этого вопроса у него отсутствует.

Таким образом, вопрос о взаимоотношениях искусствознания и культурологии — это, в том числе, и вопрос периодизации в истории искусства, то есть того же самого исторического времени, которое мы рассмотрим в данной работе во вторую очередь. Прежде, чем подойти к проблематике исторического

времени, рассмотрим вопрос о взаимоотношениях искусствоведения и культурологии, что тоже является проблемой теории искусства. Проблема взаимоотношений между искусствоведением и культурологией проясняется, если мы попытаемся сначала дать определение предмета новой науки, то есть науки о культуре, которая со второй половины XX века начинает заметно влиять на науку об искусстве. В этом, кстати, проявляется, как может показаться, постепенный отход от той традиции в науке об искусстве, которая возникла в связи с появлением под воздействием лингвистики формализма и соответствующей ей теории искусства. Эта традиция оставалась активной на протяжении всего XX века, достигнув своего пика развития в структурализме, то есть в 60-е годы прошлого века. В постструктурализме она утрачивает свою определяющую роль, снова возвращаясь к той традиции, которую отверг формализм, то есть к традиции, которая расширяла контекст искусства за счет социологии и культуры.

Но, конечно, это возвращение к некогда имеющей место в истории традиции не следует понимать вульгарно. Такое возвращение явно связано с усвоением методологии формализма. Без социологии и культурологии синтез в искусствоведении, о котором мечтали классики искусствоведения, невозможен. По сути дела, речь должна идти не о простом возвращении, а о синтезе двух разных традиций. Но если такой синтез и в самом деле возможен, то ведь это обстоятельство лишь иллюстрирует историю становления науки об искусстве, в которой постоянно происходят процессы и взаимоотталкивания и взаимопритяжения отдельных традиций, и дифференциации, и интеграции наук. Кому как не теоретику в этих процессах разбираться. Это, разумеется, одна из функций опять же теории искусства. Таким образом, отбор двух проблем для обсуждения — предмета науки о культуре и историческом времени в искусстве позволит показать, что это не разные проблемы, а одна и та же проблема, а именно, функционирование искусства, рассматриваемое во времени культуры.

Очевидно, что активизация культурологической мысли в последние десятилетия XX века спровоцировала критику новой науки. Но эта активизация была социально обусловлена. Обособление исторического сознания от идеологии, что происходит во второй половине XX века, провоцирует остроту проблемы индивидуальной и коллективной идентичности. На протяжении первой половины XX века фундаментом коллективной идентичности была идеология, а средством ее

утверждения было государство. В ситуации вакуума, возникшего в связи с угасанием идеологии в последних десятилетиях XX века, выходом из этой ситуации, как можно представить, оказался вариант, когда культура заменяет идеологию, становясь фундаментом коллективной идентичности. Стремится заменить. Поскольку ведь никто не гарантирует того, что человечество снова не найдет какую-то другую универсальную идею, что так беспокоит постмодернистов. В этой ситуации история уже не является историей государства, а предстает историей культуры.

Как же в этой ситуации писать историю искусства? Против чего так выступают постструктуралисты и постмодернисты? Они выступают против идеологии. Поэтому в их работах постоянно фигурирует концепт «культура». Спрашивается: способна ли культура разрешить вопрос о формировании и поддержании коллективной идентичности в новой разидеологизированной форме? Вопрос странный. Культура в ее исторической модификации никогда не исчезает и уж, конечно, не избегает осуществления функций, связанных с поддержанием коллективной идентичности. Но только ее функционирование связано с коллективным бессознательным, то есть не осознается. Кто, например, в первой половине XX века осознавал ситуацию в России не в соответствии с терминологией Маркса и Ленина, а как реабилитацию империи византийского типа? В начале XX века думали, что начинается русский Ренессанс, а в реальности получилось «новое средневековье». Конечно, со стороны, как говорится, виднее. А Тойнби утверждал, что советский коммунизм не мешает активности византийской традиции. Об этом, пожалуй, сигнализировало лишь искусство. В качестве иллюстрации этого тезиса может служить фильм «Иван Грозный» С. Эйзенштейна, в котором гениальный режиссер осмыслил «творческий ответ» Сталину с помощью обращения к византийской традиции. Этот фильм подтверждает суждение Х. Зедльмайра о том, что искусство способно творить великие символы потрясающей глубины и последовательности. Этот вопрос для нас является снова актуальным в связи с тем, что в последнее время интерес к Ивану Грозному возникает снова. Империя в ее поздних формах все время возвращается к временам ее первоначального существования. А это означает реальность кризиса. Ведь именно в ситуации кризиса всплывают ранние формы государственности. Понятия языка и речи, определившие структуралистские подходы в искусствознании, можно прилагать и к истории. Здесь возникают и функцио-

нируют определенные образы — символы или, как их назвал К. Юнг, архетипы. Архетипы — это, конечно, явления языка, понимаемого в широком смысле.

От тезиса о социальной обусловленности актуальности возникновения новой науки, в данном случае, науки о культуре перейдем к тезисам о том, что, несмотря на потребность в новой науке, способной дать новую интерпретацию существующих явлений, это появление новой науки не всегда все принимают единодушно. Оно и понятно: всякая новая парадигма пробивает себе дорогу с трудом. Сторонники «нормальной науки» не могут ей не сопротивляться. Искусствоведу известно, что появление не только каждой науки, но и каждого нового течения в искусстве (вспомним дискуссии по поводу импрессионизма и символизма) провоцирует отторжение, конфликт. В этом смысле показателен пример в середине XVIII века с А. Баумгартеном, впервые предложившим проект новой гуманитарной науки — эстетики. Ему приходилось доказывать, почему существующие поэтика, риторика и критика не исчерпывают всех проблем изучения искусства. А его упрекали в том, что он изобретает еще одну, лишнюю науку.

Уже в наше время подобные дискуссии возникают в связи с культурологией. Такая оппозиция имеет место в России на рубеже XX–XXI веков. На Западе эта оппозиция имела место гораздо раньше. Имея в виду эту оппозицию, Лесли Уайт писал: «Человечеству, даже если говорить только об образованных слоях общества, потребовалось много лет, чтобы признать гелиоцентрическую теорию строения солнечной системы и разработать возможности, заложенные в ней. Для того, чтобы идея биологической эволюции человека одержала верх над прежними концепциями, также потребовалось известное время. Открытие и исследование психоаналитиками бессознательного встретило враждебность и сопротивление. Следовательно, нет ничего особенно удивительного в том, что и нынешнее продвижение науки в новую область — область культуры — встречает известное сопротивление и противодействие»<sup>2</sup>.

Но как бы там ни было, искусствоведу все же приходится обращаться к культурологии, поскольку методология изучения художественной культуры во многом зависит от становления этой новой науки о культуре. Кстати говоря, искусствоведы это уже давно делают. Сошлемся в связи с этим на книгу одного из авторитетнейших отечественных историков искусства — В. Лазарева, в которой уже много десятилетий тому назад был предпринят серьезный анализ той новой методологии в

<sup>2</sup> Уайт Л.  
Наука о культуре // Антология исследований культуры. Т. 1. Интерпретации культуры. СПб.: Университетская книга, 1997. С. 148.

истории искусства, которая была вызвана к жизни в связи с концептом культуры. Ведь такой интерес в наше время возникает не впервые. В книге В. Лазарева нельзя не видеть того пафоса, который ощущается у молодого историка искусства.

Очевидно, что В. Лазарев прямо-таки очарован шпенглеровским прочтением истории как истории разных культур, находящихся между собой в сложных взаимоотношениях, что, конечно, оказывается в центре внимания каждого историка искусства. Ведь вопрос об ассимиляции каждой культурой элементов других культур для историка искусства является чрезвычайно значимым. Так, В. Лазарев, например, подробно анализирует, как, обращаясь к понятиям истории искусства, Шпенглер дает новое их понимание. Например, понятие художественного стиля, которое с некоторых пор стало для историков искусства одним из центральных, у Шпенглера интерпретируется уже как стиль культуры. Вчитываясь в положение Шпенглера и пытаясь их изложить как можно точнее, В. Лазарев ставит вопрос: в чем состоит новизна предложенной Шпенглером методологии и что она дает историку искусства? Отвечая на него, он отдает должное Шпенглеру, предпринявшему характеристику разных культур и констатирует наличие у него исключительной интуиции. «И непреходящая заслуга Шпенглера в том, — пишет он, — что он впервые открыл нам глаза на ту монолитность культуры, которая объемлет собою все ее индивидуальные проявления»<sup>3</sup>.

Историка особенно потрясает способность Шпенглера представлять различные сферы — физику, математику, мораль, религию, политику, искусство в виде одного объединяющего символа. «С необычайной остротой высматривает он аналогии там, — пишет В. Лазарев, — где простой глаз ничего бы не заметил, кроме противоречивых расхождений и сумбурного многообразия. В результате возникает картина удивительной цельности, в которой все элементы культуры подчиняются руководящей идее прасимвола. Нет итальянской живописи или французской живописи; есть лишь единая фаустовская живопись, тысячами нитей связанная со всеми прочими проявлениями фаустовской культуры. И подобно этому нет аттической пластики и пелопонесской скульптуры; есть лишь единая аполлоновская пластика, выражающая на своем языке то же самое, что выражают аполлоническая политика, физика, философия, религия и мораль. Эти понятия культурных единств, при всей своей неисторичности, могут быть все же смело введены в искусствознание и социологию, настолько в них много объективного»<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Лазарев В. Освальд Шпенглер и его взгляды на искусство. М., 1922. Издание А. Миронина. С. 147.

<sup>4</sup> Лазарев В. Указ. соч. С. 147.

Распад той идеологической системы, которая в России окзывалась в основе коллективной идентичности, не является единственной причиной культурологического поворота. Другой, не менее существенной причиной стало возникновение тех противоречий, что появились в связи с резонансом в мире идей философского модерна, а также со становлением индустриальных или массовых обществ как следствия этих идей. Разрешая одни проблемы, индустриальные общества вызывали к жизни новые проблемы. Утопические проекты философского модерна XVIII века, вытекающие из культа разума, помешали осознать значимость культуры. Ведь культура связана с прошлым, а от прошлого хотелось освободиться. О культуре вспомнили, когда произошло, как выразился Х. Ортега-и-Гассет, «восстание масс», следствием которого оказались тоталитарные режимы. Это обстоятельство оказало воздействие не только на культурологический поворот, то есть он не только спровоцировал интерес к культуре и к ее жизнестроительному потенциалу, но и вызвал к жизни одну из парадигм культурологического знания — парадигму позитивистскую. Так, в науке о культуре преимущественное значение получила та парадигма, в которой нашел выражение опыт изучения примитивных обществ. Опыт, который был накоплен в культурной антропологии.

Но известно, что одним из наиболее обращающих на себя признаков таких обществ является невыделенность личности из коллективных образований. Методология, сформировавшаяся при изучении безличных обществ, начала применяться и по отношению к поздним обществам, в которых личность получила совсем иной статус. Ведь эти общества, можно сказать, были индивидуалистическими обществами. Правда, до определенного времени. Не случайно XX век называют «новым средневековьем». «Новое средневековье» и есть следствие «восстания масс» в XX веке. Но ведь когда используется словосочетание «новое средневековье», то что здесь имеется в виду? Видимо, то, что личность погружается в массу, утрачивая индивидуальное начало. Но ведь нечто похожее и произошло в прошлом столетии. Так возникает ситуация, похожая на ту, что существовала в безличных архаических обществах.

Правда, может быть, эта ситуация активизации безличного начала характерна лишь для переходного времени, которое, как полагал П. Сорокин, определит лишь XX век. Может быть, переходность как признак XX века лучше было бы рассматривать, обращаясь к концепции Д. Вико, который в истории

находил циклическую логику и констатировал время от времени возвращение к ранним эпохам в истории. Возможно, в XX веке человечество такое возвращение и переживает. Это обстоятельство — похожесть массовых обществ, возникших в истории на основе индустриализации, на ранние безличные общества стало основой возникновения позитивистского варианта культурологии. Наука о культуре воспользовалась той методологией, что характерна для естественных наук.

Но ведь естественные науки — это науки о природе, а не о человеке. В гуманитарных науках должен был возникнуть иной вариант науки о культуре, в которой бы безличность не была абсолютизирована. По сути, рождение новой науки и ее позитивистская методология стало продолжением той тенденции в гуманитарной науке XX века и, в частности, в искусствоведении, которая уже была реальной в эпоху увлечения лингвистической методологией. Речь идет об утрате субъекта, о чем много будут рассуждать уже постструктуралисты, ощутившие уязвимую сторону приложения лингвистического и структуралистского метода к искусству. Но об утрате субъекта лишь в тех концепциях науки о культуре, которые являются позитивистскими. Но такие концепции не исчерпывают представления о предмете науки о культуре.

В этом смысле заслуживает внимания отечественный опыт. Во второй половине XX века в России возникла и интенсивно развивалась культурологическая рефлексия. Хотя к этой молодой науке в России естественнонаучная парадигма тоже имела место, все же наиболее заметное продвижение было связано здесь с той парадигмой, которую можно было бы назвать гуманитарной. Здесь-то как раз и возникает острая проблема взаимоотношений между культурологией, с одной стороны, и другими гуманитарными науками, в том числе, с искусствоведением и филологией, с другой. На первый план выходили те работы по вопросам культурологии, которые были написаны филологами и философами. Так, во второй половине XX века в этой области наиболее известными оказались М. Бахтин, Ю. Лотман, С. Аверинцев и другие. В этом списке не понятый в свое время М. Бахтин оказывается в числе первых. Имя М. Бахтина не случайно ассоциируется с гуманистической парадигмой в культурологии. Ведь именно М. Бахтин первым ощутил уязвимость лингвистической методологии, когда ее переносят в сферу науки об искусстве, то есть уязвимость, связанную с утратой субъекта. Поэтому он и явился одним из мыслителей, направивших критические стрелы в адрес формалистов. Эта

самая утрата субъекта вновь стала актуальной в период моды на культурологию.

Однако несмотря на авторитетность названных отечественных ученых, которых можно было бы назвать представителями гуманитарной парадигмы в культурологии, а также на многочисленность работ исследователей более молодого поколения ученых, гуманитарная парадигма в культурологии все еще представляет проблему. Собственно, аналогичная ситуация, как свидетельствует Х. Зедльмайр, в XX веке существовала и в искусстве. Опыт развития науки о культуре во второй половине XX века пока еще не осмыслен. От этого зависит и контакт искусствознания с наукой о культуре.

Когда возникает критика науки о культуре, невольно задаешься вопросом: есть ли в ней рациональное зерно? Приходится на этот вопрос отвечать утвердительно. И это обстоятельство невозможно не учитывать. Хотя это и не исчерпывает возникающей здесь проблемы. Ведь этот момент отмечал уже А. Габричевский. Он писал, что в этой активной ассимиляции искусствознанием методов смежных гуманитарных дисциплин есть и определенная опасность. Все эти существующие в XX веке в гуманитарной сфере заимствования — они полезней искусствоведам или же представителям других дисциплин? «Наоборот, — пишет он, — все новейшие попытки включения художественного в иные порядки, как например, у органициста Шпенглера или социолога Гаузенштейна, несмотря на всю их плодотворность и, подчас, значительность, по большей части снова утрачивают этот спецификум, который с таким трудом отвоевывался современной мыслью, и гораздо больше дают для проблемы культуры, чем для проблемы искусства»<sup>5</sup>.

В связи с этим попробуем поставить вопрос не о влиянии других наук на науку об искусстве, но и науки об искусстве на другие дисциплины. Раз в России наметилось новое направление в культурологии, которое мы связываем с гуманитарной парадигмой, то такой постановки вопроса не избежать. До сих пор мы все время затрагивали вопрос о влиянии на искусствознание других дисциплин и, в особенности, новых. Разумеется, этот процесс не может не обращать на себя внимание. Можно утверждать, что влияние этого рода лежит на поверхности. Собственно, это и зафиксировал процитированный нами выше Г. Вдовин. Иное дело, обратное влияние, то есть влияние искусствознания на становление смежных дисциплин. Такой вопрос не только не осмыслен, но даже еще и не поставлен. Так,

<sup>5</sup> Габричевский А. Указ. соч. С. 41.

<sup>6</sup> Габричевский А.  
Указ. соч. С. 40.

отмечая эту тенденцию, А. Габричевский констатирует активное использование Шпенглером историко-художественного материала<sup>6</sup>.

Приведем хотя бы пример из истории отношений между искусствоведением и философией. Так, И. Винкельман считается патриархом искусствоведения. Хотя это и не совсем так, поскольку первым был все-таки Д. Вазари. Но уже И. Винкельман, концепция которого во многом возникла под воздействием археологии, заметно влиял на философию, а, точнее, эстетику в ее гегелевском варианте. Правда, очевидно, что и сам он многое заимствовал у философии и эстетики, что имеет объяснение. Ведь он слушал лекции А. Баумгартена. Касаясь собственно искусства, Гегель постоянно цитирует И. Винкельмана как бесспорного авторитета. Но можно приводить и более близкие нам факты. Так, например, в монографии об эстетике Ренессанса А. Лосев ссылается на искусствоведов. Но, может быть, самый яркий пример: влияние А. Ригля на О. Шпенглера, то есть представителя искусствоведения на одного из первых культурологов. Так, Х. Зедльмайр констатирует: «Многие из отдельных базовых представлений Ригля стали всеобщим достоянием. Немало добавил и Освальд Шпенглер, который (лишь отчасти находясь в прямой зависимости от Ригля) популяризовал и огрубил те самые мыслительные ходы, что за двадцать лет до этого были найдены Риглем»<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Зедльмайр Х.  
Искусство и истина.  
О теории и методе  
истории искусства.  
М., 1999. С. 39.

