

В НОМЕРЕ:

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО

М.А. Ростоцкая

Борьба за Дальний Восток
в интерпретации братьев
Васильевых

КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ

Н.Е. Мариевская

Российский кинематограф:
скромное обаяние пустого
персонажа?

ТЕЛЕВИДЕНИЕ

Г.П. Бакулев

Трансмедийный сторителлинг:
примета цифровой медиасреды

Кинематограф XXI века:
формы репрезентации реальности

КУЛЬТУРА ЭКРАНА

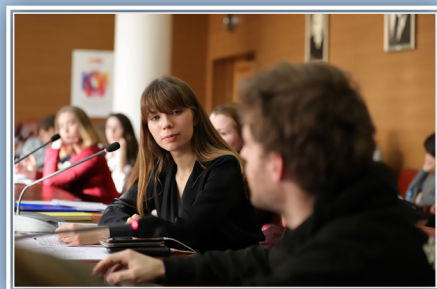
Н.А. Хренов

Современное искусствознание
как гуманитарная наука в ситуации
культурологического поворота



№ 1 (43)

Том 12 АПРЕЛЬ 2020



Всероссийский государственный институт кинематографии
им. С. А. Герасимова

12 - 14 марта

Международная молодёжная
научно-практическая
конференция



Кинематограф XXI века:
формы репрезентации
реальности






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

ВГИК

Информационно-аналитический журнал

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

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

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

Учредитель журнала:

Всероссийский государственный
 институт кинематографии
 им. С.А. Герасимова

Адрес редакции:

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

Дизайн и верстка:

Редационно-издательский отдел
 Дизайн и верстка И. 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 № 108-20

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», 2020

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ НАУЧНОГО ЖУРНАЛА

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ

Мальшиев В.С.

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

ЧЛЕНЫ РЕДАКЦИОННОГО СОВЕТА

Абдрашитов В.Ю.

Народный артист РФ, профессор кафедры режиссуры игрового фильма ВГИК

Арабов Ю.Н.

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

Боймерс Биргит
(Великобритания)

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

Буров А.М.

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

Восколович Н.А.

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

Гордин В.Э.

доктор экономических наук, профессор НИУ ВШЭ в Санкт-Петербурге

Добросоцкий В.И.

доктор экономических наук, заведующий кафедрой управления и права МГИМО

Друбек Наташа
(Германия)

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

Жабский М.И.

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

Караваев 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

Кривоулицкий Ю.В.

доктор экономических наук, профессор кафедры производственного менеджмента и маркетинга МАИ

Кривцун 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

Прожиго 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, заведующая кафедрой звукорежиссуры, 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; соредaktor 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»

Ясулович И.Н.

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

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

СОДЕРЖАНИЕ

ХРОНИКА В ДЕТАЛЯХ | АКТУАЛЬНОЕ СОБЫТИЕ

- 6 Кинематограф XXI века: молодежный форум

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО | ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА

- 8 М.А. Ростокская. Борьба за Дальний Восток в интерпретации братьев Васильевых

- 21 Г.С. Прожико. Остановка в пути? Проблемы неигрового кино в первое десятилетие после миллениума

КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ | ГЕНЕЗИС ОБРАЗА

- 34 Н.В. Клименко. Историческое время и образ дома в творчестве А.Н. Сокурова

- 45 Н.Е. Мариевская. Российский кинематограф: скромное обаяние пустого персонажа?

ПЕРФОРМАНС | ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ

- 62 А.А. Штандке. Социальная проблематика в творчестве начинающих режиссеров-документалистов

- 74 М.А. Батова. Драматургия образа персонажа дьявола-искусителя в кино

- 85 А.В. Свешников. Эмерджентность целостного художественного образа

КУЛЬТУРА ЭКРАНА | КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ФИЛОСОФИЯ

- 98 Н.А. Хренов. Современное искусствознание как гуманитарная наука в ситуации культурологического поворота (часть пятая; предыдущие части в № 1 (39), 2019; № 2 (40), 2019; № 3 (41), 2019; № 4 (42), 2019)

МИРОВОЙ КИНОПРОЦЕСС | АНАЛИЗ

- 118 Н.Г. Григорьева. Экранизация повести Сэлинджера в переводе на фарси

ТЕЛЕВИДЕНИЕ | ЦИФРОВАЯ СРЕДА

- 130 Г.П. Бакулев. Трансмедийный сторителлинг: примета цифровой медиасреды

- 141 В.В. Шабалин. Приемы композиционного заполнения пространства телевизионного кадра

- 116, 128, 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

Abdrashitov V.Y.

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

Arabov Y.N.

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

Birgit Beumers
(United Kingdom)

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

Burov A.M.

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

Voskolovych N.A.