Чуть позже мы рассмотрим этот вопрос подробнее. Что касается влияния искусствоведения на возникновение идей Шпенглера, то этот вопрос подробно обсуждает уже В. Лазарев. Так, упрекая Шпенглера в том, что в его книге имеет место полное умолчание источников В. Лазарев говорит, что может даже сложиться впечатление исключительной новизны его положений. Но некоторые из них уже известны по работам искусствоведов. Так, В. Лазарев констатирует зависимость идей Шпенглера от философии, называя имена Гёте, Ницше, Бергсона, Вико, Зиммеля, Дильтея, Виндельбанда, Риккерта и т. д. Что же касается повлиявших на него искусствоведов, то В. Лазарев прежде всего называет В. Воррингера и его исследование «Абстракция и вчувствование» и А. Ригля. Так по поводу влияния Воррингера на Шпенглера он пишет: «Для Воррингера искусство эпохи переселения народов, романское искусство, готики, барокко и рококо являются этапами одного и того же стиля, символизирующего мировоззрение северного человека. И данная мысль целиком перенимается Шпенглером, превращаясь во всеобъемлющий постулат, который гласит, что искусство

<sup>8</sup> Лазарев В.  
Указ. соч. С. 128.

есть символ души культуры, выражающий ее мироощущение лишь в пределах одного стиля — стиля данной культуры»<sup>8</sup>. Так, может быть, и в самом деле, предисторией науки о культуре являются те идеи, которые в искусствознании и филологии уже были высказаны. ■

*(Продолжение следует.)*

*Четвертая часть будет опубликована в № 4 (42), 2019*

---

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Габричевский А.* Морфология искусства. М.: Аграф, 2002.
2. *Зедльмайр Х.* Искусство и истина. О теории и методе истории искусства. М., 1999.
3. *Лазарев В.* Освальд Шпенглер и его взгляды на искусство. М.: Издание А. Миронова, 1922.
4. *Прокофьев В.* Художественная критика, история искусства, теория общего художественного процесса: их специфика и проблемы взаимодействия в пределах искусствознания // Советское искусствознание 78/2. М., 1978.
5. *Уайт Л.* Наука о культуре // Антология исследований культуры. Т. 1. Интерпретации культуры. СПб.: Университетская книга, 1997.

#### REFERENCES

1. *Gabrichesky A.* (2002) Morfologiya iskusstva [Morphology of art]. Moscow: Agraf, 2002.
2. *Zedlmayr Kh.* (1999) Iskusstvo i istina. O teorii i metode istorii iskusstva [Art and truth. On the theory and method of art history]. Moscow, 1999.
3. *Lazarev V.* (1922) Oswald Shpengler i ego vzglyady na iskusstvo [Oswald Spengler and his views on art]. Moscow: Izdaniye A. Mironova, 1922.
4. *Prokofyev V.* (1978) Khudozhestvennaya kritika, istoriya iskusstva, teoriya obshchego khudozhestvennogo protsessa: ikh spetsifika i problemy vzaimodeystviya v predelakh iskusstvoznaniya [Art criticism, the history of art, the theory of the general art process: their specificity and problems of interaction within the limits of art history]. Sovetskoye iskusstvoznaniye 78/2. Moscow, 1978.
5. *White L.* (1997) The Science of Culture. Anthology of Cultural Studies. T. 1 [The science of culture. Anthology of cultural studies. Vol. 1]. Interpretations of culture. St. Petersburg: University book, 1997.

# 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:** art theory, humanities, methodological shift, linguistic turn, formalism, sociologism, positivism, culturological approach, sign, symbol, semiotics, sociology, theory and history of art culture, poststructuralism, cyclical logic of history



## Понятие «прекрасное» в современной трактовке эстетических категорий

**И.П. Никитина**

доктор философских наук

*В основу статьи легла идея современной эстетики, где понятие «прекрасное» перестает быть основной категорией современного искусства и современной философии искусства. Предлагается новый подход к определению и разъяснению прекрасного, а также основные принципы анализа прекрасного.*

АННОТАЦИЯ УДК 1.18

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

категории  
эстетики,  
прекрасное,  
искусство,  
искусствоведение,  
философия  
искусства,  
эстетика

В традиционной эстетике рассматриваются, как правило, только те категории, под которыми понимаются предельно общие понятия, в координатах которых *всегда* протекает художественное мышление. Современная эстетика вместо старого понятия «эстетическая категория» все чаще использует понятие более широкое — *эстетического качества, или эстетического свойства*. Такие категории, как красивое, безобразное, трагическое и иные, она относит к частным, хотя и важным, случаям эстетических качеств.

«Замечательно, что в жизни, когда мы выносим эстетические суждения, — говорит Л. Витгенштейн, — такие прилагательные, как “красивый”, “изящный” и т. д., почти не играют никакой роли. Применяются ли эстетические прилагательные в музыкальной критике? Говорят: “Посмотрите, какая нестройная эта модуляция”. Или: “Этот пассаж бессвязный”. В литературной критике: “Его образность очень точная”. Использованные здесь слова гораздо ближе к таким, как “правильно”, “верно” (употребляемым в обыденной речи), чем к таким, как “красиво” и “прекрасно”»<sup>1</sup>. Витгенштейн не отрицает важности эстетических категорий, или категорий искусства, но подчеркивает, что сами эти категории не должны переоцениваться. В реальном художественном мышлении фигурируют многие иные понятия, обозначающие разнообразные эстетические свойства и не сводимые напрямую к немногим центральным категориям эстетики.

Системы категорий, создававшихся в рамках традиционной эстетики, поражают своей искусственностью, оторванностью от реальной практики художественного мышления. Почти все

<sup>1</sup> Витгенштейн Л. Лекции и разговоры об эстетике, психологии и религиозной вере // Современная западно-европейская и американская эстетика. М., 2002. С. 39.

эти системы основываются на ошибочных предпосылках: якобы существует замкнутый перечень категорий; он не зависит от культуры и не изменяется вместе с нею; система категорий представляет собой не результат анализа реального, в частности, художественного мышления, а следствие определенных общих философских идей, касающихся реальности.

Под непосредственным воздействием науки и искусства современная философия ввела в обиход такие понятия, как вероятность, рациональность, абсурд, обыденное, объяснение, понимание и т. д. При этом новое понимание общества и человека побудило отнести к категориям такие понятия, как жизненный мир, страх, заброшенность, забота, сомнение, языковые игры и многое другое. Стало ясно, что никакого исчерпывающего перечня категорий не существует и что множество категорий является не только размытым, но и весьма разнородным, так что о «системе категорий» приходится говорить с большой осторожностью.

### Прекрасное

В наше время самым общим образом категорию *прекрасного* можно охарактеризовать как то, что соответствует принятому в данном обществе или в данной цивилизации образцу красоты. Иначе говоря, из этой характеристики следует, что прекрасное имеет не только чисто эстетическую, но и социальную составляющую. Представления о прекрасном могут — и изменяются — от культуры к культуре, от цивилизации к цивилизации. Это не означает, конечно, что некоторые, хотя и немногие, объекты не способны считаться прекрасными на протяжении исторических эпох. Образцы красоты, как и социальные образцы вообще, относятся не к любым объектам, а только к отдельным их типам. В силу этого *прекрасное* — всегда является прекрасным, но в своем роде. Прекрасная картина не похожа на прекрасную симфонию или прекрасную скульптуру, хотя они могут быть созданы в рамках одной и той же культуры. Нет красоты вообще, существуют лишь прекрасные вещи конкретного рода.

### Прекрасное в искусстве

Наиболее выразительные и доступные многим примеры прекрасного дает искусство. Результатом творческой деятельности художника является то, что создаваемые им художественные формы начинают господствовать над объективными, реальными формами вещей, и появляется новый, не существующий в природе объект. Этот объект, являющийся изобретением

<sup>2</sup> Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. С. 500.

художника, представляет собой деформацию реальности. Но, как ни странно, преображенный объект доставляет зрителю некое особое удовольствие. «Как будто в своем новом стилизованном облике он перед нами предстает таким, каким он “должен быть”, или, иначе говоря, в своем совершенстве», — пишет Х. Ортега-и-Гассет<sup>2</sup>. В человеке есть потаенный кладезь желаний, касающихся формы зримых вещей, и он предпочитает, чтобы они были не такими, как в действительности. «Действительность всегда кажется ему неудовлетворительной. И он счастлив, когда художник представляет ему объекты, совпадающие с его желаниями. Это и есть то, что именуется *Красотой*... Мир прекрасных образов — это мир, отличающийся от реального, и человек, созерцая его, чувствует себя вне земного мира, экстатически переносясь в иной мир. Наслаждение, внушаемое прекрасным, — чувство мистическое, как любое другое чувство, приводящее к общению с трансцендентным»<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Там же. С. 500–501.

В этой краткой характеристике красоты, создаваемой искусством, упомянуты, в сущности, все ее основные и одновременно способные поставить в тупик черты. Человека почему-то не устраивают реальные формы зримых вещей, он хочет видеть их более совершенными, рассматривать их в модусе красоты не такими, какими они являются, а такими, какими они должны быть с эстетической точки зрения. В дело вступает художник, и объекты, созданные им и совпадающие с желаниями зрителя, становятся красивыми. Красота не в самом материальном объекте, созданном художником, и не в сознании созерцающего этот объект зрителя, она — на пересечении объективного и субъективного, материального и идеального. Однако желания зрителя появляются не спонтанно. Они определяются культурой того общества, членом которого он является. Красота существует, таким образом, в конкретной социальной среде и зависит не только от художника и зрителя, но и от общества, в котором зритель встречается с произведением искусства.

### Общие принципы анализа прекрасного

Сложность и неясность категории прекрасного, обилие и острота тех споров, которые сопровождают ее с античности, то есть с момента введения в эстетику, приводя к необходимости с самого же начала очертить те принципы, на которые опирается анализ данной категории:

- представления о прекрасном меняются от одной эпохи к другой, они являются разными в разных культурах;

- понимание прекрасного определяется, в конечном счете, культурой общества, а не только отдельными философскими, социальными, эстетическими и иными идеями; каждая культура имеет свое, причем единственно возможное представление о прекрасном, хотя истолкования этого представления в рамках культуры могут быть очень разными;
- понимание прекрасного существенно зависит от господствующего в искусстве художественного стиля;
- прекрасное не является центральной категорией эстетики и философии искусства; расширительное истолкование прекрасного является спекулятивной конструкцией и не отвечает реальной практике искусства;
- определение эстетики как науки о прекрасном является не только неясным, но и искажает предмет этой дисциплины;
- поиски чисто формальных определений прекрасного бесперспективны;
- красота, как и иные эстетические качества, не является естественным свойством вещей; как и добро или истина, она не присуща вещам, рассматриваемым сами по себе;
- красота, подобно всем другим эстетическим качествам, основывается на чувственном восприятии и соединяет в себе чувственно-эмоциональное и социальное содержания, связанные с принятыми ценностями, традициями, образцами, идеалами и т. п.

### Возможность разъяснения прекрасного

Прекрасное, как и все другие категории эстетики и философии искусства, не допускает вербального определения. Прекрасное, как и трагическое, комическое и т. д., скорее, чувствуется, чем выражается словами.

Исключением являются те случаи, когда слово «прекрасное» употребляется не для выражения или внушения определенных чувств, а для характеристики соответствия рассматриваемого произведения искусства принятым в данном месте и в данное время устойчивым представлениям, или образцам, касающимся прекрасного. В этих случаях можно сказать, что нечто является прекрасным в силу того, что обладает всеми теми свойствами, которые у него *должны быть* согласно известным и считающимся общепринятыми образцам.

Хотя прекрасное нельзя *определить*, его можно хотя бы примерным и предварительным образом *разъяснить* в надежде, что знакомство с общими, пусть и неясными замечаниями о прекрасном и конкретными его примерами позволит постепенно вырабатывать интуитивное представление о нем.

Г. Гадамер характеризует прекрасное в широком смысле как то, «чем можно любоваться и что на это было рассчитано... Естественно, что с точки зрения нашего понимания прекрасного нельзя спросить, почему нечто нравится. Прекрасное является своего рода самоопределением, излучающим радость самовыражения, не связанным ни с пользой, ни с целесообразностью»<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 278.

Можно отметить, что в некоторых случаях при разъяснении того, что представляет собой прекрасное, смешиваются *два разных его понимания*. В частности, Г. Гадамер, наряду с прекрасным как объектом любования, излучающим радость самовыражения, называет прекрасным и то, «что освящено традицией, признано в обществе... И для нас это определение “прекрасного” как пользующегося всеобщим признанием и одобрением все еще остается убедительным»<sup>5</sup>. Но прекрасное в первом смысле — это то, что способно вызывать определенные *чувства*. Прекрасное же во втором смысле — то, что отвечает принятым в конкретном обществе и во вполне определенное время *представлениям* о красоте. Первый смысл говорит о чувствах человека, воспринимающего красоту, второй — о *тех представлениях* о красоте, которые являются распространенными в конкретном обществе. Утверждение, что красота есть то, что заставляет любоваться собой, и утверждение, что красивым является соответствующее принятому образцу, то есть такое, каким оно и должно быть, — это, естественно, разные суждения о красоте.

<sup>5</sup> Там же.

### Невозможность вербального определения прекрасного

*Прекрасное* не является вербально определяемым в силу, по меньшей мере, трех причин. Первая из них является общеметодологической, вторая — социальной, третья связана с особенностями самого прекрасного и, в первую очередь, с его чувственной природой.

Степень содержательной ясности научных понятий зависит, прежде всего, от достигнутого уровня развития науки. Неразумным было бы требовать большей — и тем более предельной — ясности в тех научных дисциплинах, которые для этого еще не созрели. Неясными являются не только понятия эстетики, но и многие другие научные понятия. Полное прояснение таких понятий означало бы, в сущности, что перед наукой не стоит уже никаких вопросов. Научное исследование искусства — бесконечное предприятие. И пока оно будет продолжаться, используемые в искусстве категории, в частности категория прекрасного, будут нуждаться в прояснении. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. *Витгенштейн Л.* Лекции и разговоры об эстетике, психологии и религиозной вере // Современная западноевропейская и американская эстетика. М., 2002.
2. *Гадмер Г.Г.* Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991.
3. *Ивин А.А.* Логика оценок и норм. Философские, методологические и прикладные аспекты: монография. М.: Проспект, 2016. 320 с.
4. *Никитина И.П.* Эстетика. М.: Юрайт, 2017. 335 с.
5. *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991.

REFERENCES

1. *Vitgenshtein L.* (2002) *Leksii i razgovory ob estetike, psihologii i religioznoy vere* [Lectures and talk about aesthetics, psychology and religious faith]. *Sovremennaya zapadnoevropeyskaya i amerikanskaya estetika*. Moscow: 2002.
2. *Gadamer G.G.* (1991) *Aktualnost prekrasnogo* [The relevance of beauty]. Moscow: Iskusstvo, 1991.
3. *Ivin A.A.* (2016) *Logika otsenok i norm. Filosofskiye, metodologicheskiye i prikladnyye aspekty* [The logic of ratings and norms. Philosophical, methodological and applied aspects]: monografiya. Moscow: Prospekt, 2016. 320 p.
4. *Nikitina I.P.* (2017) *Aestetika* [Aesthetics]. Moscow: Jurait, 2017. 335 p.
5. *Ortega-i-Gasset H.* (1991) *Aestetika. Filosofiya kultury* [Aesthetics. Philosophy of culture]. Moscow: Iskusstvo, 1991.

# Contemporary Approach to the Understanding of the Notion of “Beautiful” as an Aesthetic Category

***Irina P. Nikitina***

*Dr. Sc. (Philosophy), Sergei Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography*

UDC 1.18

**ABSTRACT:** The author elaborates the idea of modern aesthetics that the notion of “beautiful” is not a fundamental category of modern art and modern philosophy of art. Under the direct influence of science and arts modern philosophy has added to the categories such notions as probability, absurdity, the mundane, the understanding etc. On the other hand a new understanding of society and man prompted the introduction of such categories as lifeworld, fear, solitariness, care, doubt, language games etc. It has become evident that many categories are not only blurred but rather heterogeneous, thus the “system of categories” is something to be referred to with considerable reservations.

The article proposes a preliminary definition and interpretation of the beautiful and the main principles of the analysis of the beautiful. In the most general and tentative terms the “beautiful” can be defined as something that complies with the idea of beauty accepted in a given society or civilization. Ideas of beauty can vary from culture to culture and from civilization to civilization. This is no to say that certain, albeit few, objects cannot be considered beautiful throughout many historical epochs. Standards of beauty as well as social standards in general, do not refer to any object but only to certain types of objects. Consequently “beautiful” is always “beautiful of a kind”. Beauty in general does not exist, there are only beautiful objects of a definite kind.

The article maintains that there are at least three reasons why the “beautiful” cannot be verbally defined. The first is methodological, the second is social and the third is related to the peculiarities of the beautiful itself, primarily its sensual nature. In the first place the degree of clarity of scientific notions depends on the level of the development of science. The scientific study of arts is a never-ending venture. And while it continues, its categories and in particular the category of the beautiful will require clarification.

**KEY WORDS:** categories of aesthetics, beautiful, art, art criticism, philosophy of art, aesthetics

## [ библиотека ВГИК ]



Клименко Ю.

*Искусство кинооператора. Мастер-класс-01 (кинотеатр «Мир искусства», январь 2018 г.; музей В. Маяковского, сентябрь 2009 г., ноябрь 2007 г.): сборник. М.: АРТКИНО; М.: Мир искусства, 2018. 109 с.: порт.*

Книга Юрия Клименко открывает рубрику «Искусство кинооператора» в серии «Мастер-класс». Мастер-классы ежегодно проходят в Москве в рамках всероссийского фестиваля авторского короткометражного кино «Арткино», проводящегося при поддержке Творческого объединения «Мир искусства». В основу книги легли мастер-классы автора книги, признанного кинооператора в России, многократного лауреата премий «Ника», «Белый квадрат», «За вклад в кинооператорское искусство» имени Сергея Урусевского. Мастер-классы раскрывают три темы: «Изобразительное решение фильма», «Цифровой кинематограф», «Динамическая композиция». Юрий Клименко делал фильмы с С. Параджановым, К. Муратовой, А. Германом, С. Говорухиным, Г. Данелия, С. Соловьевым, А. Учителем. Он настоящий «рыцарь авторского кино». Его книга — подарок всем любителям кино.



Кудрявцева Е.