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

Gordin V.E.

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

Dobrosotsky V.I.

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

Natascha Drubek
(Germany)

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

Zhabsky M.I.

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

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

Krivtsun 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, Head of the Department of Sound Engineering, 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

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

CONTENT

EVENTS IN THE DETAILS | CURRENT EVENTS

- 6 **Cinema of the XXI Century: Youth Forum**

FILM THEORY AND FILM HISTORY | AUDIOVISUAL ARTS

- 8 *M.A. Rostotskaya. The Struggle for the Far East in the Interpretation of the Vasilyev Brothers*

- 21 *G.S. Prozhiko. Stopover? Non-Fiction Movies in the First Decade After the Millennium*

FILM LANGUAGE AND TIME | IMAGE GENESIS

- 34 *N.V. Klimenko. Historical Time and the Image of the House in A. Sokurov's Work*

- 45 *N.E. Marievskaya. Russian Cinema: a Modest Charm of an Hollow Character?*

PERFORMANCE | THE ART OF PRESENTATION

- 62 *A.A. Shtandke. Modern Social Problems in the Works of Novice Documentary Filmmakers*

- 74 *M.A. Batova. Dramaturgy of the Character of the Tempter Devil in the Movie*

- 85 *A.V. Sveshnikov. The Emergence of a Holistic Artistic Image*

SCREEN CULTURE | CULTUROLOGY. PHILOSOPHY

- 98 *N.A. Khrenov. Modern Art History As a Human Science in a Situation of Cultural Turn (Part Five; beginning at No. 1 (39), 2019; No. 2 (40), 2019; No. 3 (41), 2019; No. 4 (42), 2019)*

WORLD CINEMA | ANALYSIS

- 118 *N.G. Grigoreva. A Screen Version of the Story of Salinger Translated into Farsi*

TELEVISION | DIGITAL ENVIRONMENT

- 130 *G.P. Bakulev. Transmedia Storytelling: A Feature of the Digital Media World*

- 141 *V.V. Shabalin. Techniques for Compositional Filling the Space of a Television Frame*

- 116, 128, 151 **READING ROOM | BOOKSHELF**

- 152 **SUMMARY | PRESENTATION OF AUTHORS**

- 158 **RECOMMENDATIONS AUTHORS**

КИНЕМАТОГРАФ ХХІ ВЕКА: МОЛОДЕЖНЫЙ ФОРУМ



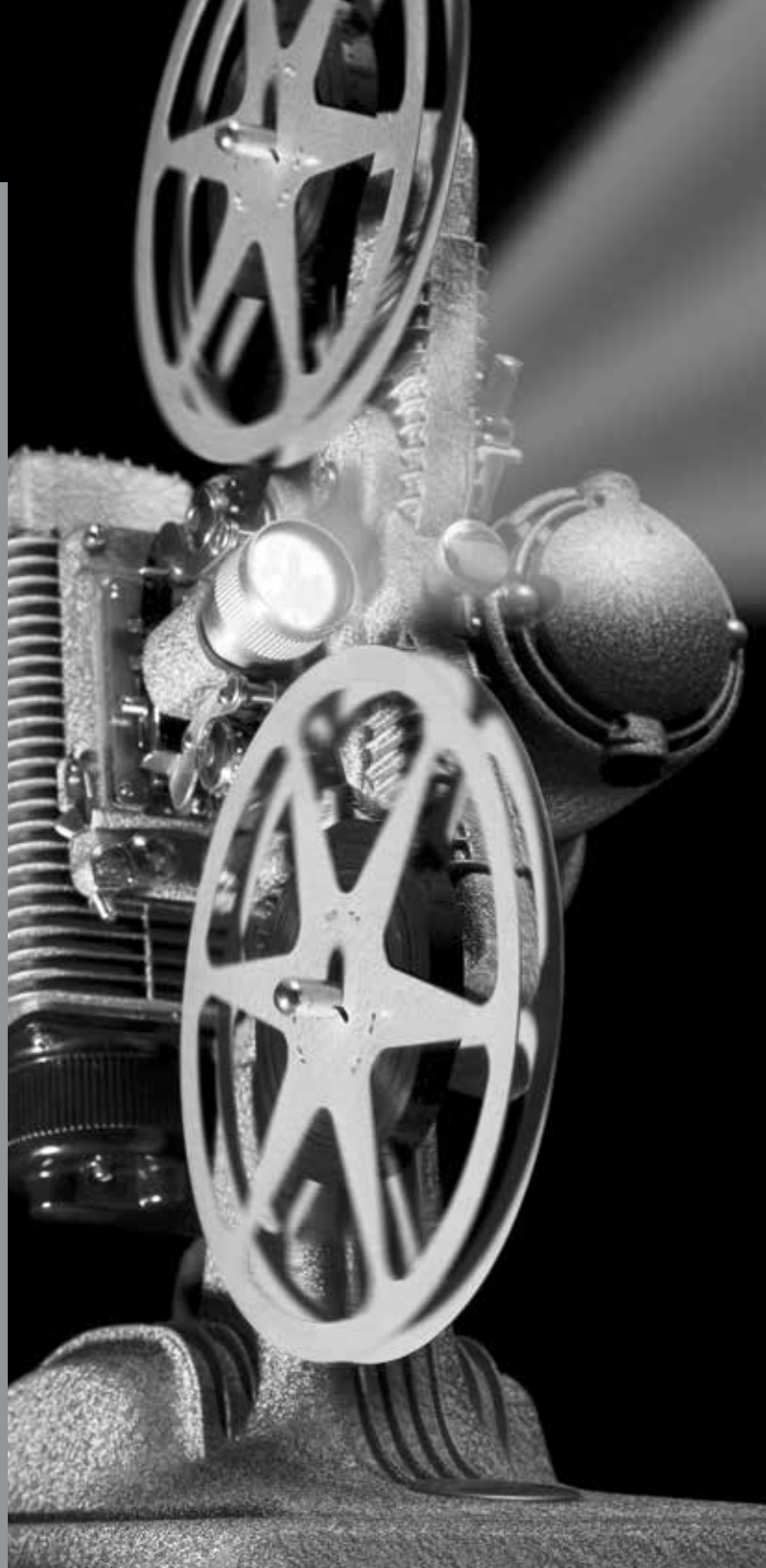
«Кинематограф XXI века: формы репрезентации реальности» — так назывался прошедший во ВГИКе международный молодежный форум, затронувший широкий спектр вопросов, связанных с развитием кинематографа в цифровую эпоху. Дискуссия выявила как оценивают будущие сценаристы, художники, операторы, режиссеры, продюсеры и молодые исследователи достижения кинематографа XX века и то, к каким темам и формам отражения реальности обратится кино в XXI веке. Форум собрал более 100 студентов, магистрантов и аспирантов, обучающихся в вузах России, Беларуси, Абхазии, Армении, Эстонии, Таджикистана, Узбекистана, Молдовы, Болгарии, Израиля, Японии.

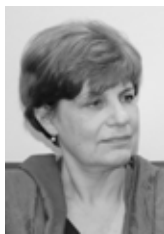
Какой проблематике отдадут предпочтение молодые кинематографисты, которым предстоит творить в эпоху цифровых инноваций при создании своих экранных произведений? Этот вопрос доминировал в дискуссии. Обсуждались творческие аспекты современной драматургии, художественные возможности репрезентации звуковых решений и качества изображения в фильмах, которые современный зритель смотрит не только в кинозалах, но и по телевидению, в интернете, с помощью гаджетов и смартфонов. Особый интерес вызвал и вопрос о том, каким будет завтрашний кинематограф — национальным или транснациональным.

Работа форума охватила ряд важных тематических направлений: «Док-практики vs. постмодернизм», «Этика», «Драматургия», «Звук», «Цифра», «Анимация, арт-критика», «Продюсирование». Состоялся также мастер-класс режиссера А. Ханта, лауреата премии «ВГИК Дебют», рассказавшего о своем проекте «Межсезонье». Насыщенной была и культурная программа. Состоялись показы спектаклей актерской мастерской народного артиста РФ А.Я. Михайлова «12 стульев», «Игроки» режиссера Е.Б. Арьковой, «Есенин» режиссера И. Васильева, «Яма» режиссера К. Новиковой.

Фоторепортаж о работе форума на 2-й странице обложки

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА





Борьба за Дальний Восток в интерпретации братьев Васильевых

М.А. Ростockая

кандидат искусствоведения, доцент

Фильм братьев Г. и С. Васильевых «Волочаевские дни» анализируется как яркий образец пропагандистской культуры второй половины 1930-х годов. Раскрывается, как на основе трансформации фактов и воспоминаний участников исторических событий создавался идеологический миф, где успех фильма у зрителей обоснован его связью с народной культурой.

пропагандистский фильм,
коллективная память, кино
тоталитаризма,
социалистический реализм, Дальний Восток, японская интервенция, фольклоризм

Братья Г. и С. Васильевы, создатели знаменитого фильма «Чапаев», и по сей день фигурируют в общественном сознании как авторы одного фильма. Однако современная тенденция оценивать кинематограф не только как искусство, но как важнейший феномен культуры формирует новый интерес к их творчеству, продиктованный стремлением рассмотреть в нем признаки канона советского пропагандистского фильма. При анализе их кинопроизведений, созданных в эпоху Сталина, необходимо принимать во внимание общекультурный, политический и социальный контексты тоталитаризма первых десятилетий XX века.