*Казимир Малевич: метаморфозы «Черного квадрата»: монография. М.: НЛО, 2017. 416 с.: ил.*

Предмет этого исследования — метаморфозы знаменитого «Черного квадрата» Казимира Малевича, сначала превратившийся из станкового полотна в эмблему революции, а затем — и в знак. Детальному анализу подвергнуты как меняющиеся во времени взгляды художника на политику, революцию и власть, так и приключения супрематизма, оброставшего при жизни художника и после его смерти в 1935 году разными смыслами, приспособляясь к самым разным идеологическим целям, выдвигаемым сначала Малевичем и его учениками, а затем, со временем, — учеными, арт-дилерами, учреждениями культуры. Екатерина Кудрявцева — профессор истории искусства Стетсонского университета (США). Для искусствоведов, философов, культурологов.

# МИРОВОЙ КИНОПРОЦЕСС

## АНАЛИЗ





## Звук в фильмах Михаэля Ханеке в ракурсе феноменологической эстетики

**Ю.В. Михеева**

доктор искусствоведения

*В статье рассматриваются особенности звуковых решений в фильмах австрийского кинорежиссера Михаэля Ханеке в ракурсе феноменологической эстетики. Подход, основанный на идеях феноменологии, позволяет по-новому анализировать звуковые особенности фильмов, в которых применение музыки, речи и шумов выходит за рамки традиционных приемов, образуя многослойные семантические внутривидовые и интертекстуальные связи.*

УДК 791.43/45

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

звуковое решение фильма,  
 Михаэль Ханеке,  
 феноменологическая эстетика,  
 авторское кино,  
 музыка фильма

**И**деи феноменологии как философско-эстетического направления встречаются в кинотеории еще на раннем этапе, начиная с периода немого кино. Тогда использовалась терминология, выражающая непосредственное чувство кино, о чем писал культуролог М. Ямпольский: «Движение в кинематографе не имеет причины, расположенной в трансцендентной сфере языка, сознания, “за” фильмом. Именно поэтому феноменология кино немого периода оперирует совершенно иными категориями, полностью утерянными современным киноведением. Это категории энергии, абстракции, концентрации, перехода из плоскости в глубину, маски, суггестии, остановленного прошлого, экзистенциально насыщенного настоящего и т. д.»<sup>1</sup>. Тем не менее в более поздних трудах теоретиков искусства кино можно обнаружить феноменологический подход к анализу кинопроизведения, прежде всего, в статьях А. Базена, где обосновываются понятия «онтология фотографического образа» и «истинный реализм». «Споры о реализме в искусстве проистекают из этого недоразумения, из смешения эстетики и психологии, истинного реализма, который есть не что иное, как потребность выразить конкретное и одновременно существенное значение мира, и реализма ложного, стремящегося обмануть глаз (а также и разум) иллюзорной похожестью форм»<sup>2</sup>.

Психологии сюжета и искусственности монтажа Базен противопоставляет самозначащие феномены действительности,

<sup>1</sup> Ямпольский М. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. М.: НИИ Киноискусства, Центральный музей кино, Международная киношкола, 1993. С. 198–199.

<sup>2</sup> Базен А. Что такое кино? Сборник статей. М.: Искусство, 1972. С. 42.

которые он называет «фактами». Именно *сущность фактов* должна воздействовать на восприятие зрителя, при этом сюжетные и психологические связи между фактами (в том числе в виде монтажа) не имеют существенного значения, поскольку являются искусственным вмешательством в живую реальность. Киновед А. Дорошевич, комментируя статьи Базена о фильмах Робера Брессона, Чарли Чаплина и Роберто Росселлини, отмечает: «Базен в ходе анализа фильмов демонстрирует, как в каждом конкретном случае режиссер производит своего рода редукцию до того “чистого”, не осложненного выразительной экспрессивностью и психологией феномена, через который должен открыться метафизический смысл произведения»<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Дорошевич А.Н. Метафизика Андре Базена // Киноведческие записки, 1993, № 17. С. 99.

В данной статье представлен анализ аудиовизуальных решений фильмов (мало исследуемой, но чрезвычайно важной области выражения режиссерской эстетики), где прослеживаются *признаки феноменологического мышления*. В качестве теоретико-методологического основания в данном случае взяты некоторые идеи феноменологии Э. Гуссерля, а также отдельные положения феноменологической эстетики, представленные в работах М. Мерло-Понти и Р. Ингардена. Речь идет о своеобразном кинематографическом преломлении понятия «феноменологическая редукция», метода «совершенно ясного схватывания сущности» и многослойности смысловой структуры произведения.

Философская методология основателя и идейного вдохновителя феноменологического направления Э. Гуссерля предполагает различные виды редукции (заключение мира «в скобки») и расширение объема феноменологической редукции с целью приближения к трансцендентально чистому сознанию. Освобожденная от всех предпосылочных фактов и суждений, феноменология есть, по словам Гуссерля, «*чисто дескриптивная дисциплина*, которая исследует поле трансцендентально чистого сознания, следуя *исключительно интуиции*»<sup>4</sup> (курсив автора).

<sup>4</sup> Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии. М.: Лабиринт, 1994. С. 39.

Другой важный концепт феноменологической философии, нашедший отражение в анализе кинематографических произведений, — метод «совершенно ясного схватывания сущности». При этом Гуссерль отмечал, что «вероятно, чрезмерным было бы утверждение, будто очевидное схватывание сущности всякий раз нуждается в полной ясности лежащих в основе деталей, в их конкретности. Наиболее всеобщих сущностных различий, например цвета и звука, вполне достаточно для того, чтобы дать показательные образцы на низкой ступени ясности. Представляется, что в них уже вполне дано наиболее всеобщее, род (цвет вообще, звук вообще), но не различие <...>

<sup>5</sup> Гуссерль Э.  
Идеи к чистой феноменологии. М.: Лабиринт,  
1994. С. 60.

Отчетливо представляешь себе существо дела посредством живой интуиции»<sup>5</sup>.

Принцип феноменологической редукции находит воплощение в творчестве ряда режиссеров не только в пространственно-временной форме конкретного кинопроизведения, но и в качестве признака творческой эволюции автора, наблюдаемой в процессе теоретического исследования ее различных этапов. Постепенное «снятие» различного вида «наслоений» с аудио- и визуального рядов *не только внутри кинокартины, но и от картины к картине*, «очищение» смысла, данного в непосредственном акте его интуитивного «схватывания», — признаки феноменологического типа художественного мышления автора, видимого иногда лишь с высоты мысленного «охвата» всего творческого наследия определенного режиссера (как пример можно привести творчество Р. Брессона). Понимание этой особенности индивидуального кинотворчества составляет существенную сложность для теоретика, пытающегося приблизиться не только к аргументированному изложению результатов анализа конкретного произведения, но и «вписать» этот анализ в общую эстетическую концепцию автора, имеющую характер «становящейся реальности».

### Незабавные игры Михаэля Ханеке

Режиссер, в чьих в картинах прослеживается проявление феноменологического типа мышления, выраженного, в частности, в аудиовизуальных решениях, — австриец Михаэль Ханеке. Кроме того, в его работах можно наблюдать процесс феноменологической редукции звука от картины к картине на протяжении его многолетней деятельности.

В одной из первых полнометражных картин Ханеке **«Забавные игры»** (1997), шокировавшей зрителей Каннского фестиваля натурализмом сцен насилия (до получения режиссером «Золотой пальмовой ветви» оставалось несколько лет), уже воплощена многослойная эстетическая и смысловая структура<sup>6</sup>. В начале фильма мы видим добропорядочное семейство (мать, отец и десятилетний сын), отправляющееся в загородный дом, чтобы весело провести выходные дни. В машине супруги затевают своеобразную музыкально-интеллектуальную игру: по очереди включая диски с записями оперных арий, они пытаются угадать произведение и исполнителя. Этот прием есть типичный способ характеристики личности персонажа через его музыкальные предпочтения. Применение традиционного эмоционально-чувственного противопоставления в звуке основных линий сюжета (вариант проведения основных лейтмотивов в увертюре) подтверждается

<sup>6</sup> Многослойность художественного произведения — один из основных постулатов феноменологической эстетики Р. Ингардена, ученика Э. Гуссерля. — *Прим. авт.*



Кадр из фильма  
«Забавные игры»  
(1997)

и тем, что начальный эпизод картины заканчивается закадровым наложением музыки стиля хэви-металл, акустическое «насилие» ассоциируется с образом зла (звуковое «введение» к трагическим событиям).

Но предварительные звуковые характеристики лишь «внешний слой» для выражения смысловых отношений фильма. Приехав в свой дом на берегу озера, семья сталкивается с логически не объяснимым злом. Два благовоспитанных молодых человека *в белых перчатках* (они якобы увлекаются игрой в гольф) заходят в дом с просьбой — одолжить несколько яиц. Дальнейшее развитие событий постепенно вырастает в кошмар: вся семья погибает мучительной смертью. «Невинные» голоса мучителей, интеллигентная интонация их речи, изысканные фразы, свидетельствующие о воспитании и образовании, становятся еще одним (наряду с музыкой) внешним звуко-речевым слоем, под которым скрывается (или в который *облекается*) главный смысл происходящего: необъяснимое с точки зрения социальной детерминированности присутствие зла в человеческой природе. Но Ханеке не останавливается на показе отстраненной от зрителя страшной картины: несколько раз по ходу действия главный злодей поворачивается прямо в камеру и сначала подмигивает зрителю, а затем спрашивает открытым текстом: «А вы на кого ставите в этом споре?» (речь идет о циничном пари между насильником и жертвой на выбор способа убийства). Этим приемом режиссер «встряхивает» зрителя, точнее, «вытряхивает» его из положения наблюдателя, привыкшего к жестокости на экране как части *отчужденной* от его сознания реальности, заставляя его *вдруг* почувствовать себя *внутри* этого насилия, ощутить его реальный смысл *в себе* (самый глубокий уровень структуры фильма, на котором происходит «схватывание сущности» события).

В одном из интервью Ханеке сказал: «Насилие в современном обществе становится все более безличным, не таким романтизированным, каким его хотят представить некоторые авторы, например Тарантино. Таким же, как эффект ТВ или видео, как

<sup>7</sup> Михаэль Ханеке:  
фильм как катарсис.  
URL: [http://chewbakka.com/godistv/michael\\_haneke](http://chewbakka.com/godistv/michael_haneke) (дата обращения: 26.09.2019).

трансляции в живом эфире казней, убийств, разгона демонстраций и прочего. Это всего лишь констатация свершившегося факта. Другое дело, что эта констатация порой провоцирует насилие. Между ними существует взаимосвязь, я убежден в этом. <...> Я пытаюсь вернуть насилию то, чем оно по сути является: боль, причинение вреда другому <...> Вопрос не в том, как я показываю насилие, а скорее, как я показываю зрителю его положение по отношению к насилию и его проявлениям»<sup>7</sup>.

Этот посыл автора подтверждается в «Забавных играх» неожиданным и в силу этого особо действующим на психику зрителя решением одного из эпизодов: женщина, над которой издеваются молодые садисты, вдруг изворачивается, хватается за ружье и стреляет в одного из мучителей. В этот момент, по законам киножанра, восстанавливается, казалось бы, частичная справедливость, и зритель уже почти испытывает чувство радостно-мстительной удовлетворенности, но... Режиссер «отматывает» в кадре пленку назад (ускоренная обратная съемка) и зритель опять вынужден пережить тот же самый эпизод, но с совершенно другим исходом: человек не может *даже случайно* выиграть спор с насилием — женщина умрет, как и ее близкие, мучительной смертью. «Снятие» звука выстрела (знак возмездия) в повторе эпизода символически означает расставание с идеей справедливости в обществе *объеденного* насилия и одновременно открытие («схватывание») смысла насилия как такового. По убеждению режиссера, если кино пытается быть искусством, оно должно иметь дело с реальностью, а не прикрываться лживыми бизнес-моделями жанрового кинопроизводства.

### Смыслы между (нотных) строк

Фильм Ханеке «**Пианистка**» (2001), завоевавший признание и несколько призов Каннского кинофестиваля, органично встраивается, по мнению ряда кинокритиков, в «генеральную линию» творчества режиссера — художественное воплощение на экране темы жестокости и насилия в современном *цивилизованном* обществе. Фильм достаточно подробно рассмотрен с точки зрения психопатологии личности<sup>8</sup>, и в этом контексте отмечено значение внутрикадровой музыки (особенно произведений композитора-романтика Франца Шуберта) как символического феномена, контрапунктирующего с темой сексуальных девиаций главной героини (по сюжету в профессора Венской консерватории, талантливую пианистку Эрику Кохут влюбляется ее молодой студент Вальтер, однако вскоре его романтические чувства разбиваются об отвратительные ему садомазохистские

<sup>8</sup> См.: Абдуллаева З. Зимний путь // Искусство кино, 2001, № 9. С. 39–44; Аронсон О. Санитары любви // Искусство кино, 2001, № 10. С. 148–159.

пристрастия женщины). Бесспорно, присутствующая в кадре гармоничная музыка Баха, Бетховена, Шуберта и других великих композиторов выступает контрапунктом по отношению к *другой*, дисгармоничной стороне личности Эрики. В то же время яркая *внешняя* противопоставленность сюжетной линии и музыкальной классики оставляет на периферии зрительского внимания важные нюансы, выявляемые в соотнесении значений *речевой и музыкальной линии* звукоряда.

Этот аспект звукового решения фильма, несомненно, вызывает сравнение (выстраивает интертекстуальную связь) с «Осенней сонатой» Ингмара Бергмана<sup>9</sup>, где понимание эпизода во многом зависит от внимательного зрительского «прочтения» смысла речи персонажа как открытия глубинного (подлинного) Я, прежде всего во время словесной интерпретации музыки при одновременном ее звучании в кадре. Напомним, что важнейшее значение для понимания внутренней сложности («многослойности») персонажей и всей картины «Осенняя соната» имеет эпизод интерпретации одной из героинь, пианисткой Шарлоттой, — Прелюдии № 2 Шопена во время ее исполнения: «Это мука и мужественность, сдержанная чувственность, но не сентиментальность или слащавость...». В фильме Ханеке Эрика тоже объясняет ученику смысл музыки, написанной Бетховеном: «В этой музыке есть глубина, но никакой сентиментальности», а указывая юноше, что он играет «отдельными фразами», она предостерегает: «Если Вы будете забывать про композицию в целом, Вы загубите сонату» (видение *гармонии* художественной формы).

В «Пианистке», где тема насилия, психо- и сексопатологии представлена всей силой актерской и режиссерской выразительности, что замечается (переживается) зрителем в первую очередь, многие чрезвычайно важные смыслы выглядят «проходными» словами героини, но именно они относятся к «неявным» смысловым уровням картины, образующим его *феноменологическую многослойность* и интертекстуальность. Так, к одному из «внутренних слоев» картины можно отнести и появление не просто мелодии Шуберта, но именно темы Сонаты № 20 — лейтмотива фильма Робера Брессона «Наудачу, Бальтазар» (1966). Именно эта картина, насыщенная христианской символикой, указывается самим Ханеке на первом месте в списке фильмов, оказавших на него наибольшее влияние. В другом эпизоде Эрика как бы вскользь говорит о «сумерках разума» (и снова в контексте интерпретации музыки, на этот раз Шумана), о том, что это состояние *между еще осознаваемой болезнью и полным безумием* знакомо ей не понаслышке (ее отец умер в сумасшедшем доме — как и композитор). «Рассказывая музыку»,

<sup>9</sup> Сходство «Пианистки» с «Осенней сонатой» можно найти и в сюжетной линии взаимоотношений матери и дочери. — Прим. авт.



Кадр из фильма  
«Пианистка» (2001)

<sup>10</sup> См.: Березовчук Л.Н. «Пианистка»: приговор романтизму. Человек — общество — культура в авторском кинематографе Михаэля Ханеке // Киноведческие записки, 2006, № 79. С. 267–322.

является *предельным смыслом* фильма, но выводит к более глубинным смысловым уровням картины, понимание которых порождает вопросы о природе и сущности человеческой личности, о границе нормы и болезни человеческого сознания и т. д. (феноменологическая многослойность произведения)<sup>10</sup>.

### Пробелы и обрывы

В фильме «Белая лента» (2009), продолжившем тему *реальности насилия*, полностью отсутствует (как и в «Пианистке») закадровое музыкальное звучание. Но появляется закадровый голос рассказчика, повествующего о трагических и загадочных событиях, происходивших в австрийской деревушке незадолго до начала Первой мировой войны. Вместе с тем картина полна недоговоренностей, оставляющих у многих зрителей смутное чувство неудовлетворенности после просмотра. Остается не проясненным: кто все-таки причастен к несчастным случаям, о которых рассказывается в фильме? Виновны ли в этом «невинные дети» (в фильме есть на это намеки и даже прямое указание, тогда как белая лента, которую повязывает детям пастор, является символом их невинности и чистоты)?

Сюжетные «пробелы» (как и «открытые» финалы картин) — сознательный прием Ханеке, «тревожащего» сознание зрителя, заставляющего его думать, анализировать как смысловой месседж режиссера, так и реальность собственной жизни: «Я стараюсь делать антипсихологические фильмы с героями, которые являются скорее не героями, а их проекциями на поверхности зрительской способности сопереживать. Пробелы вынуждают зрителя привносить в фильм свои собственные мысли и чувства. Поскольку именно это делает зрителя открытым к восприимчивости героя»<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Михаэль Ханеке: фильм как катарсис. URL: [http://chewbakka.com/godistv/michael\\_haneke](http://chewbakka.com/godistv/michael_haneke) (дата обращения: 26.09.2019 г.).

Эрика (как и Шарлотта в «Осенней сонате» Бергмана) во многом открывает нам *себя подлинную*, во всем *осознании* трагичности и безысходности *своего* состояния. Таким образом, внешне выраженная тема (само)насилия не

Одновременно можно говорить о «пробелах» как в художественной форме кинопроизведения (от композиционных внутрикадровых эллипсисов до сюжетно-смысловых недоговоренностей), так и в его теоретической интерпретации с точки зрения феноменологической эстетики: «...*верный* произведению способ его прочтения, направленный на сохранение всех его художественных эффектов (в том числе и тесно связанных с недомолвками), предусматривает *сохранение* выступающих в произведении смысловых пробелов и *удержание* напрашивающихся сущностей в состоянии загнанной “внутрь”, как бы “свернутой”, рождающейся мысли, а не грубое их разъяснение»<sup>12</sup>. Характерно и то, что Ханеке всегда противится просьбам объяснить смысл своих фильмов, допуская и даже приветствуя множественность субъективных прочтений его картин, удивляясь при этом «заразительности» какого-либо одного мнения, принимаемого многими за конечную истину (например, когда один из кинокритиков усмотрел в «Белой ленте» тему зарождения фашизма в Европе).