К середине 1930-х годов роль кинематографа в строящемся советском обществе определяется идеологической функцией. Метод социалистического реализма позволяет создавать на экране интерпретацию реальности, в которой человек способен достигать ирреальных состояний и высоких целей, недостижимых в обыденной действительности. Зритель же, погружаясь в экранное пространство, обучается технологиям поведения советского человека, моделирует свои будущие поступки, определяет принципы жизненного выбора. Приступая после «Чапаева» к новому фильму, Васильевы писали о своем методе как о приближении к социалистическому реализму, а свой стиль характеризовали как «максимальную выразительность при максимальной простоте». Их «Чапаев» рассматривался в качестве величайшего достижения советской культуры¹ не только партийными чиновниками, но и выдающимися кинематографистами разных поколений — от С.М. Эйзенштейна, славившего

¹ «Лучший фильм советской кинематографии» — так оценивала фильм власть в лице министра кинематографии Б. Шуляцкого. Цит. по: Шуляцкий Б. Кинематография миллионов. Опыт анализа. М.: Кинофотоиздат, 1935. С. 148.

фильма на историческом совещании работников кино 1935 года, до М.М. Хуциева, признававшегося, что именно с этого фильма началась его любовь к кино. Создатели канонического шедевра и в следующем своем фильме не собирались отступать от намеченной художественно-идеологической линии.

Гражданин шестой части мира

В 1937 году создатели «Чапаева» вновь обращаются к теме гражданской войны, подчеркивая при этом, что отнюдь не только «исторический фильм» они хотят создать, что их занимает день сегодняшний и даже завтрашний². «В мире так беспокойно... Какой же фильм должны мы дать народу сейчас, сегодня?»³. И они пишут сценарий «Дальний Восток».

Особое внимание к теме дальневосточных районов России было связано в советском кинематографе с необходимостью сформировать идентичность советского человека как гражданина шестой части мира. «Шестая часть мира» — так назывался фильм Д. Вертова 1926 года, вся риторика и образность которого внушала зрителю, что он живет в стране с богатейшими ресурсами и все это — хлеб, пушнина, зерно, цемент, масло и т. д. — принадлежит каждому советскому человеку. В 1930-е годы над темой Дальнего Востока работают лучшие режиссеры: А.Г. Зархи и И.Е. Хейфиц снимают фильм «Моя родина», А.П. Довженко — «Аэроград». Названия картин этих кинорежиссеров и сценарий к фильму «Дальний Восток» братьев Васильевых акцентировали внимание на географическом пространстве страны, где речь шла о созидании и защите интересов родины, простирающейся до дальневосточных рубежей. Фильмы Довженко и Васильевых широко приветствовались в печати, однако кинолента «Моя родина», вопреки зрительскому успеху, была объявлена на всю страну газетой «Правда» вредной и была запрещена.

Этот запрещенный фильм, созданный в 1933 году и первоначально называвшийся «Люди ОКДВА⁴», рассказывал о конфликтах между китайскими властями, белогвардейцами и красноармейцами на КВЖД⁵. В центре внимания была история бедняка китайца Вана, темного, забитого, далекого от политики, насильственно отправленного сражаться против Красной Армии. Попав в плен и испытав сочувствие, доброту и заботу красноармейцев, Ван начинает новую — светлую и осмысленную — жизнь. Зрителю пришелся по душе нравственный антимилитаристский посыл фильма: враждовать неестественно, естественно заботиться о ближнем, помогать людям в беде. В одной из сцен картины едва начавший ходить малыш развязывает

² Братья Васильевы Г. и С. Избранные произведения: в 3 т. Т. 2. М.: Искусство, 1982. С. 258.

³ Там же. С. 166.

⁴ ОКДВА расшифровывается как «Особая Краснознаменная Дальневосточная армия». — Прим. авт.

⁵ КВЖД — аббревиатура словосочетания «Китайско-восточная железная дорога». — Прим. авт.

веревки на пленном и кормит его из собственной соски молоком, что вызывает ярость белогвардейца. Ребенок, Ван, красноармейцы — простые, невинные, открыты и душевны. А белогвардейцы, выходящие из высшего класса, — жестоки, алчны, исполнены ненависти и злобы. В репликах красноармейца авторы исповедуют *новое понимание героя* («Иногда героизм заключается в том, чтобы не стрелять, когда хочется»), *идею единства всех добрых людей* («Не в глазах, брат, дело», — говорит красноармеец, когда ему указывают на чуждую узкоглазость китайца). При этом недопустимое поведение демонстрирует белогвардеец: например, сдирая сапоги с мертвого человека в выжженной деревне, он, отвечая на вопрос: «Учительница?», пренебрежительно произносит — «Жидовка». Или когда Ван просит у спасшего его Васьки оружие, чтобы убить своего врага, тот дает ему деревянную ложку — символ мирной и сытой жизни, за которую воюют красные и которая неизбежно осуществится.

Как рассказывал режиссер И.Е. Хейфиц: «...оказывается Сталин, как нам потом объяснили, произнес на заседании Политбюро свою известную фразу о том, что “на удар поджигателей войны мы ответим тройным ударом”». А так как кончался наш фильм тем, что Красная Армия, завершив операцию, возвращается обратно на свою территорию, открыв склады для китайской бедноты и раздав рис, это было трактовано как толстовство, и что мы показали в этой картине якобы непротивление злу, хотя картина была посвящена совсем другим проблемам: проблемам интернационализма, с нашей стороны были китайцы, и с той стороны были китайцы, в главной роли был солдат, который никак не мог понять сущность этой интернациональной философии»⁶.

Выбор братьев Васильевых дальневосточного материала и воинственный пафос фильма определялись социополитической напряженностью, усиливающейся в 1930-е годы в этом удаленном от центра регионе Страны Советов. Государство закрыло восточную границу на замок, увеличило численность погранвойск, резко ограничило доступ иностранцев в приграничные зоны, системно и последовательно проводило «стерилизацию» края, депортируя корейцев и китайцев и жестко устраняя все неблагонадежные элементы, выявленные в результате паспортизации 1933–1934 годов.

Партия и народ создают фильм

Работа над фильмом о разгроме японской интервенции на Дальнем Востоке в первые годы советской власти была начата еще в 1935 году. По словам режиссеров, замысел подсказала

⁶ Цит. по фильму «Я вспоминаю... Иосиф Хейфиц рассказывает» (реж. Н. Тихонов, 1991). В 2 ч. Ч. 1. — Прим. авт.

сестра Ленина, Мария Ильинична Ульянова. И поскольку мы не находим свидетельств этой встречи и беседы, это признание можно рассматривать не столько как историческое, сколько как символическое — идея была продиктована ленинской партией. Уже с января 1936 года пресса широко освещала новый проект великих создателей «Чапаева». Особое внимание в публикациях уделялось достоверности событий будущего фильма, участию всей страны в его создании⁷. Тщательное изучение авторами документального материала, исповедуемая ими праведная патриотическая идея — все свидетельствовало о той Правде с большой буквы, которая была ключевым понятием большевиков. И изменение первоначального названия фильма на прокатное «Волочаевские дни» было продиктовано не только тем, что полгода раньше в прокат вышла лента «На Дальнем Востоке» о строительстве пограничной дороги, а скорее стремлением указать на историческую достоверность произведения, рассказывающего о фактических событиях прошлого. И хотя в фильме нет реальных исторических фигур и хроникально точных описаний, указание времени (первоначальный титр сообщает о 1918 году как начале повествования) и места (Волочаевск) создавали у массового зрителя ощущение правды.

Материал компоновался не столько из архивов, сколько черпался от реальных участников событий. Два месяца режиссеры изучали Дальний Восток, проехали Хабаровск, Волочаевск, Спасск, Владивосток, Сучан, Благовещенск и другие города. Газеты рапортовали об их общении как с бывшими партизанами, так и с реальными стахановцами, свекловичницами и т. д., то есть будущими зрителями. Ожидания массовой аудитории во многом предопределяли характер будущего произведения, «максимальную простоту» искусства для народа. Васильевы благодарили бывших партизан за то, что те откликнулись на их просьбу, прислали множество писем-воспоминаний в редакцию «Тихоокеанской звезды».

Главными же свидетелями были высокопоставленные участники Волочаевских боев — военный министр ДВР В.К. Блюхер и член военного совета Восточного фронта Дальневосточной республики П.П. Постышев. Оба они, в 1938 году, вскоре после выхода фильма, будут репрессированы — Блюхер забит насмерть в Бутырской тюрьме, посмертно лишен звания маршала и приговорен к смерти, Постышев вместе с женой расстрелян. Мемуары Павла Петровича Постышева, опубликованные в конце 1920-х годов, могут дать некоторое представление о воспоминаниях, которыми член Политбюро ВКП(б) делился с

⁷ Газеты писали о добровольном и бескорыстном участии населения в создании фильма, о крайнем энтузиазме. Пресса Лути отмечала: «Люди работали самоотверженно. На одной съемке обнаружилось, что из-за порчи какой-то детали вот-вот потухнет дуга прожектора. Это грозило срывом съемки. Тогда боец-прожекторист сжал испорченную деталь пальцами и не отпускал ее, несмотря на то, что деталь была раскалена. Перчатка оказалась прожженной, но боец поддерживал свет до конца съемки». — *Прим. авт.*

прославленными режиссерами. Рассказанное им войдет в фильм в идеологически обработанном виде.