Смысловые стереотипы в зрительских интерпретациях встречались и после триумфальной премьеры фильма Михаэля Ханеке «*Любовь*» (2012), получившего не только «Золотую пальмовую ветвь» Каннского кинофестиваля, но и высшую награду американской киноакадемии «Оскар» как лучший фильм на иностранном языке. И опять клишированное прочтение фильма не устраивало режиссера: например, голуби, залетающие в квартиру пожилых супругов Жоржа и Анны, по словам автора, вовсе не предвестники смерти, и не образ Святого духа, просто в Париже очень много голубей... По сюжету, Анна, преподавательница музыки, после перенесенного ею инсульта, постепенно деградирует как физически, так и умственно, медленно и мучительно

(не только для себя, но и для своего мужа Жоржа) умирая в своей квартире. Это последний этап пути и последнее испытание людей, всю жизнь преданно любивших друг друга. В этом фильме Ханеке уходит от

<sup>12</sup> Ингарден Р. Схематичность литературного произведения // Р. Ингарден. Исследования по эстетике; пер. с польского А. Ермилова и Б. Федорова. М.: Издательство иностранной литературы, 1962. С. 70.

Кадр из фильма «Любовь» (2012)



смысловых недоговоренностей: в первом же кадре сотрудники спасательных служб вскрывают квартиру супругов и находят разлагающееся тело Анны. *Реальность события* представлена зрителю сразу, без лживых надежд или фальшивых умолчаний («пробелы» как режиссерский прием в предыдущих картинах Ханеке сменяются в «Любви» «обрывами» — резкими монтажными и смысловыми переходами между эпизодами фильма). При этом в дальнейшем именно звуковой ряд выступает фоном, на котором реальность производит особенно сильное психологическое впечатление.

На протяжении всего фильма таким звуковым «задником», лишенным *действительного* смысла, становятся звуки телевизионных передач, новостей, репортажей (включая показы мест трагедий и катастроф), которые льются бесконечным потоком на зрителей, но не становятся частью их реальной жизни<sup>13</sup>. Звуковыми «декорациями» оказываются и рассказы Жоржа, которыми он пытается отвлечь Анну от страданий, скрывая за словами свою боль. После одной из таких «утешительных» историй Жорж, не выдержав мучений Анны (*выход в реальность*), задушит ее подушкой, вспомнив, возможно, слова, сказанные ею еще в сознательном состоянии: «Не вижу никаких причин, чтобы продолжать жить. Ты не обязан лгать, Жорж».

Звуковым фоном, но уже более высокого и сложного порядка, становится в фильме внутрикадровая музыка. С одной стороны, для понимания музыки как выражения *реального* смысла человеческой жизни в фильме есть множество оснований. Одно из них то, что роль Александра, ученика Анны (с его фортепианного концерта начинается основное действие фильма, причем показывается только зрительный зал) играет *реальный* и широко известный французский пианист Александр Таро. Понятно также, что музыка выражает реальный смысл *прошлой* жизни героев, оставшейся лишь в воспоминаниях. В этом отношении важное значение приобретает не только семантика музыкальных фрагментов, но и контекст, в котором они звучат. Эпизод, в котором Жорж играет на рояле фа-минорную Хоральную прелюдию Иоганна Себастьяна Баха («Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ, ich bitt, erhör mein Klagen» — «Взываю к Тебе, Господь Иисус Христос, прошу, *услышь мои жалобы*»<sup>14</sup>), заканчивается тем, что Жорж, неожиданно *оборвав* исполнение, продолжает, опустив руки, в прострации сидеть за роялем. Следующий после этого «обрыва» кадр заполняет банальный звук (*шум*) из *сегодняшней* жизни Жоржа: уборщица пылесосит ковер под роялем. В другом эпизоде Анна, будучи еще в сознании, просит Жоржа поставить

<sup>13</sup> Прием «работающего телевизора» в том же смысле встречается практически во всех фильмах Ханеке, став своего рода звуковым *метаприемом* режиссера, — от «Седьмого континента» до «Код неизвестен». — *Прим. авт.*

<sup>14</sup> Для российского зрителя эта музыкальная цитата ассоциируется с кинематографом А. Тарковского. Возможно, ее возникновение в фильме Ханеке, как и придание особого значения звукам воды, несет и этот диалоговый смысл, поскольку режиссер говорил о влиянии на него фильмов Тарковского, в частности, фильма «Зеркало». — *Прим. авт.*

запись музыки в исполнении своего любимого ученика, но неожиданно, после нескольких тактов, требует выключить проигрыватель (болезненность восприятия реальности ее *прошлой* жизни). Самое же сильное впечатление, пожалуй, производит эпизод-воспоминание Жоржа, когда, сидя в кресле, он слушает великолепное исполнение Анной (в кадре дан ее визуальный образ из *прошедшей* жизни) Экспромта № 3 из опуса 90 Франца Шуберта. И мы понимаем, что взгляд Жоржа, полный внутреннего восхищения женой, на самом деле направлен в пустоту, *в реальность прошлого*, когда он неожиданно «выключает музыку» на проигрывателе. *Видимость* звучания опрокидывается, а реальность *актуального* визуального события *вдруг* открывается в резком снятии звука (феноменологическое «схватывание сущности события» в *незвучании*).

Таким образом, мы можем видеть, как в фильмах Михаэля Ханеке значимые концепты феноменологической эстетики находят воплощение как в виде отдельных выразительных приемов, так и в качестве общей интенции творчества. Идеи философско-эстетической феноменологии и кинофеноменологии дают основания для нахождения признаков феноменологического мышления в аудиовизуальных решениях, в частности, в редукции аудиовизуального материала фильма и в приемах звукового «схватывания сущности» визуального события. Такие признаки можно найти не только в творчестве Михаэля Ханеке, но и в работах целого ряда других режиссеров (Робер Брессон, Жан-Пьер и Люк Дарденн и др.): в визуальном ряде это стремление к аскетичности и документальному характеру художественного языка и экранных выразительных средств; стремление к самораскрытию экранного «факта» (феномена); в аудиальном ряде — тенденция к минимализации закадрового музыкального звучания, особая смысловая значимость внутрикадровой музыки, снятие актерской речевой выразительности, особое значение отдельных звуков, пауз и незвучания. ■

---

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Абдуллаева З. Зимний путь // Искусство кино, 2001, № 9. С. 39–44.
2. Аронсон О. Санитары любви // Искусство кино, 2001, № 10. С. 148–159.
3. Базен А. Что такое кино? Сборник статей. М.: Искусство, 1972. 383 с.
4. Березовчук Л.Н. «Пианистка»: приговор романтизму. Человек — общество — культура в авторском кинематографе Михаэля Ханеке // Киноведческие записки, 2006, № 79. С. 267–322.
5. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии. М.: Лабиринт, 1994. 110 с.

6. *Дорошевич А.Н.* Метафизика Андре Базена // Киноведческие записки, 1993, № 17. С. 96–101.
7. *Ингарден Р.* Исследования по эстетике / пер. с польского А. Ермилова и Б. Федорова. М.: Издательство иностранной литературы, 1962. 572 с.
8. Михаэль Ханеке: фильм как катарсис. URL: [http://chewbakka.com/godistv/michael\\_haneke](http://chewbakka.com/godistv/michael_haneke) (дата обращения: 26.09.2019).
9. *Ямпольский М.* Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. М.: НИИ Киноискусства, Центральный музей кино, Международная киношкола, 1993. 216 с.

#### REFERENCES

1. *Abdullaeva Z.* (2001) Zimnij put' [Winter way]. *Iskusstvo kino*, 2001, no. 9, pp. 39–44.
2. *Aronson O.* (2001) Sanitary lyubvi [Orderlies of love]. *Iskusstvo kino*, 2001, no. 10, pp. 148–159.
3. *Bazen A.* Chto takoe kino? [What is a cinema?]. *Sbornik statej*. Moscow: *Iskusstvo*, 1972. 383 p.
4. *Berezovchuk L.N.* (2006) "Pianistka": prigovor romantizmu. *Chelovek obshchestvo — kul'tura v avtorskom kinematografe Mihaelya Haneke* ["The Pianist": a sentence for romanticism. Man society culture in the author's cinema of Michael Haneke]. *Kinovedcheskie zapiski*, 2006, no. 79, pp. 267–322.
5. *Gusserl' E.* (1994) Idei k chistoj fenomenologii [Ideas for Pure Phenomenology]. Moscow: *Labirint*, 1994. 110 p.
6. *Doroshevich A.N.* (1993) Metafizika Andre Bazena [Metaphysics of Andre Bazin]. *Kinovedcheskie zapiski*, 1993, no. 17, pp. 96–101.
7. *Ingarden R.* (1962) Issledovaniya po estetike [Aesthetics research]. Per. s pol'skogo A. Ermilova i B. Fedorova. Moscow: *Izdatel'stvo inostrannoj literatury*, 1962. 572 p.
8. *Mihael' Haneke:* fil'm kak katarsis [Michael Haneke: a film as catharsis]. URL: [http://chewbakka.com/godistv/michael\\_haneke](http://chewbakka.com/godistv/michael_haneke) (access date: 26.09.2019).
9. *Yampol'skij M.* (1993) Vidimyj mir. Ocherki rannej kinofenomenologii [Visible world. Essays on early cinephenomenology]. Moscow: *NII Kinoiskusstva, Central'nyj muzej kino, Mezhdunarodnaya kinoshkola*, 1993. 216 p.

# Sound in the Films of Michael Haneke from the Perspective of Phenomenological Aesthetics

**Julia V. Mikheeva**

*Doctor of Art Studies, Professor, Department of Sound Engineering, Sergei Gerasimov  
All-Russian State Institute of Cinematography*

UDC 791.43/45

**ABSTRACT:** The philosophical and aesthetic ideas of phenomenology have been present in cinema theory since the silent period. Methods of phenomenological theory can be found in the analysis of the visual aspects of films or the artistic style of their authors. The essay analyses signs of phenomenological thinking in the audiovisual aspects of films - a little studied but significant area of directorial aesthetics. Its theoretical and methodological foundation includes the phenomenology of Edmund Husserl and elements of phenomenological aesthetics in the works of Maurice Merleau-Ponty and Roman Ingarden. Taking the work of a significant representative of auteur cinema, the Austrian director Michael Haneke, the author explores cinematic variations of the concept of phenomenological reduction, the method of “perfectly clear apprehension of the essence” and the layered semantic structure of the film. Conclusions are drawn about the presence of typological signs of phenomenological thinking in the work of other filmmakers, such as Robert Bresson and Jean-Pierre and Luc Dardenne. Visually, this presence is expressed in the tendency towards asceticism and documentarism in the choice of artistic devices; towards the disclosure of cinematic phenomena (“facts”); and aurally, in the tendency to minimize off-screen music and get rid of the expressiveness in the actor's speech, towards greater semantic significance of intra-frame music, individual sounds, pauses and non-sounds.

**KEY WORDS:** sound design of the film, Michael Haneke, phenomenological aesthetics, auteur cinema, film music



## История одного преступления в жизни, литературе и кино

**И.А. Звегинцева**

доктор искусствоведения

УДК 778.5 (Новая Зеландия)

АННОТАЦИЯ

*Профессиональные критики и зрители внимательно следят за творчеством всемирно известного новозеландского режиссера Питера Джексона уже много лет, ибо уже ранние его картины, прежде всего, фильм «Небесные создания», чей сюжет основан на реальном преступлении, не могли не произвести впечатления, в первую очередь сложной темой, незаурядным мастерством режиссера. В статье проводится как киноведческий анализ этого фильма, так и приводятся реальные подробности страшного убийства, произошедшего в маленьком городке Новой Зеландии. Раскрытию этой трагедии немало помогли откровенные записи в дневнике одной из преступниц.*

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Новая Зеландия,  
убийство,  
подростки,  
фильм,  
дневник

### **В жизни. Только факты**

Заповеди «Не убий!» и «Чти отца своего!», на которых зиждется человеческое бытие, были грубо нарушены, когда 22 июня 1954 года в небольшом провинциальном новозеландском городке Крайсчерч («Церковь Христова») произошло чудовищное по своей жестокости убийство домохозяйки средних лет по имени Хонора Мэри Паркер. Ее изуродованный труп с множественными ранами от ударов камнем вызвал шок даже у привыкших к насильственной смерти полицейских. Что ж, даже в тихих городках, где жизнь течет размеренно, по заведенному порядку и где почти ничего не происходит, порой случаются страшные вещи.

Общество было потрясено не только самим фактом убийства, но прежде всего тем, что совершил его не маньяк, не садист, а две милые девочки в возрасте 14-ти и 15-ти лет, одна из которых была дочерью убитой. Более того, преступление не было совершено в состоянии аффекта, а планировалось долго и тщательно, обдумывалась каждая деталь, учитывались мелочи, чтобы малолетних убийц никто не заподозрил. Тем не менее идеальных убийств не бывает, и опытные следователи быстро нашли неопровержимые

улики против девушек. Состоялся суд, но учитывая юный возраст убийц, приговор был мягким — пять лет жизни в колонии, что вызвало протесты в зале суда.

Отбыв тюремное заключение, подруги, не сговариваясь, вскоре эмигрировали из страны. Больше они не встречались. Что было тому причиной: муки ли совести, запоздалое раскаяние или просто желание навсегда вычеркнуть из памяти страшное прошлое, сказать трудно.

После выхода из тюрьмы они обе изменили имена. Полин Паркер, поселившись в Англии, в графстве Кент под именем Хилари Натан, стала работать преподавателем в школе верховой езды. Ее сообщица, Джульет Хьюм, вскоре став знаменитой писательницей детективных романов и взяв псевдоним Энн Перри, получила премии имени Агаты Кристи и Э. Пуаро. Она написала более 70 книг в жанре детектива (серии романов о Томасе Питте и инспекторе Монке), из-под ее пера вышли исторические романы о Первой мировой войне, несколько произведений в жанре фэнтези, пользовавшиеся признанием читателей. Немалый интерес к ее творчеству привел к желанию поклонников Перри познакомиться с личностью автора книг. В результате журналистского расследования в 1997 году тайна Энн Перри была раскрыта. Стоит, тем не менее, признать, что эта информация скорее послужила рекламой ее творчества, повысила тиражи ее книг.

В настоящее время обе героини этой трагической истории — Полин Паркер и Джульет Хьюм — живы. Отметив 80-летний юбилей, они спокойно доживают свой век в Англии. Однако история их преступления, мотивы, побудившие двух подростков совершить убийство, по-прежнему остаются загадкой, и количество желающих понять причинно-следственную связь их намерений, приведших к страшному финалу, не иссякает.

### **В литературе. Только слова**

Первыми, кто попытался разгадать тайну убийства Хоноры Паркер были участники судебного процесса над девушками — судья, присяжные, адвокат, прокурор и эксперты. Они тщательно изучили все улики и с удивлением обнаружили, что самыми убедительными обвинителями были сами убийцы, вернее, дневниковые записи, где Полин Паркер, дочь убитой, делилась милыми девичьими секретами, рассказывая с деловитой скрупулезностью о том, как детская обида на мать постепенно превращалась в чудовищный замысел ее убийства.

Не лишенная литературного дара (Полин с детства хотела стать писательницей, уехать в Голливуд, прославиться) девочка

мечтала о мире, где она сможет заниматься тем, к чему так стремится, — искусством. Но в реальности ее ничего не радовало. Некрасивая, болезненная, не имеющая подруг... Вот выдержка из ее дневника: «Я лежала в больнице. С ногой. У меня было много операций. Остеомелит превращает кости в мел. Два года из меня высасывали эту дрянь. Ничего. Все великие люди страдали от болезней легких или костей. Это так романтично». Следующая запись характеризует полет фантазии Полин, уносящий ее все дальше от реальности: «Я предпочитаю четвертый мир. Это как рай. Только лучше. Там нет христиан. Там только музыка, искусство и бесконечное наслаждение. Я решила, что в Новом году буду более терпимой ко всем».

Все эти благие помысли подростка, казалось бы, неплохое начинание жизни. Но найдя в дружбе с Джульет, переехавшей с родителями из Англии в Новую Зеландию, понимание и родственную душу, Полин напишет: «Мы подумали, как это печально для других, что им непонятна наша гениальность. Мы надеялись, что книга (девочки писали роман — прим. И.З.) приблизит их к пониманию, хотя вряд ли, кто сможет полностью оценить нас».

Как видно из отрывка, героинь все больше манит прекрасный мир, где нет скучных домашних дел, школьных уроков, недовольства матери. Утешая подругу, чьи родители в очередной раз собирались уехать, оставив Джульет одну, Полин пишет: «Сегодня мы с Джульет нашли ключ к четвертому миру. Им оказались наши предстоящие полгода вместе. Но мы это поняли лишь в день смерти Христа. Мы увидели ворота в облаках. Нас окружали мир и блаженство. И мы поняли, что нашли ключ, и больше мы не считали себя гениями. У нас необычный мозг, способный познать четвертый мир. Всего 10 процентов людей обладают таким же. После смерти мы отправимся в четвертый мир, но пока ежегодно в течение двух дней мы можем использовать ключ для него, чтобы смотреть на наш прекрасный мир, который мы, по счастливой случайности, открыли в тот день, когда нашли ворота в облаках».

Это тоже вполне невинные мечты подростка. Кто в детстве не мечтал о других мирах? Правда, звучит несколько экзальтированно, но ничего страшного. Хотя следующая запись начинает уже удивлять: «Бедная Джульет. Я чуть не упала в обморок, когда узнала, что у нее туберкулез одного легкого. Меня душили слезы. В ту ночь я не спала. Как было бы чудесно, если бы я тоже заболела туберкулезом». Преданность подруге звучит в этих строках поистине безгранично, так же, как и ощущение избранности их двоих: «Почему же вокруг так много глупцов? Не понимаю».

щих нас. Мы чудесные люди. Ты и я». А далее записи начинают носить все более агрессивный характер. В число глупцов, а позже и врагов, попадают все, кто мешает дружбе девушек, которая начинает принимать нездоровый характер. Вот и новая запись: «В тот день мама меня разбудила и сразу начала воспитывать. Она ко мне несправедлива. Она ругалась и говорила, что пока я не поправлюсь, она не отпустит меня к Хьюм. Одна мысль об этом наводит на меня тоску. Я не хочу жить без Деборы (у девочек вымышленные имена — прим. И.З.). Я хочу умереть. Это не просто каприз... Смерть станет для меня счастьем. И я не боялась смерти». Полин делает неоднозначный вывод: «Смерть своя или чужая не страшны». Далее героиня испытывает уже иные чувства: «Как я ненавижу свою мать». А когда мать Полин запретила дочери ехать с Джульет в Южную Африку, она запишет: «Ярость и отвращение кипели в моей душе, как будто она мое единственное препятствие. Вдруг я захотела избавиться от этого препятствия. Она все равно умрет». Во время судебного процесса прокурор Браун процитировал еще одну шокирующую запись из дневника, сделанную 14 февраля 1954 года, почти за полгода до убийства: «Почему, ну почему, мать не может умереть? Десятки, тысячи людей умирают каждый день. Так почему же не мать или отец?».

Итак, план убийства постепенно вызревает. Очередная запись: «Я не сказала Д. планов насчет смерти матери. Я еще ничего не решила, ведь надо избежать тюрьмы». Вскоре Полин поделится своим замыслом с подругой. Та полностью одобрит задуманное. Психологическая готовность к убийству постепенно утверждается в сознании подростков: «Это будет несчастный случай. Ведь люди умирают каждый день. С тех пор мы стали думать, как нам ее убить. Конечно, мы боялись, но мы ждали этого с нетерпением. Только лучшие преодолевают препятствия и достигают счастья. Странно, что моя совесть молчала». И наконец, запись от 21 июня 1954 года, в день предшествующий убийству: «Счастлирое событие должно случиться завтра в полдень. В следующий раз я сделаю запись, когда мама уже умрет. Как странно и как сладостно! Я испытываю волнение и те чувства, что возникают в рождественскую ночь». Наступило утро 22 июня 1954 года, матери Полин оставалось жить несколько часов...

Позднее, именно записи из дневника Полин Паркер легли в основу документальной книги новозеландского писателя Питера Грэхема «Убийство, которое потрясло мир», изданной в 2011 году. Стоит, однако, признать, что добросовестно изложив факты, автор так и не смог объяснить причину и мотивы совершенного убийства, предпочтя позицию хроникера. Конечно, история этого

преступления вошла едва ли не во все учебники по криминалистике, став примером одного из чудовищных злодеяний XX века.

### В кино. Только фильмы

История Паркер и Хьюм не могла не оставить след в кинематографе. Не часто попадает столь сенсационный материал, основанный не на сценарном вымысле, а на реалиях жизни. И в 1971 году на мировой экран выходит фильм французского режиссера Дж. Сериа «Не избави нас от лукавого», где история преступления Паркер и Хьюм становится основой сюжета картины, снятой в жанре «хоррор».

В фильме две милые девочки попадают в церковную школу, где царят жесткие порядки, и тотальный контроль вызывает протест юных бунтарок. Они не придумывают ничего лучше, чем дать обет служить Сатане. Так выражают они свой протест

против дисциплины, против морали, против Бога, решив грешить и предаваться разврату! Нести в мир Зло! Подруги начинают шпионить за преподавателями, манипулировать соученицами, увлекаться порнографией. Постепенно то, что начиналось как протест, вызванный жестокостью взрослых, превращается



Кадр из фильма «Не избави нас от лукавого» (1971). Режиссер Дж. Сериа

в кошмар, ведущий в ад самих героинь и окружающих их людей. Прекрасная актерская игра (в главных ролях — молодые актрисы Жанна Гупиль и Катрин Важене) и великолепный саундтрек, создающий по-особому тревожную атмосферу (композиторы Клод Джермейн и Доминик Ней), наконец, высокий профессионализм режиссера (он же и сценарист) Джоэля Сериа превращают киноленту из банального фильма ужасов<sup>1</sup> в серьезную драму, где размышление о слабости человеческой природы становится основополагающим. При этом мысль о том, что Зло не является чем-то привнесенным извне, что оно кроется в самом человеке и что, став носителями Зла, героини обрекают себя на страшный конец, в фильме явно доминирует. Основной упор Дж. Сериа делает именно на исследовании глубин человеческой природы, стремясь доказать, что единожды преступив законы морали, человек постепенно превращается в орудие Сатаны, и его ждет ад...

<sup>1</sup> Именно так, к сожалению, постыдили продюсеры представить картину зрителю. — Прим. авт.

Впоследствии, в 1994 году, окончательную точку в этой страшной истории удаётся поставить 32-летнему новозеландскому режиссеру, сценаристу, актеру и продюсеру Питеру Джексону (*Sir Peter Robert Jackson*), которого представлять не надо. Ныне он обладатель многочисленных премий «Оскар», владелец нескольких киностудий, миллионер, но в те годы он только начинал свой путь в кинематографе Новой Зеландии, заявив о себе как авторе эпатажно-кровавых лент «Дурной вкус» и «Живая мертвечина», чьим фирменным знаком стало присутствие «очень, очень, очень черного юмора», по-настоящему оценить который могли лишь люди с крепкими нервами.

Заинтересовавшись преступлением, совершенным юными соотечественницами, изучив все судебные материалы, Джексон увидел возможность снять фильм, который, по его мнению, должен был снискать международный успех. И он не ошибся. Результатом его «расследования» стала вышедшая на экраны картина «Небесные создания», принесшая Питеру Джексону, его жене, а также его соавтору, сценаристке Фрэнсис Уолш, заслуженный «Оскар» за лучший сценарий и огромный успех у зрителей.

Уже в самом начале фильма авторы предупреждают зрителя, что в его основе лежат подлинные события, при написании литературной основы картины Джексон и Уолш опирались именно на дневники Полин Паркер, а также протоколы судебных заседаний. Примечательно, что фильм начинается с идиллических видов улиц и парков Крайчерча, напоминая рекламный видеопроспект для туристов. Но неожиданно эти кадры сменяются быстро чередующимися изображениями лиц то смеющихся девушек, то залитых кровью, которые бегут по лестнице с расплетанными волосами и криками ужаса. Такое динамичное повествование заставляет сидящих в зале следить за происходящим на экране с неослабеваемым вниманием и напряжением,

которые сохраняются до последнего кадра.

Авторы при этом не спешат давать оценки или что-либо комментировать. Заняв позицию стороннего наблюдателя, фиксирующего на пленку события из жизни двух обычных новозеландских школьниц,

«Небесные создания»  
(1994). Режиссер  
П. Джексон





«Небесные создания»  
(1994). Режиссер  
П. Джексон

Джексон как бы приглашает зрителя самому оценивать поступки героинь. После столь эмоционального пролога действие почти застывает, как бы приравливаясь к «сонному» режиму жизни провинциального городка. Как в сказке, эту историю можно было бы начать с привычных слов: «жила-была»...

В маленьком новозеландском городке жила-была девочка Полин Паркер (Малани Лински), неуклюжая и нелюдямая, перенесшая в детстве серьезную болезнь, и потому ставшая изгоем в классе. Да и самой себе Полин не нравится, что заставляет ее держаться особняком. Считая себя творческой личностью, она стесняется своей семьи, бедности, матери, вынужденной сдавать постояльцам комнаты. Но все меняется с появлением в их классе новенькой — Джульетт Хьюм. В отличие о Полин, это яркая внешне, уверенная в себе девушка из богатой семьи способна отстаивать свое мнение перед учителями, даже смеяться над ними. Казалось бы, что общего может быть между этими подростками? Но быстро выясняется, что обе девочки лишены главного — любви и заботы со стороны близких. Одиночество и безразличие взрослых толкает подростков друг к другу, сначала уводя их в мир фантазий, а затем приводя к нетрадиционным сексуальным отношениям.

<sup>2</sup> Это первая серьезная роль Кейт Уинслет, будущей звезды, снявшейся впоследствии в фильме «Титаник» Дж. Камерона. — *Прим. авт.*

«Небесные создания»  
(1994). Режиссер  
П. Джексон

Предельно точный подбор исполнительниц главных ролей — Кейт Уинслет (Джульетт)<sup>2</sup> и Мелани Лински (Полин) — стал еще одним беспорным успехом этой картины. Поначалу зрители с умилением наблюдают за бесхитростными играми девушек, особенно когда безграничная фантазия уносит их в сказочный мир, где пасутся сказочные единороги, порхают огромные



цветные бабочки, а в замке ждут героинь прекрасные принцы. Но постепенно жестокий реальный мир все активнее вторгается в жизнь подруг, не считаясь ни с чувствами, ни с желаниями девочек. Родители Джульет разводятся, они равнодушны к друг другу и также безразличны к судьбе дочери. Они спешат отправить ее к родственнице в Южную Африку. Не менее равнодушна к Полин и ее мать, без конца занятая хозяйственными делами, выяснениями отношений с мужем, с квартирантами. И Зло постепенно вторгается в волшебный мир, который придумали себе героини. Пластилиновые человечки, созданные их фантазией, начинают вести себя агрессивно, и, хотя в играх подростков пока еще льется ненатуральная кровь, призрак настоящего убийства уже начинает обретать реальные очертания.



«Небесные создания»  
(1994). Режиссер  
П. Джексон

Желая защитить свой мирок от внешних «врагов», в котором девочкам комфортно, героини теряют грань между фантазией и реальностью. Поистине жуткое впечатление производит сцена в ванной, предшествующая кульминации фильма, — убийству матери Полин. Решенная в мрачно-синей цветовой гамме, она показывает героинь, сидящих в ванной, то спокойно рассуждающих о готовящемся преступлении, то вновь погружающихся в фантазии. Два мира сомкнулись. И убийство матери вызывает у них не больше эмоций, чем гибель еще одной глиняной фигурки...

\* \* \*

Питер Джонсон отнюдь не морализирует. Не оправдывая героинь, он четко дает понять, что в произошедшем вина взрослых не меньшая. Они не видели, не захотели увидеть сложную психологическую гамму чувств дочерей. Запретить, наказать, заставить замолчать — эти «воспитательные» меры, столь распространенные и, казалось бы, вполне обыденные, во многом предвосхитили трагический финал. В период взросления подростков, когда им так необходимо внимание и забота близких, девочки оказались в тотальной изоляции, предоставленные самим себе. Поначалу безобидные фантазии подруг оборачи-



«Небесные создания»  
(1994). Режиссер  
П. Джексон

ваются реальной трагедией. Местом действия вполне мог оказаться любой город, не только в Новой Зеландии. Картина «Небесные создания» — фильм-предупреждение, его главная идея, простая и глубинная одновременно («Не будьте равнодушными к своим детям!»), понятна всем зрителям. И то, что этот фильм создал человек, умеющий в своем творчестве сочетать несочетаемое — артхаус и коммерческое кино, эпатаж, сюрреализм и жесткий реализм — только добавляют убедительности к повествованию режиссера. ■

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Звегинцева И.* Тайны Зеленого континента или как покорить мир кино. М.: НИИК, 2010. 191 с.
2. *Звегинцева И.* Кинематограф Австралии и Новой Зеландии. М.: ВГИК, 2017. 304 с.
3. *Малаховский К.* История Австралии. М.: Наука, 1975. 398 с.
4. *Петриковская З.* Современная Австралия. М.: Наука, 1976. 253 с.
5. *Утилов В.* Очерки истории мирового кино. М.: Изд-во ВГИК, 1981. 174 с.
6. *Pike A., Cooper R.* Australian Film 1900–1977. Mel. 572 p.

#### REFERENCES

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

# The Story of One Crime: In Life, in Literature and in Cinema

**Irina A. Zvegintseva**

*Dr. Sc. (Art Studies), Sergei Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography*

UDC 778.51

**ABSTRACT:** Today, the name of the New Zealand filmmaker Peter Jackson is known throughout the world. His films *The Lord of the Rings* and *The Hobbit* received many awards, were a major commercial success and conquered millions of viewers' hearts, including the admirers of J. R. R. Tolkien, who followed the screen adventures of their favorite literary characters with bated breath. However, connoisseurs of cinema had closely followed the work of Jackson for many years before the films' release, for his early films — above all, *Heavenly Creatures*, based on a monstrous real crime — impressed by the complexity of chosen topics and the outstanding directorial skills.

This essay analyzes *Heavenly Creatures*, exploring the reality of a terrible murder in a sleepy, little New Zealand town — the murder which was largely disclosed through explicit entries in the diary of one of the criminals; and which became the basis for the film's plot. In no way justifying the criminals, Jackson, however, makes it clear that the incident was also the fault of the adults who did not see and did not want to see the difficult situation of their daughters. To ban, to punish — such “educational” measures largely anticipated the tragic ending: harmless fantasies turned into a tragedy. The action of the film could take place in any town, and not only in New Zealand. The film's warning - don't be indifferent to your children — was understood by all viewers, regardless of their country.

The essay looks at how the film was made by an artist who knew how to combine — and make this combination credible — art house and commercial cinema, surrealism (and other aesthetics of shock) and hard realism.

**KEY WORDS:** New Zealand, crime, art house, commercial cinema, tragedy

# 100-ЛЕТИЕ АКТЕРСКОГО ФАКУЛЬТЕТА ВГИК

С момента основания первой в мире киношколы в 1919 году актерский факультет стал структурообразующей единицей этого образовательного учреждения. Первая творческая мастерская, возглавляемая известным актером и педагогом В.Р. Гардиным, набиралась из числа рабочей молодежи признанными мастерами своего дела — О.И. Преображенской, Л.В. Кулешовым, Л.М. Леонидовым. Их основной целью было создание новой профессиональной элиты будущего экрана.

Сложные процессы, происходившие в то время как в мировом кинопроцессе, так и в Советской России, где формирование нового направления в искусстве и освоение средств экранной выразительности протекали на фоне тектонических сдвигов в массовом и, соответственно, в зрительском сознании, актуализировали вопрос о специфичности работы театрального актера в новых условиях. На рубеже 1920-х годов кинематограф вел активный поиск собственной выразительной базы и одновременно шло размежевание двух искусств, схожих между собой по степени художественной выразительности, — театра и кино. Несмотря на синтетическую природу театра и кино, общность актерского воплощения художественной образности и использование в качестве литературной первоосновы произведений драматургии, границей разделения становится именно эстетическая категория, обусловленная спецификой кинопроизводства. Театр как факт искусства возникает в момент взаимодействия на сцене двух и более художественных образов, при этом время воздействия магии театрального действия ограничено и, что важно, непрерывно. Пока длится спектакль зритель находится во взаимодействии с художественным пространством пьесы. Кинематограф же обладает иным конкурентным преимуществом в зрительской среде, прежде всего в плане когнитивного восприятия экранного искусства. Благодаря своим техническим возможностям в кинопроизведении запечатлевается художественное пространство, доведенное до эталона с помощью монтажа как уникального средства выразительности, и в момент просмотра на экране созданный мир мгновенно воссоздается, обеспечивая зрителю массу эмоциональных впечатлений. При этом возможность повторяемости погружения в экранный мир практически бесконечна.

Однако в зависимости от того, театральные ли это подмостки, или съемочная площадка, корректировке подвергалась и специфика подхода к актерскому мастерству. И в тесных комнатах, выделенных вузу, начался трудный, полный открытий путь смелого поиска. Царящие тогда голод, разруха и тотальный дефицит всего, что технически сопровождает кино- и театральный процесс, компенсировались энтузиазмом творческого эксперимента, ничем не сдерживаемого, не ограничиваемого. Кроме желания доказать результативность и



позитивность этого эксперимента в те годы не было ничего, ни пленки, ни реквизита. Обучение эффективным театральным технологиям в сочетании с их корректировкой и фиксацией требований, предъявляемых новому экранному искусству, позволило, тем не менее, определить верное направление развития. Во многом это произошло благодаря В.Р. Гардину, опытнейшему режиссеру российского дореволюционного кино, и Л.В. Кулешову, выдающемуся практичку и теоретичку экранного искусства.

Исходя из основных принципов создания художественного образа и того, что универсальным методом является ролевое исполнение актерской игры, на которой базируются оба искусства, педагогам института удалось выработать основные принципы подготовки актеров с учетом сложностей технологического процесса кинопроизводства. Дискретная работа над художественным произведением, осложненная в редких случаях нарушением причинно-следственной связи и временной последовательности, требует от исполнителя мгновенного включения в творческий процесс, зачастую без подготовки. При этом термин «без подготовки» не означает отсутствие работы над ролью, а лишь констатирует невозможность в условиях съемочного процесса обеспечить «проживание» актера в образе персонажа в рамках еще не запечатленного художественного пространства с учетом его временной и событийной последовательности. Глубинно-сущностное видение будущего фильма — прерогатива режиссера, который определяет последовательность и логику съемочного процесса. Но от того, насколько точно актер сможет вписаться в экранный образ, сформированный в сознании Другого, во многом зависит и успех будущего фильма.

Вопросы, связанные со спецификой работы актера над киноролью, активно обсуждались отечественными кинематографистами в период становления монтажной выразительности киноязыка. В наследии ведущих теоретиков кино (С.М. Эйзенштейн, Л.В. Кулешов, Г.М. Козинцев, Л.З. Трауберг и другие) можно встретить исследования о таких направлениях работы актера на съемочной площадке, как понятие «кинонатурщик», типажный принцип, эксцентрика. Школ и направлений в то время было достаточно, однако стоит признать, что это было общим состоянием авангардного движения тех лет. Равнозначные процессы шли и в театральной жизни. Наряду с методом К.С. Станиславского возникают школы В.Э. Мейерхольда, А.Я. Таирова, Е.Б. Вахтангова, других. Тогда же прорисовываются и вполне определенные отличительные характеристики двух искусств, диктующие свои особенности. Но лишь ВГИКовские педагоги смогли сбалансировать методики подготовки актеров, способных органично представлять актерское мастерство как на сцене, так и на съемочной площадке.