Братья Васильевы писали, что взялись за «сложные политические темы, которые имеют огромное значение для сегодняшнего дня»⁸, чтобы формировать сознание и коллективную память молодого советского общества. Даже работая над «Чапаевым» и создавая образы реальных исторических фигур, событийных фактов, они оставляли за собой «право трактовать эти события с той точки зрения, которая нам кажется наиболее правильной»⁹. В фильме о Волочаевских боях персонажи выступали от имени социальных групп, которые Васильевы в интервью перечисляли: рабочие сучанских шахт, крестьяне таежных деревень, матрос, старый порт-артурский солдат, рабочий-большевик. В условиях репрессий и рушившихся репутаций, превращений вчерашних героев в предателей образ большевика мог быть только условным и обобщенным. К репрессиям добавим еще расстрелы — в год создания фильма был расстрелян первый председатель Правительства ДВР А.М. Краснощеков, в год выхода фильма — председатель Комитета по делам искусств Б.З. Шумяцкий, имевший непосредственное отношение к дальневосточным событиям, в 1920 году он был председателем Совета министров ДВР.

«Наши герои — это люди, каждый из них своим индивидуальным путем идет к одной общей цели и цель эта — победа над врагами молодой советской страны, — говорили в интервью Васильевы газете “Кировский рабочий” 3 января 1938 года. — Мы хотим, чтобы наша картина <...> будила ненависть к врагу, звала каждого честного советского человека, весь советский народ — еще теснее сплотить свои ряды вокруг своего правительства, коммунистической партии и ее вождя — тов. Сталина». А 18 января 1938 года газета «Советская Белоруссия» писала: «Фильм,

воспевающий ненависть к врагу, зовущий к бдительности, был горячо принят присутствующими на просмотре. В зрительном зале не раз гремели аплодисменты, выражающие твердую волю советского народа дать сокрушительный отпор любому врагу, откуда бы он ни вздумал посягнуть на священную землю нашей великой родины».

⁸ Братья Васильевы Г. и С. Избранные произведения: в 3 т. Т. 2. М.: Искусство, 1982. С. 257.

⁹ Там же. С. 138.

Образ врага:
Л. Свердлин в роли
полковника японской
армии Усиджимы



Фильм, обучающий «любви и ненависти», вышел в январе 1938 года, а уже в июле шли бои на озере Хасан, через год — на Халхин-Голе.

Мифологизация истории

Главное отступление от исторической правды во имя коллективной памяти касалось переосмысления конфликта Волочаевских дней. Волочаевский бой в феврале 1922 года, состоявшийся между народоармейцами и белоповстанцами, был решающим сражением гражданской войны. Несколько позже, в 1928 году, на вершине сопки Июнь-Корань был сооружен музей, увенчанный фигурой красноармейца-победителя. В 2012 году разрушенный за постсоветское время мемориал реконструировали и рядом воздвигли часовню иконы Божией матери «Умягчение злых сердец». В выступлении губернатора ЕАО А. Винникова по случаю открытия часовни говорилось о необходимости примирения, о том, что за романтической сказкой, навязанной идеологией победителей, скрыта неимоверная цена победы. В этом противостоянии было убито около тысячи белых и красных. В фильме же звучит песня, характеризующая это событие:

*И останутся, как в сказке,
Как манящие огни,
Штурмовые ночи Спасска,
Волочаевские дни.*

Братья Васильевы создали свою сказку — о битве русского народа с иноземными захватчиками. Именно поэтому и нужно было начать сюжет «Волочаевских дней» с событий 1918 года, даты, когда началась японская интервенция. Многие сюжетные линии фильма достоверны — это и провокационное убийство японских граждан 1918 года, и японская оккупация, и переговорный процесс, и эвакуация японских войск с территории ДВР в 1922 году. Но все-таки тема гражданской войны в фильме оказывается на втором плане. И хотя в стране продолжалась ожесточенная борьба с внутренним классовым врагом, в идеологическом кинематографе, в условиях мировой войны, требовалось создание яркого образа внешнего врага.

В фильме есть сцена, где есаул судит старого георгиевского кавалера за то, что его сын удрал к «красной сволочи». В сценарии это описывается так: «Тихо стоят позади люди. И в этой тишине отчетливо звучат (выделено мною — М.Р.) слова старика:

— Так, ведь, и красные, ваше ско-родь, не японцы (выделено автором) какие-нибудь!..».