Раскрытие потенциала творческой личности целиком и полностью зависит от того, насколько полностью погружены обучающиеся в атмосферу воплощения художественной образности, спроецированной признанными мастерами экрана. В результате формирования привычки к размышлению над методами рабочего процесса, умения владеть профессиональными средствами укреплялась и потребность к анализу приемов актерского мастерства, вырабатывалась

мотивация к поиску иного, лучшего воплощения экранного образа. Формирование такой привычки возможно лишь при систематическом осуществлении анализа изучаемого материала с его постепенным усложнением в дальнейшем, что происходит при овладении в полной мере принципами творческой работы школы К.С. Станиславского. Именно этот творческий метод и стал во второй половине XX века базисом, позволившим выпускникам актерского факультета ВГИК взойти на Олимп кино- и театрального искусства.

Соблюдая традиции столетней истории, ВГИК уделяет особое внимание изучению кинематографа. Помимо курсов по истории отечественного и зарубежного кино, студентам актерского факультета преподается курс «Актеры мирового кино», его ведет декан факультета, доцент Е.Е. Магар. Цель этой дисциплины заключена в просмотре и обсуждении актерских работ в фильмах, ставших шедеврами мирового экрана. Такое сочетание, сложившееся в результате многолетней практики обучения, было разработано С.А. Герасимовым и Т.Ф. Макаровой в рамках методик подготовки актеров, что позволяет выпускникам актерского факультета ВГИК чувствовать себя свободно на съемочной площадке и театральной сцене. Опыт создания легендарного фильма «Молодая гвардия» (режиссер С.А. Герасимов, 1948), прошедшего путь от учебного спектакля до фильма, подтверждает внедрение этого метода.

Принцип проектирования обучения на многоаспектность развития профессиональных навыков и компетенций традиционно реализуется в актерских мастерских ВГИК, которыми на протяжении столетия всегда руководили известные мастера актерского искусства, признанные кинодеятели. Среди них — С.А. Герасимов и Т.Ф. Макарова, С.И. Юткевич, С.Ф. Бондарчук и И.К. Скобцева, Б.П. Чирков, В.В. Белокуров, Б.А. Бабочкин, Б.В. Бибиков и О.И. Пыжова, Е.С. Матвеев, И.В. Таланкин, А.В. Ромашин, В.М. Соломин, Г.Г. Тараторкин, А.Б. Джигарханян, М.А. Глузский, Е.А. Киндинов, А.Л. Филозов, А.В. Баталов, И.Н. Ясулович, В.В. Меньшов и В.В. Алентова, В.А. Грамматиков, А.С. Леньков, В.П. Фокин, А.Я. Михайлов.

Оставаясь в парадигме русской классической литературы и направляя отечественный кинематограф на глубокий психологизм экранного образа, воспитание актера на факультете основано на принципе «искусства переживания». Этим вопросам посвящены книги, диссертации и методические пособия, написанные педагогами и выпускниками актерского факультета. Например, Н.П. Тумановой «Талант и труд: творчество народного артиста СССР С. Бондарчука»: учебное пособие (1961); А.А. Румнева «Пантомима в системе воспитания киноактера» (1962); Г.И. Склянского «Некоторые проблемы воспитания творческого мышления актера» (1968); А.Р. Юренева «Киноактер: инструмент или художник [Вопросы истории и методологии воспитания киноактера]» (1972); Н.С. Тена «Пластическая выразительность актера кино» (1972); В.П. Подвиг «Методика создания роли-образа киноактером в процессе репетиций» (1981); Б.В. Ардова «Система Станиславского и профессиональная практика актеров кино» (1985); П.А. Жорова «Методы физической и психической



регуляции в подготовке актеров» (1988); А.Д. Егоровой «Логика сценической речи»: методическая разработка для студентов постановочного факультета ВГИК (актерское и режиссерское отделение) (1988); В.М. Терешкович «Методика С.М. Эйзенштейна в работе с актером» (1990).

Научно-практическая работа, проводимая под руководством профессоров И.Н. Ясуловича и А.Д. Егоровой на кафедрах факультета, в которую включены элементы актерского мастерства и сценической речи, — свидетельство того, что актерская школа ВГИК находится в постоянном поиске новых форм и методов работы в соответствии с задачами, которые порождаются реалиями современного кино- и театрального процесса. Решение творческих задач — основа, позволяющая будущему актеру овладеть сущностью творца при воплощении сложных и многогранных образов. Размышления ведущих мастеров актерского факультета о профессии, сохранившихся, к примеру, в книгах Б.П. Чиркова «На экране и за экраном» (1961), «Опыт и раздумья: об искусстве актера» (1964), «Рассказы о творчестве» (1965), «Про нас, про актеров» (1970), а также в трудах Б.А. Бабочкина «Работа актера в театре, кино и на телевидении» (1972); О.И. Пыжовой «Призвание» (1974); А.В. Баталова «Судьба и ремесло» (2005) и многих других, — важная составляющая научно-творческой деятельности педагогов факультета.

Методики, разработанные и получившие апробацию в течение многих лет, наблюдение за эффективностью их применения и возможность «ручной» корректировки, включая внедрение наиболее удачных актерских решений, стало ведущим критерием развития отечественной актерской школы кино и театра. Но жизнь движется вперед, усложняя требования к актерскому мастерству, и педагоги кафедр продолжают работать над совершенствованием образовательных технологий. На развитие актерской школы ВГИК направлены, в частности, учебные пособия: А.З. Закирова «Семь уроков сценического движения для самостоятельной работы» (2009) и «Основы сценического фехтования» (2013), а также И.А. Автушенко «Сценическая речь и эмоциональный слух» (2012).

При этом интенсивное освоение профессиональных навыков студентами актерского факультета, будь то техника актерской игры или владение телом, голосом, чувством, методиками работы перед кино- и телекамерами, а также с микрофоном в тон-ателье в момент озвучания и дубляжа, происходит во время съемок учебных фильмов, которые создают их коллеги по обучению, студенты режиссерского и операторского факультетов. Снимаются будущие актеры и в профессиональных кино- и телефильмах. На стадии завершения обучения они уже освоили множество дисциплин актерского факультета, в которые включены сценическая речь, пластическое воспитание (сценическое движение, сценический бой, классический и современный танец, степ), музыкальное воспитание (основы музыкальной грамоты, сольное пение, хор, вокальный ансамбль), грим и многое другое, что формирует профессиональные качества актера, и могут раскрыть свой талант публике. Именно эти аспекты профессионализма в сочетании с талантом обеспечили любовь зрителей к творчеству таких знаменитых

выпускников ВГИК, как Л. Соколова, С. Бондарчук, И. Макарова, К. Лучко, Н. Мордюкова, В. Тихонов, С. Гурзо, Р. Макагонова, Н. Рыбников, А. Ларионова, Н. Меньшикова, Р. Нифонтова, И. Извицкая, И. Арепина, Н. Крачковская, Н. Румянцева, Л. Гурченко, З. Кириенко, Г. Юхтин, Н. Фатеева, С. Дружинина, С. Чиаурели, Л. Куравлев, Н. Малявина, А. Шенгеля, Т. Семина, В. Ивашов, О. Видов, А. Будницкая, С. Светличная, Л. Лужина, Н. Губенко, Ж. Болотова, Е. Жариков, Н. Гвоздикова, Т. Нигматулин, Г. Польских, С. Никоненко, Л. Федосеева-Шукшина, И. Ясулович, Р. Нахапетов, В. Теличкина, Е. Васильева, Б. Токарев, В. Плотников, В. Носик, Е. Соловей, Н. Аринбасарова, Н. Еременко, И. Бразговка, Н. Белохвостикова, Н. Бондарчук, И. Шевчук, Н. Бурляев, З. Кипшидзе, Л. Полехина, Л. Удовиченко, Н. Андрейченко, А. Ростоцкий, Е. Цыплакова, Т. Акулова, О. Кабо, М. Левтова, Е. Иващенко, И. Нинидзе, В. Шевельков, Т. Лютаева, Дж. Файзиев, О. Машная, А. Тихонова, Ф. Махмудов, Е. Двигубская, К. Качалина, Е. Корикина, М. Миронова, В. Щегольков, И. и Н. Нинидзе, Э. Кюрдзидис, Е. Никитина, А. Михалкова, С. Летуновская, Л. Толкалина, О. Коростышевская, А. Бухаров, А. Бабенко, А. Мерзликин, В. Капустин, А. Снаткина, В. Вдовиченков, Н. Уварова, Е. Стычкин, С. Иванова, И. Малаков и многих других. Имена этих замечательных актеров у всех на слуху.

В год 100-летия ВГИК традиции, заложенные с момента основания этого вуза, соблюдаются и поныне. Во многом благодаря им школа российского кинематографа динамично развивается, открывая перед новым поколением актеров перспективы как творческого роста, так и возможности реализации самых амбициозных творческих планов при раскрытии актерского таланта. Это особенно важно, поскольку успешность самостоятельной жизни в кинематографе зависит от целого ряда факторов, где главное — высокий профессионализм вкупе с талантом и шансом на удачу. Напряженный гастрольный график, в том числе международный, творческие показы работ актерских мастерских ВГИК, участие студентов в класс-концертах и дипломных спектаклях — это не просто возможность познакомиться с режиссерами, но и представить свое мастерство на суд зрителей. Именно зритель предстает верховным судьей художественного произведения, и его мнение, а также его критерии эстетических потребностей оказывают непосредственное влияние на подбор исполнительского состава. При условии, разумеется, что творчество исполнителей известно публике. Не секрет, что творческая биография мастеров и педагогов, а также череда воплощенных ими на экране ролей, как и их жизненное кредо, кристаллизуются в тех же законах, правилах и нормах, что реализуются в создаваемых на экране их учениками характерах персонажей. Во время обучения юные актеры принимают ту ценностную шкалу и те духовные ориентиры, которые создают основу для накопления богатейшего опыта, разработанного в русле традиций и инноваций с момента основания первой в мире киношколы.

*В.В. Марусенков, кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры киноведения, декан Сценарно-киноведческого факультета*



# МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИЕ КРИТЕРИИ ПРОФЕССИИ В НЕДРАХ ВГИК

Кафедра эстетики, истории и теории культуры была организована в вузе в 1988 году, объединив известных педагогов по культурологии, эстетике, истории изобразительных искусств и музыке. Но и до образования этой кафедры изучению общегуманитарных дисциплин в вузе придавалось огромное значение. Классики отечественной кинопедагогике Л.В. Кулешов, С.М. Эйзенштейн, С.А. Герасимов, М.И. Ромм всегда акцентировали внимание на формировании мировоззрения будущих кинематографистов, их этическом и эстетическом сознании, культивируя у обучающихся чувство ответственности перед современниками и прослеживая взаимосвязь экранного искусства с развитием социокультурных процессов.

Начиная с 1930-х годов, ВГИК становится не только учебным, но и теоретическим центром, где разрабатываются методики исследований и преподавания, создается философско-эстетическая база для науки и образования в сфере киноискусства. Практически все вышедшие в разные годы фундаментальные труды по философии и эстетике киноискусства были написаны педагогами ВГИК. Достаточно назвать лишь ряд классических трудов, к которым обращаются студенты. Например, В.Н. Ждан («Эстетика фильма», М.: Искусство, 1982), Е.М. Вейцман («Очерки философии кино», М.: Искусство, 1978), Е.С. Громов («Духовность экрана», М.: Искусство, 1976; «Сталин: искусство и власть», М.: Эксмо, Алгоритм, 2003), Н.Я. Парсаданов («Эстетика и кино», М.: ВГИК, 1966), С.С. Гинзбург («Очерки теории кино», М.: Искусство, 1974), И.В. Вайсфельд («Кино как искусство», М.: Знание, 1983), В.М. Муриан («Эстетический идеал». М.: Искусство, 1966) и другие. Специалисты кафедры активно вовлекались в образовательный процесс института, например, преподаватели эстетики и искусствоведы привлекались в качестве консультантов на дипломные работы режиссеров, операторов, художников, как рецензенты дипломов, входили в состав Государственной аттестационной комиссии на творческих факультетах. Взаимосвязь между кафедрами ВГИК всегда служила базисом образовательных методик института.

Создание новой кафедры эстетики, истории и теории культуры стало одновременно важным событием в жизни вуза и новым этапом совершенствования его системы образования. Наступали новые времена, и вопросы формирования у студентов рефлексивного мышления, расширения их кругозора, их вовлечения в исследования кинотворчества как сложного культурного феномена, других экранных искусств, заметно актуализировались. В состав кафедры вошли

выдающиеся ученые, признанные мастера педагогики, среди которых были известный историк, культуролог, филолог и лингвист, доктор исторических наук, профессор Г.С. Кнабе<sup>1</sup>; философ, эстетик, искусствовед и переводчик современной французской философии, доктор философских наук, профессор Н.Б. Маньковская<sup>2</sup>; специалист в области эстетики, культурологии, теории новых искусств, доктор философских наук, профессор Г.К. Пондопуло; заслуженный деятель искусств России, профессор Н.Н. Третьяков, внесший вклад в изучение и утверждение традиционного национального направления в русском искусстве. Заведование кафедрой было возложено на доктора философских наук, профессора А.В. Новикова<sup>3</sup>, который с 1987 по 2007 год был ректором ВГИК.

Однако в 1997 году кафедра эстетики, истории и теории культуры укрупнилась, объединившись с кафедрой литературы, в то время ее возглавлял выдающийся педагог и ученый В.Я. Бахмутский<sup>4</sup>. Для нескольких поколений кинематографистов этот крупный исследователь стал живым воплощением культуры, многие известные кинорежиссеры, сценаристы, киноведы и художники не раз признавались, что их мировоззренческие представления сформировались под значительным влиянием его мощного личностного воздействия. Александр Сокуров, в частности, вспоминал о преподавателях кафедры: «Они многое помогли мне построить внутри самого себя, и не в последнюю очередь — Бахмутский, который своим грандиозным даром был в состоянии преобразить человека, открыть дарование, разумеется, если к этому есть душевная предрасположенность. Не интеллектуальная, а именно душевная»<sup>5</sup>. Сегодня в рамках Международного Студенческого кинофестиваля ВГИК вручается приз имени В.Я. Бахмутского за фильм, признанный внешними работниками кафедры как лучшая экранизация.

В состав кафедры входили выдающиеся педагоги — О.И. Ильинская, Л.А. Звонникова, Н.А. Аносова, Л.М. Ельницкая, о мастерстве преподавания

<sup>1</sup> Кнабе Г.С., автор более 150 работ и научных трудов по культуре и истории Древнего Рима, рецепции античной культуры в России, семиотике культуры. Перевел с латинского произведения Тацита, Цицерона, Тита Ливия. — *Прим. авт.*

<sup>2</sup> Маньковская Н.Б., главный научный сотрудник сектора эстетики Института философии РАН, — крупнейший специалист по эстетике XX–XXI вв., чьи научные интересы — эстетика и искусство символизма, авангарда, модернизма, постмодернизма; виртуализма как новейший этап развития эстетической теории... — *Прим. авт.*

<sup>3</sup> Новиков А.В., опубликовал более 70 работ по эстетике, художественной культуре, теории кино, в том числе в многотомной «Истории эстетической мысли», в журналах «Искусство», «Творчество», «Искусство кино», в книге эстетических очерков «От позитивизма к интуитивизму», в словарях по эстетике, этике и культурологии. — *Прим. авт.*

<sup>4</sup> Бахмутский В.Я., профессор, кандидат философских наук, автор ряда монографий и множества научных статей, в основном по истории французской литературы XVII–XIX вв. в энциклопедиях (КЛЭ, БСЭ), сборниках, а также предисловий и послесловий в изданиях классической литературы, рецензий на книги в журналах «Вопросы литературы», «Иностранная литература», других. — *Прим. авт.*

<sup>5</sup> Сокуров А. В моей жизни он — первый и главный европеец. Киноведческие записки № 69, 2004. С. 58.



которых можно написать отдельное эссе. Лекции этих педагогов были всегда яркими, запоминающимися. Например, известный киновед и историк кино Н.И. Клейман так вспоминает о лекциях по зарубежной литературе: «На втором курсе Ольга Игоревна Ильинская, наша преподавательница иностранной литературы, создала вечерний факультатив и стала переводить нам с листа тех, кого не включали во вгиковский курс или вообще в СССР не издавали (Пруста, Ионеско, Беккета, Томаса Манна, Марселя Эме). Тогда все стало компенсироваться, и мы начали понимать, на каком мы свете»<sup>6</sup>. Л.А. Звонникова, известный специалист по творчеству А.П. Чехова и экранизации его произведений, читала курс истории русской литературы XX века, вела также семинарские занятия по современной литературе. Тогда как курсы по теории литературы и истории русской литературы XIX–XX веков преподавала Л.М. Ельницкая, кандидат филологических наук и автор множества научных публикаций. Особым признанием среди студентов пользовались лекции киноведа, литературоведа, переводчика и театрального критика Н.А. Аносовой, преподававшей дисциплину «История зарубежной литературы». Ее учениками были Андрей Тарковский, Василий Шукшин, Геннадий Шпаликов, Марлен Хуциев, Юрий Арабов, Вадим Абдрашитов и многие другие режиссеры, сценаристы, актеры, учившиеся во ВГИКе.

На протяжении нескольких лет обязанности заведующего кафедрой исполнял доктор философских наук, профессор Г.К. Пондопуло<sup>7</sup>. В середине 1990-х годов, в преддверии введения в обязательную образовательную программу вузов новой дисциплины «Культурология» им была разработана новаторская авторская программа, ориентированная на формирование творческой личности. В целях создания учебного пособия по новой дисциплине во ВГИК были приглашены крупнейшие ученые — С.С. Аверинцев, М.К. Мамардашвили, Е.М. Мелетинский и другие, читавшие лекции по основным разделам этого предмета. В 1996 году на основе лекционных работ была издана уникальная для того времени книга «История и философия культуры».