В другой сцене, где партизаны, потерявшие своего товарища, сетуют, что беляки обманули их, появившись в фуражках с красной полосой и прикинувшись красными, большевик Андрей объясняет: «Солдаты эти — с красными околышами — новый и более опасный враг — японцы!»

Эти сцены — отчетливое свидетельство того, что реальная оппозиция красных и белых сменяется кинематографической версией — оппозицией русских и иностранцев. Отметим, что в фильмах «Моя родина» и «Аэроград», снятых ранее, в 1933-м и 1935-м, прежде всего драматизировался внутренний конфликт. Японские диверсанты в фильме Довженко растворялись в массе врагов советской власти — кулаков, белогвардейцев, староверов. Самой пронзительной сценой фильма, имеющей воспитательное значение, было безжалостное убийство, совершенное по идейным причинам главным героем по прозвищу «Тигриная смерть» своего старого друга-старовера Степана Худякова.

В целом кинематограф 1930-х годов формировал настроенно бдительное отношение советских людей к иностранцам. И в последующие годы советского кино иностранцы будут часто представлять как агенты разведок, одержимые коварной целью захвата богатств нашей страны. Фильм «Волочаевские дни» открывается сценой, где японский военный лжет американскому журналисту о цели своего пребывания в России: «Я приехал собирать незабудки. Я не только военный, но еще и ботаник...».

В другой сцене японские унтер-офицеры раздают подарки толпе наивных крестьян. «Тут были банки с консервами, куски шелка... Женщинам — бусы и ожерелья... Детям раздавали игрушки». «И вся толпа простерла руки вперед, со слезами благодаря своих благодетелей...». Но как оказалось, это была съемка, и все «подарочки»

японцы ловко уложили обратно в корзины. Образ лицемерной доброты захватчиков, раздающих подарки, глубоко укоренится в отечественной пропагандистской культуре.

Братья Васильевы, умеющие как никто создавать образ яркого героя, в «Волочаевских днях» намеренно затеняют образ большевика (Н. Дорохин). Он лишен лидерских и харизматичных



Л. Свердлин в роли полковника японской армии Усиджимы. Аллегория японца-врага

качеств Чапаева, отличается от других персонажей лишь сдержанностью, спокойствием нрава, рассудительностью и ответственностью, напоминая прозаического Фурманова. Все



Л. Свердлин в роли полковника японской армии Усжимы. Кадры с Усжимой в котле по сценарию должны были напоминать «мучения грешников в аду»

эмоциональное внимание зрителя сосредоточивается на полковнике японской армии Усжиме. Лев Наумович Свердлин, блиставший на экране в самых разных масках и способный по необходимости пробуждать обожание или неприязнь, мастерски создает образ ненавистного врага. В фильме четко обозначена идентичность «своих» и «чужих».

Они, японцы, — хитрые, злопамятные, алчные, расчетливые. Мы, новые хозяева российской империи, — добрые, открытые, наивные, смелые, зачастую бесшабашные.

Идеализация «своих» не позволяла рассказать о той правде, которая проявилась в воспоминаниях коммуниста Постышева: «В моей памяти до сих пор живы картины разложения отдельных партизанских отрядов. Правда, это были отряды с примесью анархистствующих элементов. Особенно запечатлелся в моей памяти один случай. Это было после ограбления Шмаковского монастыря. Не помню, в каком месте, но нам удалось приостановить отступление, отступали же мы вообще на колесах, было несколько составов. Чтобы вывести какую-либо часть из вагонов, нужно было произнести много горячих речей. Так, агитируя, нам удавалось выводить все части, подготавливать их к бою.

Обходя части, мы заметили какие-то огни; подойдя, мы увидели пьяные фигуры красногвардейцев. Одни были одеты в поповские ризы, другие — еще в какие-то хламиды, все были пьяны, балаганили; горели церковные большие свечи, и при их огне играли в карты. Всюду водка, бочонки с медом, у пьяных стариков-бородачей бороды торчали гвоздем, потому что, хватаясь за бороды перепачканными медом руками, они склеивали их. Нас встретили насмешками и бранью. Пришлось послать дисциплинированную часть разогнать их и переарестовать, а окончательно разложившихся заправил расстреляли. Это была самая характерная картина начинающегося разложения. Было жутко»¹⁰.

В воспоминаниях Постышева есть кинематографически выразительная сцена братания партизан с японскими солдатами,

¹⁰ Постышев П.П. Гражданская война на Востоке Сибири (1917–1922). М.: Воениздат, 1957. С. 20–21.



Враг изгнан, народ провожает паровоз с японцами

¹¹ Постышев П.П. Гражданская война на Востоке Сибири (1917–1922). М.: Воениздат, 1957. С. 24–25.