В настоящее время в состав кафедры входят высокопрофессиональные педагоги, специалисты по эстетике, культурологии, истории и теории литературы, театра, музыки, среди которых профессора и доценты — Н.Б. Маньковская, В.И. Мильдон, Н.А. Хренов, М.А. Ростоцкая, Т.В. Михайлова, Е.В. Москвина, А.М. Буров, Д.В. Кобленкова, Н.П. Котнова, И.Б. Шур. Кроме лекций и семинаров, учебная работа со студентами включает спецкурсы по отдельным гуманитарным направлениям, организацию ежегодных конференций по теме

<sup>6</sup> Нелепо Б. Равные возможности для разных талантов. Интервью с Наумом Ихильевичем Клейманом // Сеанс 03.08.2010.

<sup>7</sup> Имя Г.К. Пондопуло, участника ВОВ, заслуженного работника высшей школы РФ, специалиста в области эстетики, культурологии, теории новых искусств, хорошо известно в России и за рубежом. Он — автор множества монографий и научных статей по проблемам истории и теории культуры, эстетики, фотографического творчества, аудиовизуальных искусств. Читал лекции в университетах Италии, Австрии, Чехии, Словакии, Германии. — *Прим. авт.*

«Литература и кино». В течение десяти лет кафедра проводит Всероссийскую научно-практическую конференцию по эстетике экранизации, выпуская сборники с материалами дискуссий. На кафедре ведутся диссертационные исследования, значительная часть аспирантов института проходит обучение именно на кафедре эстетики, истории и теории культуры.

Кафедра эстетики, истории и теории культуры объединила опыт известных преподавателей ВГИК и продолжает развивать у студентов способность неординарно мыслить, опираясь на когнитивные способности и творческое воображение, базисной основой которых является наследие мировой культуры. Благодаря образовательным методикам кафедры эстетики, истории и теории культуры в комбинации с профильными предметами за годы обучения во ВГИКе постепенно формируется личность студента как творца, которому не чужды ценностные установки и вечные культурные традиции.

*В.Ю. Цетлина,  
студентка 5 курса Сценарно-киноведческого факультета*



**На фото – сотрудники кафедры (слева направо):**

**М.И. Пуцина**, зав. межкафедральным учебно-методическим центром гуманитарных наук;  
**В.И. Мильдон**, профессор, доктор филологических наук; **Н.А. Хренов**, профессор, доктор философских наук; **Н.Б. Маньковская**, профессор, доктор философских наук;  
**А.В. Новиков**, профессор, доктор философских наук (ректор ВГИК 1987–2007 гг., зав. кафедрой по 2014 г.); **М.В. Тирдатова**, старший преподаватель; **Т.В. Михайлова**, доцент, кандидат филологических наук; **Е.В. Москвина**, кандидат филологических наук;  
**Г.К. Пондопуло**, профессор, доктор философских наук; **Н.И. Сорокина**, кандидат искусствоведения, доцент; **М.А. Росточкая**, кандидат искусствоведения, профессор, зав. кафедрой с 2014 года



# ПРОФЕССИЯ ХУДОЖНИК–АНИМАТОР, ИЛИ КАК НАУЧИТЬСЯ УПРАВЛЯТЬ ДВИЖЕНИЕМ РИСУНКА

**К**олледж кино, телевидения и мультимедиа ВГИК, основанный в 2004 году, занимает особое место среди специальных учебных заведений России. С одной стороны, это вполне традиционный колледж с базовой программой среднего специального образования по специальности «Живопись», каких немало. Только в Москве этой специальности обучаются студенты в десятках художественных училищ и колледжей. Но с другой стороны, колледж ВГИК — неотъемлемая часть знаменитого кинематографического вуза со 100-летней историей, традициями и инновациями, его структурное подразделение, где реализуются уникальные образовательные программы, преподают известные специалисты в области кино. Таким образом, колледж ВГИК (в нем обучается почти 200 студентов) позволяет будущим аниматорам с первых шагов прикоснуться к кинообразованию, войти в профессиональную среду. При этом численность студентов колледжа значительно превышает группы обучающихся в любой творческой мастерской ВГИК. Стоит отметить, что и И.П. Иванов-Вано, известный режиссер, художник и сценарист мультипликационного кино, организатор мультипликационного отделения во ВГИКе, начиная в 1924 году постигать азы ремесла художника-одушевителя в мастерской Государственного техникума кинематографии, ставшего впоследствии ВГИКом.

Инициаторами создания киноколледжа как нового структурного подразделения института кинематографии стали проректор ВГИК П.Б. Архипов и профессор ВГИК С.М. Соколов, ученик И.П. Иванова-Вано. Задача этого образовательного учреждения была изначально нацелена на подготовку специалистов среднего звена для киноиндустрии: ассистентов режиссера, художников, операторов, осветителей, технических работников. Но в этот перечень входило и обучение ремеслу художника-мультипликатора, специалиста среднего звена. Художник-мультипликатор не решает крупных драматургических задач, не придумывает персонажей, не выполняет фонов, не пишет музыку, но без его работы создание анимационного фильма невозможно. И специальность «одушеvitель» (художник-аниматор), чья задача состоит в создании выразительного, органичного и естественного движения нарисованных фигур как нельзя лучше раскрывает суть мультипликационного искусства. В настоящее время колледж ВГИК обучает по образовательному стандарту — «Живопись (по видам)».

Стоит признать, что обучение в колледже относится к среднему профессиональному образованию лишь по форме, при этом возможностей погружения в

профессиональную среду у студентов колледжа предостаточно. Если в стенах ВГИК первокурсники, начиная свое обучение с изучения общеобразовательных предметов, постигают прежде всего критерии ответственности и самостоятельности в профессии, то в колледже приоритет отдается специальным предметам — рисунку и живописи, анимации и композиции. В процессе адаптации в творческо-профессиональной среде статус студентов вуза и колледжа мало отличается. Будущие специалисты имеют право посещать проходящие во ВГИКе различные творческие встречи с кинодеятелями, конференции, семинары, мероприятия в Центральном доме кинематографистов в Москве. Могут также участвовать в известных студенческих киноконкурсах, таких как «Святая Анна», «Суздаль-фест», фестиваль «Встреча» в городе Обнинске, других. Определенным профессиональным тренингом для студентов колледжа является их участие в ежегодных конкурсах средне-специальных образовательных и детских учебных заведений. Например, в московских конкурсах «Кораблик мечты», «Маяк анимации», где студенты колледжа ВГИК занимают призовые места уже на протяжении многих лет. Признание работ обучающихся в колледже неслучайно, оно базируется на методиках преподавания профессорско-преподавательского состава при передаче знаний, опыта мастерства, компетенций молодым творцам. В разные годы в колледже преподавали такие видные деятели анимации, как *А.Р. Давыдов*, режиссер и художник-мультипликатор, лауреат премии «Ника» в области анимации; *С.П. Сичкарь*, известная художник-мультипликатор, участвовавшая в создании почти 100 мультфильмов. Из 36-ти ведущих преподавателей колледжа 17 — выпускники ВГИК, а четверо закончили МГАХИ имени В.И. Сурикова. Преподают в колледже и именитые деятели искусства: Заслуженный деятель искусств России, профессор С.М. Соколов, Заслуженный художник РФ, доцент В.Д. Кудрявцева, Почетный кинематографист России А.В. Ветюков, доцент Л.Г. Пожидаева, А.Н. Иванова.

### **Кафедры и мастерские колледжа как творческая лаборатория**

Подходы к освоению приемов мастерства в процессе обучения в колледже различаются. Например, художник-постановщик фильма «Выкрутасы», доцент И.А. Ленникова (лауреат «Золотой пальмовой ветви» в Каннах, в 1987 году), которая является председателем предметно-цикловой комиссии колледжа, инициировала проведение на кафедре ежемесячных заседаний, чтобы обсуждать творческие новации и степень готовности выпускных квалификационных работ студентов 4-го курса. Доминантой этих дискуссий являются критерии идейности произведения, новизна художественного решения, мастерство художника-графика и живописца. Такой подход помогает дипломнику оценить и сопоставить разные суждения мастеров анимации в отношении своей дипломной задумки. В рамках таких дискуссий у студента рождается не только мотивация «не снижать планку», но и способность к критической рефлексии.

В мастерской кукольной анимации О.Ю. Веселовой, имеющей 46-летний опыт работы в объемно-кукольной анимации, студенты учатся изготавливать



объемные пространства фильма — от эскиза на бумаге до последней монтажной склейки. Регулярно проводятся мастер-классы Игоря Хилова, ведущего специалиста по изготовлению объемных кукол, а обладающий богатейшим опытом оператор отечественной анимации Кабул Расулов помогает студентам осваивать тонкости в работе с мульткамерой и мультстанком, учит методикам использования осветительных приборов. Для подготовки выпускных работ по кукольной анимации в колледже выделен съемочный павильон, где условия съемки максимально приближены к студийным. В мастерской О.Ю. Веселовой сохранена редкая в наше время возможность работы с материалом классической (не компьютерной) перекладки, ранее весьма популярной на киностудии «Мультелефильм» Т/О «Экран». За 15 лет работы колледжа на выставочных полках этой мастерской скопилось множество студенческих кукол для анимации, каждая из которых «играла» в мультфильме.

Мастерскую рисованного фильма в колледже ВГИК ведут несколько преподавателей: А.В. Белоногова, А.Г. Сэмбон, Е.В. Скворцова. У каждого из этих мастеров свой уникальный студийный и производственный опыт, неповторимый творческий почерк. В обучении эти преподаватели следуют традициям А.Р. Давыдова и С.П. Сичкарь, прививая любовь к рисованной анимации, королеве мультфильма. На стенах аудитории классической анимации до сих пор висят мультипликационные схемы и эскизы, выполненные такими выдающимися рисовальщиками, как В.М. Котеночкин, А.А. Петров, С.П. Сичкарь, Е.В. Богачева. В работе над рисованным фильмом немало своих тонкостей. К примеру, невозможно научить будущих специалистов грамотной фазовке (выполнение промежуточных рисунков) без так называемых столов-просветов, они и сегодня используются педагогами. Несмотря на технологические возможности, обучение классической анимации на ранних курсах происходит на кальке, а не на компьютере, и это позволяет проследить и усвоить непростую технологическую цепочку рисованного производства. Книг и учебников по производству рисованной анимации крайне мало, а потому в процессе обучения автор этих строк, в частности, всегда опирается на опыт Ф.С. Хитрука, А.А. Петрова, А. Солина, В.М. Котеночкина, Дж.Халласа, ряда других мастеров, запечатленный в печатных изданиях. При этом схемы выполнения движений рисованных персонажей год от года пополняются и хранятся в специальной папке, которую педагог использует как наглядное пособие при создании студентами той или иной мультипликационной сцены.

Несмотря на трудоемкость производства, рисованная анимация по-прежнему лидирует среди выпускных работ студентов колледжа. Однако прослеживается тенденция к их сокращению (2015–2018), одновременно увеличивается и доля анимации, нарисованной на компьютере, а также компьютерной перекладки и смешанных техник. Тогда как количество работ, выполненных в 3D графике год от года неизменно. Согласно программе студент и его руководитель должны тратить на ВКР не более 18 академических часов, но на практике работа над выпускным фильмом длится почти весь учебный год. Таким образом, выполнение дипломного аудиовизуального произведения максимально приближено к

институтским требованиям, что подтверждает уникальность колледжа ВГИК, его включенность в образовательную систему кинематографического вуза.

Работая над дипломом, студент создает эскизы персонажей к фильму, общую концепцию среды, кинематографического стиля. Определяется он и с техникой исполнения, будет ли это кукольная, рисованная, перекладочная анимация, или выполненная при помощи 3D. Формируется под проект съемочная база, и только затем студент приступает к созданию пробной, «черновой» раскадровки. При этом каждый этап производства картины утверждается предметно-цикловой комиссией колледжа.

Выполняя «аниматик», неотъемлемую часть производства фильма, студенты выстраивают план работы, учатся основам монтажа, хотя предмета «монтаж» нет в программе среднего профессионального образования. Освоить эти навыки помогают специально организованные мастер-классы «Введение в режиссуру», «Монтаж», их проводят преподаватели ВГИК. Когда эти первоначальные этапы пройдены, студент приступает к выполнению анимации, прорисовывая сцену за сценой и пробуя себя в качестве профессионального одушевителя, режиссера-творца. Финальным этапом становится работа со звуком, ведется монтаж произведения, наложение титров. Таким образом, производство мультфильма максимально приближено к профессиональной технологической «цепочке», изучаемой во ВГИКе. Подготовка дипломного проекта в колледже — синтез и итог профессиональных знаний, полученных во время учебы. Студенческий фильм — первая ступень на пути профессиональных и творческих достижений.

Стоит сказать о тематике выпускных работ. Правильно выбранная тема дипломной работы — залог успеха. Особой популярностью среди выпускников колледжа пользуется отечественная поэзия (Маяковский, Блок, Крылов), книги зарубежных авторов (Биссет, Бредбери, Агата Кристи и др.) и советских детских авторов (Е. Чарушин, С. Михалков). Немало обращаются выпускники к русским народным сказкам, сказкам народов мира, сюжетам из истории религий, этиологическим мифам, историям о космосе. Нередко темой диплома становятся и авторские сюжеты, хотя они более трудоемки, поскольку приходится самостоятельно выявлять драматургические нюансы аудиовизуального произведения. Жанровая тематика выпускных работ разнообразна. Фильмы для детей чередуются с работами о проблемах подростков, авангардные ленты — с музыкальными, повествовательные — с клиповыми. Учебные работы студентов колледжа — некоммерческий продукт, и представляют собой бесценное учебное пособие как для преподавателей, так и будущих студентов колледжа.

В 2018 году, в преддверии 100-летия ВГИК, на Международном студенческом кинофестивале ВГИК более часа шел показ анимационных фильмов, подготовленных выпускниками колледжа ВГИК. Такая продолжительность соответствует объемному полнометражному фильму

*А.В. Белоногова, режиссер,  
член Союза кинематографистов РФ, преподаватель высшей  
категории, Колледж кино, телевидения и мультимедиа ВГИК*

## [ библиотека ВГИК ]



**Кожушаная Н.**

**Зеркало для героя: собр. соч. в 2-х т. Т. 2:**

**Простое число** СПб.: Сеанс, 2018. 750 (2) с.

Это второй том собрания сочинений кинодраматурга Надежды Кожушаной (1952–1997). В него вошли заявки, сценарии и эссе, написанные в 1990-х годах, значительная их часть публикуется впервые и снабжена примечаниями. Для кинематографистов и всех интересующихся отечественной прозой и драматургией.



**Росс Э.**

**Как устроено кино. Теория и история:**

**монография-комикс / Э. Росс; пер. Е. Тортунова; гл. ред. А. Степанов; научный ред. Н. Цыркун.**

**2-е изд. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2018.**

208 с.: ил.

«Как устроено кино» — увлекательный комикс по теории и истории кинематографа. Иллюстратор Эдвард Росс приоткрывает завесу тайны киноискусства, рассказывая и показывая, как сделаны любимые фильмы. Вся история кино — от первых фильмов братьев Люмьер до 3D и хромакея — представлена как единый, непрерывный диалог человека и киноаппарата. Росс повествует о взаимовлиянии человека и кино, их совместном развитии на протяжении века. Книга будет интересна даже искушенным кинофанатам.



**Мещанинова Н.**

**Рассказы: сборник / Н. Мещанинова;**

**изд.: Л. Аркус. СПб.: Сеанс, 2017. 128 с.: ил.**

Наталья Мещанинова — кинематографист, автор сценариев к фильмам «Еще один год» Оксаны Бычковой и «Аритмия» Бориса Хлебникова. В 2014 году Мещанинова дебютировала как режиссер с фильмом «Комбинат “Надежда”». Ее книга — литературный дебют. Для любителей современной прозы.

**ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО | ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА**

**Идеи С.М. Эйзенштейна в контексте современного киноискусства.**

**Звукозрительный контрапункт**

УДК 791.43/45

**Автор:** *Русинова Елена Анатольевна*, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой звукорежиссуры, профессор по международным связям и научной работе, ВГИК.

**Аннотация:** В статье рассматривается одно из важных теоретических понятий, введенных в научный оборот С.М. Эйзенштейном, — звукозрительный контрапункт, анализируемый в историческом и современном художественном контексте. Выявляется актуальность идей Эйзенштейна, осознаваемых на современном уровне теоретизирования, развития кинотворчества и кинопроизводства.

**Ключевые слова:** С.М. Эйзенштейн, звукозрительный контрапункт, «Заявка», звуковое решение фильма, музыка фильма, художественный образ в кино

**FILM THEORY AND FILM HISTORY |**

AUDIOVISUAL ARTS

**Sergei Eisenstein's Ideas in the Context of Modern Cinema Art. Audiovisual Counterpoint**

UDC 791.43/45

**Author:** *Elena A. Rusinova*, PhD in Arts, Associate Professor, Head of the Department of Sound Engineering, Vice-Rector for International Relations and Scientific Work, VGIC.

**Summary:** The article treats one of the most significant theoretical notions introduced by Sergey Eisenstein: the audiovisual counterpoint in historical and modern contexts. The author defines the relevance of Eisenstein ideas for modern theories, film art and film production.

**Key words:** Sergei Eisenstein, audiovisual counterpoint, «Zaiavka», sound design of the film, film music, artistic image in cinema

**Методологические аспекты изучения истории советского кино в 1930-е годы**

УДК 791.036 (47+57)

**Автор:** *Усувалиев Султан Ильясович*, выпускник аспирантуры ВГИК (искусствоведение, 2013–2017).

E-mail: usuvalliev@sultan@gmail.com.

**Аннотация:** В основе статьи анализ Введения к рукописи «История советского киноискусства» Н.М. Иезуитова (1899–1941), одного из основоположников отечественного киноведения, которая так и не была опубликована. Обращение к архивным источникам позволило выявить основные методологические критерии истории кино как науки в концепции Н.М. Иезуитова, сформированной в 1930-е годы и внесшей определенный вклад в разработку методов и принципов истории кино, что и обосновывается в статье.

**Ключевые слова:** история отечественного кино, периодизация истории советского кино, методология истории киноведения, кинообразование, историография

**Methodological Aspects of Studying the History of Soviet Cinema in the 1930s**

UDC 791.036 (47+57)

**Author:** *Sultan I. Usuvalliev*, Post-Graduate Student, VGIC.

**Summary:** The article is based on the introduction the manuscript 'History of Soviet Cinema' by Nikolay M. Iezuitov's (1899–1941) one of the fathers of Russian cinema studies. Turning to archive sources made it possible to educate the basic methodological criteria of film history as an academic discipline in N. Iezuitov conception formed in the 1930s which made a certain contribution to developing the methods and principles of film history.

**Key words:** history of national cinema, periodization of Soviet film history, history of film studies, methodology of film history, film education, historiography

**КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ | ГЕНЕЗИС ОБРАЗА**

**Каноны запечатления действительности в документальном кинематографе 1960-х годов**

УДК 778.5.03.03с(09)<sup>\*1960\*</sup>

**Автор:** *Безенкова Мария Викторовна*, кандидат искусствоведения, доцент кафедры киноведения ВГИК им. С.А. Герасимова.

**Аннотация:** В статье прослеживаются основные пластические и монтажно-динамические выразительные средства, определяется жанровое своеобразие документального кинематографа 1960-х годов. Также выявляются новые канонические элементы в стилистике фильмов той поры, сформировавшие устойчивый образ документальных кинолент периода «оттепели».

**Ключевые слова:** канон, документальное кино, 1960-е, хроника, документалистика, советское документальное кино, эстетический канон, авторская модель реальности

#### FILM LANGUAGE AND TIME | IMAGE GENESIS

### The Canons of Capturing Reality in the Documentary Cinema of the 1960s

UDC 778.5.03.03c(09)<sup>\*1960\*</sup>

**Author:** *Maria V. Bezenkova*, PhD in Arts, Associate Professor, Film Studies Department, Sergei Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography (VGIK).

**Summary:** The article traces the main plastic and dynamic expressive means which determine the genre diversity in the documentary cinema of 1960s. The author also reveals new iconic elements in the style of the films made in that period that molded an invariable image of the Thaw documentaries.

**Key words:** canon, documentary cinema, 1960s, chronicle, documentary, Soviet documentary cinema, aesthetic canon, author's model of reality

### Эволюция изобразительных средств VR-кинематографа

УДК 791

**Автор:** *Маткин Алексей Валерьевич*, аспирант кафедры киноведения ВГИК им. С.А. Герасимова.

**Аннотация:** Статья посвящена феномену VR-кинематографа, его выразительной системе: исследуются генезис, специфика,

структура. Выявляются факторы, определяющие становление творческого метода VR-кино, анализируются типологические мизансцены, описывается механизм их синтеза. Обосновываются основные принципы становления художественной уникальности VR-кино.

**Ключевые слова:** виртуальная реальность, VR-кинематограф, 360 градусов, мизансцена

### The Evolution of Visual Instruments of VR Cinema

UDC 791

**Authors:** *Aleksei V. Matkin*, Post-Graduate Student, Department of Film Studies, Sergei Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography.

**Summary:** The article is devoted to the phenomenon of VR cinema, its expressive system: its genesis, specificity and structure are researched into. The author surveys the factors defining the development the VR cinema artistic method, analyses typical set-ups, describes the mechanisms of their synthesis and asserts the main principles of VR cinema's singularity.

**Key words:** virtual reality, VR films, immersive video, 360 degrees, mise en scène

#### ПЕРФОРМАНС | ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ

### Кинозвезда — феномен парасоциального отношения

УДК 778.5.01.067.2

**Авторы:** *Жабский Михаил Иванович*, доктор социологических наук, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского сектора ФГБОУ ДПО «Академия медиainдустрии»;

*Новосёлова Фаина Владимировна*, научный сотрудник НИИ киноискусства (ВГИК) в период 2012–2018 гг., ныне — резидент Исландии;

*Тарасов Кирилл Анатольевич*, доктор культурологии, профессор Московского государственного института международных отношений (Университета) МИД России.

**Аннотация:** В центре исследования — существенные особенности кинозвезды, придающие ей статус парасоциального отношения в ее взаимодействии с поклонниками. Приводятся эмпирические свидетельства роли кинозвезды как фактора культурно-идеологического влияния и конкурентоспособности российского и американского кино на внутреннем зрительском рынке.

**Ключевые слова:** социальное и парасоциальное, кино, зрительская аудитория, кинозвезда, культурно-идеологическое влияние, конкурентоспособность

## PERFORMANCE | THE ART OF PRESENTATION

### The Film Star — the Phenomenon of a Parasocial Relation

UDC 778.5.01.067.2

**Authors:** *Mikhail I. Zhabskiy*, Doctor at Sociology, Leading Researcher, Research Sector, FGBOU DPO «Academy of Media Industry»;

*Faina V. Novoselova*, Research Fellow at the Research Institute of Film Art (VGIK) in the period of 2012–2018, currently a resident of Iceland;

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

**Summary:** The article focuses on the essence of the movie star phenomenon and his or her parasocial relationship with the fan base. The author gives empirical reasons for the role of the movie star as a factor of cultural and ideological impact and the marketability of Russian and American films in domestic market.

**Key words:** relationship social and parasocial, cinema, actor, mass media, potential cinema audience, theatrical film, film star, cultural-ideological impact, competitiveness

### Приемы типажной выразительности актера в кинематографе «новой искренности»

УДК 778.5.04.071.2

**Автор:** *Кузнецова Мария Олеговна*, аспирант, кафедра эстетики, теории и истории культуры, ВГИК.

**Аннотация:** В статье исследуются приемы типажной выразительности актера в фильмах «новой искренности». Обобщаются используемые термины «типаж», «маска», «натурщик», свидетельствующие о реальности натуралистического состояния актера на экране, тогда как подмена социальными клише в сюжете неизменно проявляет неискренность героев картины.

**Ключевые слова:** актер, «типаж», «натурщик», «маска», герой фильма, кинематограф «новой искренности», Л.В. Кулешов, С.М. Эйзенштейн

### Methods of Using the Type Expressiveness of the Actor in the Cinema of “New Sincerity”

UDC 778.5.04.071.2

**Author:** *Maria O. Kuznetsova*, Post-Graduate Student, Sergei Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography.

**Summary:** The article investigates the acting techniques of type expressiveness in the films of ‘new sincerity’, validates such terms as ‘type’, ‘mask’, ‘model’ which prove the authenticity of the performer’s state in the screen while the use of social clichés invariably leads to the characters’ insincerity.

**Key words:** actor, “type”, “model”, “mask”, film protagonist, cinema of “new sincerity”, Lev Kuleshov, Sergei Eisenstein

### Роль и базисные элементы «монтажа аттракционов» в отечественном кинематографе

УДК 791.32

**Автор:** *Гуляева Яна Викторовна*, аспирант, ВГИК.

**Аннотация:** Статья посвящена особенностям обращения к «монтажу аттракционов» в отечественном кинематографе разных лет. Это явление анализируется в историческом контексте, отталкиваясь от основных положений теории С.М. Эйзенштейна. Внимание уделяется творческому поискам М.И. Ромма и А.Н. Митты. Выявляются базовые аспекты аттракциона, ха-

рактерные для кинематографа разных эпох и направлений.

**Ключевые слова:** Сергей Эйзенштейн, монтаж аттракционов, аттракцион, Михаил Ромм, Александр Митта, авангард, жанр, эстетика

## The Role and Basic Aspects of “the Montage of Attractions” in Russian Cinema

UDC 791.32

**Author:** Yana V. Gulyaeva, Post-Graduate Student, Sergei Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography.

**Summary:** The article explores the montage of attractions in Russian cinema. This phenomenon is examined in the historical context based on the principles of Sergey Eisenstein's theory. Special attention is given to the artistic quest of Mikhail Romm and Alexander Mitta. The author reveals the core aspects of attraction characteristic of the cinema of various periods and styles.

**Key words:** Sergei Eisenstein, montage of attractions, attraction, Mikhail Romm, Alexander Mitta, avant-garde, genre, aesthetic

## Self-media как модель монетизации знаниевого кода

УДК 06.81.23

**Автор:** Уразова Светлана Леонидовна, доктор филологических наук, доцент, главный редактор научного журнала «Вестник ВГИК», ВГИК.

**Аннотация:** Ускоренное развитие информационно-коммуникационных технологий, их конвергенция и интеграция открывают перед социальными акторами широкие возможности для самовыражения, мотивируя самостоятельных творцов к производству медиапродукции. В статье рассматриваются принципы функционирования медиамодели нового типа в индивидуальном предпринимательстве, названной “self-media”, которая развивается в Китае, анализируются ее преимущества

при апробировании новаторских бизнес-моделей.

**Ключевые слова:** цифровые технологии, конвергенция и интеграция, self-media, индивидуальное предпринимательство, достоверность информации

## Self-media as a Model for Monetization of Knowledge Code

UDC 06.81.23

**Author:** Svetlana L. Urazova, Dr.Sc. of Philology, Associate Professor, Editor-in-Chief of the academic journal “Vestnik VGIK”, Sergei Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography.

**Summary:** The accelerated development of information and communication technologies, their convergence and integration, open up great opportunities for social actors to express themselves, motivating amateur artists to produce media products. The article discusses the principles of the functioning of a new type of media model in individual entrepreneurship, called “self-media”, which is developing in China, analyzes its advantages and disadvantages when testing innovative business models.

**Key words:** digital technologies, convergence and integration, self-media, individual entrepreneurship, information reliability

## 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 третья, предыдущие части в № 1 (39), 2019; № 2 (40), 2019) обсуждается актуальная проблема современной науки об искусстве, связанная со взаимоотношениями между исто-

рией 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, методологический сдвиг, лингвистический поворот, формализм, социологизм, позитивизм, культурологический подход, знак, символ, семиотика, социология, теория и история художественной культуры, постструктурализм, циклическая логика истории

#### 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 3, for the beginning see Issues 1 (39) and 2 (40), 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, methodological shift, linguistic turn, formalism, sociology, positivism, culturological approach, sign, symbol, semiotics, sociology, theory and history of art culture, poststructuralism, cyclical logic of history

### Понятие «прекрасное» в современной трактовке эстетических категорий

УДК 1.18

**Автор:** Никитина Ирина Петровна, доктор философских наук, ВГИК.

**Аннотация:** В основу статьи легла идея современной эстетики, где понятие «прекрасное» перестает быть основной категорией современного искусства и современной философии искусства. Предлагается новый подход к определению и разъяснению прекрасного, а также основные принципы анализа прекрасного.

**Ключевые слова:** категории эстетики, прекрасное, искусство, искусствоведение, философия искусства, эстетика

### Contemporary Approach to the Understanding of the Notion of “Beautiful” as an Aesthetic Category

UDC 1.18

**Author:** Irina P. Nikitina, Doctor of Sciences (Philosophy), Sergei Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography.

**Summary:** The author proceeds from the premise of modern aesthetics that the notion of “beautiful” is no longer a fundamental category of modern art and modern philosophy of art. The article proposes a new approach to the definition and interpretation of the beautiful and the main principles of the analysis of the beautiful.

**Key words:** categories of aesthetics, beautiful, art, art criticism, philosophy of art, aesthetics

#### МИРОВОЙ КИНОПРОЦЕСС | АНАЛИЗ

### Звук в фильмах Михаэля Ханеке в ракурсе феноменологической эстетики

УДК 791.43/45

**Автор:** Михеева Юлия Всеволодовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры звукорежиссуры Всероссийского государственного института кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК).

**Аннотация:** В статье рассматриваются особенности звуковых решений в фильмах австрийского кинорежиссера Михаэля Ханеке в ракурсе феноменологической эстетики. Подход, основанный на идеях феноменологии, позволяет по-новому анализировать звуковые особенности фильмов, в которых применение музыки, речи и шумов выходит за рамки традиционных приемов, образуя многослойные семантические внутривидовые и интертекстуальные связи.

**Ключевые слова:** звуковое решение фильма, Михаэль Ханеке, феноменологическая эстетика, авторское кино, музыка фильма

**WORLD CINEMA | ANALYSIS**

**Sound in the Films of Michael Haneke from the Perspective of Phenomenological Aesthetics**

UDC 791.43/45

**Author:** *Julia V. Mikheeva*, Doctor of Art Studies, Professor, Department of Sound Engineering, Sergei Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography.

**Summary:** The article analyses the specific traits of sound design in Michael Haneke's films in terms of phenomenological aesthetics. This approach allows the author to analyse the sound peculiarities of the films where the use of music, dialogue and Foleys surpass conventional techniques forming a multilayered semantic interstructural and intertextual links.

**Key words:** sound design of the film, Michael Haneke, phenomenological aesthetics, auteur cinema, film music

**История одного преступления в жизни, литературе и кино**

УДК 778.5И (Новая Зеландия)

**Автор:** *Звегинцева Ирина Анатольевна*, доктор искусствоведения, ВГИК.

**Аннотация:** Профессиональные критики и зрители внимательно следят за творчеством всемирно известного новозеландского режиссера Питера Джексона уже

много лет, ибо уже ранние его картины, прежде всего, фильм «Небесные создания», чей сюжет основан на реальном преступлении, не могли не произвести впечатления, в первую очередь сложной темой, незаурядным мастерством режиссера. В статье проводится как киноведческий анализ этого фильма, так и приводятся реальные подробности страшного убийства, произошедшего в маленьком городке Новой Зеландии. Раскрытие этой трагедии немало помогли откровенные записи в дневнике одной из преступниц.

**Ключевые слова:** Новая Зеландия, убийство, подростки, фильм, дневник

**The Story of One Crime: in Life, in Literature and in Cinema**

UDC 778.5I (New Zealand)

**Author:** *Irina A. Zvegintseva*, Dr. Sc. (Art Studies), Sergei Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography.

**Summary:** Film critics and film-goers have been watching closely the work of the famous New Zealand director Peter Jackson for years as even his early films, primarily Heavenly Creatures, based on a real crime, could not but impress the audience by its sophisticated theme and superb direction. The article gives a deep insight into the film giving the real details of this terrible murder in a small New Zealand town. Frank notes in the diary of one of the murderers helped solve this tragedy.

**Key words:** New Zealand, crime, art house, commercial cinema, tragedy

Для обсуждения с авторами проблематики статей, опубликованных в номере, просьба присылать письма на электронный адрес редакции: [vestnik-vgik@vgik.info](mailto:vestnik-vgik@vgik.info)

For further discussions please contact the authors on: [vestnik-vgik@vgik.info](mailto: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](mailto: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](mailto: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](http://www.consultant.ru)), иметь от автора письменное разрешение на публикацию.

6. При положительном решении Редакционного совета о публикации статьи автору высылается по эл. почте уведомление. В случае отклонения статьи автору направляется мотивированный отказ.

7. Редакция сохраняет за собой право по согласованию с автором на корректировку заголовка, литературную и техническую правку. После публикации редакция вправе выкладывать статью на своем сайте/сайтах третьих лиц со ссылкой на «Вестник ВГИК».

8. Перед публикацией в научном журнале «Вестник ВГИК» автору необходимо подписать лицензионный договор в РИО ВГИК (тел. 8 (499) 181–35–07).

9. Авторам, опубликовавшим статью в номере журнала, предоставляется один экземпляр издания бесплатно. По запросу может быть предоставлена электронная версия номера.

10. Авторам, публикующим статьи, рекомендуется оформить подписку на журнал в одном из каталогов агентства «Роспечать» — «Пресса России».

11. Решение о публикации статей принимается Редакционным советом журнала на основе положительных рецензий, плата за публикацию рукописей не взимается.

### Правила соблюдения этических норм в редакционной политике издания

Научный рецензируемый журнал «Вестник ВГИК» придерживается при ведении редакционной деятельности этических норм и стандартов, принятых международным научным сообществом как наилучшего практического образца с целью благотворного, продуктивного и эффективного взаимодействия редакции и авторами публикаций, а также читателями журнала.

Основополагающими принципами работы с научными материалами являются:

- внимательное и уважительное отношение к авторам и их труду при объективном, непредвзятом и взвешенном анализе поступающих в редакцию материалов;
- соблюдение принципов объективной оценки оригинальности текстов статей, качества их семантики и стилистического изложения проблемы, ее актуальности и научной новизны, а также значимости тематики для профессионального сообщества;
- обеспечение гарантий конфиденциальности поступающих на рассмотрение материалов, включая неразглашение персональных данных авторов статей;
- соблюдение принципов проведения двойного «слепого» рецензирования, деликатное доведение негативной информации по итогам рецензирования до авторов;
- проведение политики антиплагиата по отношению ко всем поступающим в редакцию статьям и материалам;
- бескомпромиссный отказ от вознаграждений, выраженных как в явной, так и неявной форме;
- отсутствие личной заинтересованности при работе со статьями любых авторов, независимо от их статуса и положения;
- поддержка энтузиазма у авторов публикаций в виде рекомендаций с целью доведения содержания научной статьи до качественного результата;
- строгое соблюдение правовых норм и законодательства, установленных правил и процедур в редакционной политике издания

### Особые условия публикации статей

1. Решение о публикации статей принимается Редакционным советом журнала, вознаграждение авторов не выплачивается.

2. Статьи авторов (докторов и кандидатов наук, аспирантов, имеющих непосредственное отношение к научной и образовательной деятельности ВГИК), а также обучающихся в аспирантуре и докторантуре других вузов РФ публикуются и рецензируются за счет средств Учредителя.

3. Подробные инструкции по оформлению авторских статей — на интернет-сайте ВГИК: <http://www.vgik.info/science/bulletin/>



## Информация о приобретении журнала

### Номера журнала «Вестник ВГИК» распространяют:

- Научная электронная библиотека E-LIBRARY.RU ([http://elibrary.ru/title\\_about.asp?id=30149](http://elibrary.ru/title_about.asp?id=30149)) и Электронно-библиотечная система IPBooks (<http://www.iprbookshop.ru/>)

Подписаться на научный журнал «Вестник ВГИК» можно в любом почтовом отделении

Подписка: индекс по Объединенному каталогу  
«Пресса России» — 10308



### Контактная информация:

Редакция журнала

тел.: 8 (499) 181-42-52; e-mail: [vestnik-vgik@vgik.info](mailto: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](mailto:rio@vgik.info)