¹² Братья Г. и С. Васильевы. Дальний Восток. Литературный сценарий. Л.; М.: Искусство, 1937. С. 22.

случившееся в 1920 году после падения Колчака и объявления нейтралитета: «Японские солдаты приветствовали наших партизан, рваных, голодных, ноги которых были обмотаны в мешки, приветствовали старых и молодых, заросших бородами. На груди у всех красовались длинные, широкие красные банты. Над линией железной до-

роги зареяли сотни красных знамен. Партизаны старались объяснить японскому солдату, за что они борются; разъясняли им жестами, что они не хотят драться с японскими солдатами — рабочими и крестьянами; говорили им, что те обмануты своими генералами и офицерами, убеждали их последовать примеру русских братьев и товарищей, дарили им свои банты. Японские солдаты с восторгом принимали эти банты, прикалывали их с внутренней стороны шинели, чтобы не заметили этих дорогих подарков их офицеры и генералы»¹¹.

Эта сцена, вполне бы уместная, к примеру, в фильме «Моя родина», не могла попасть в картину 1937 года, так как марксистская идея интернационализма перерождалась в национально-государственную доктрину. Иностранцы-коммунисты в это время начинают жестоко преследоваться внутри страны.

Стоит отметить, что практически все темы и мотивы фильма «Волочаевские дни» имеют политическую окрашенность. К примеру, разговор Андрея с партизанами, в котором он объясняет, что Москва-то, конечно, поможет, но «от Москвы-то сюда десять тысяч верст! И каждую версту надо взять с боем». Молодой парнишка, впившийся глазами в Андрея, не выдерживает: «А вы в Москве были?». Андрей улыбнулся: «Был». Парнишка привстал: «А Ленина видели?» Андрей утвердительно кивает: «Видел». Парнишка даже сел: «Ух! Расскажи»¹². Эти реплики не случайны. В середине 1930-х Москва превращается в главный город СССР, в прообраз социалистического будущего, центр нового мира. Москва и Ленин становятся важнейшими символами советской мифологии. В фильме возбуждение партизан, удерживающих сопку «Емелькина шапка», удается умерить большевику Андрею, только сославшись на «святую» директиву Ленина — не поддаваться на провокации и не стрелять.

Важнейшим направлением государственной политики 1930-х годов становится укрепление советской семьи, революционный нигилизм 1920-х годов в сталинское время был окончательно изжит. За четыре года, времени сюжетного развития фильма, большевик Андрей знакомится с Машей, создает крепкую семью, у них рождается ребенок. Своей жене он поручает крайне опасное дело по налаживанию связей партизан с партией — в полном соответствии с Конституцией СССР 1936 года, закрепляющей равноправие женщин и мужчин. Мелодраматическая



Большевик Андрей объясняет, что истинный враг — японцы

сюжетная линия фильма взята из биографии П. Постышева, где с глубоким драматизмом автор описывает как едва не убил свою жену, спасаясь от преследований японцев и следуя ее твердому намерению не сдаваться. Эта сцена в фильме героизируется, являя образец мужественного поведения большевика. В предвоенных и военных фильмах положи-

тельные герои не сдавались в плен и не отступали. Так и Андрей напутствует партизан перед очередным боем: «Помните, товарищи, впереди жизнь, позади смерть».

Принцип «максимальной выразительности при максимальной простоте» ориентировал авторов на фольклоризм с присущими ему эстетическими признаками, которые выражались в поляризации добра и зла, зрелищности, романтической приподнятости над будничностью, в упрощенной трактовке событий, однозначности характеров персонажей, их моральных выводов и определенности финала. Японские интервенты изгонялись из страны, а к буферу увозившего их паровоза была привязана русская метла, заметающая их следы. Анекдотический конец фильма сопровождался жизнерадостным смехом красноармейцев, очистивших землю от врага. Как и в великом пропагандистском фильме С.М. Эйзенштейна «Александр Невский», в картине «Волочаевские дни» стали запоминающимися послания будущему врагу, яркие примеры стойкого героизма и нравоучительные поговорки патриотического содержания. В сцене, когда противостояние достигает кульминационного напряжения, пикирование главных персонажей сочетает патетику и анекдот.

Так, Андрей произносит:

«Берегитесь... кто сеет ветер, пожнет бурю!.. И буря может пройти уже по вашей японской земле...»

В ответ полковник нахмурился: — Мы в Японии говорим: Россия — страна росы... японское солнце взойдет, — роса высохнет!

Андрей, улыбаясь, покачал головой:

— Пока солнце взойдет, — роса очи выест... так говорит наш народ...»¹³.

¹³ Братья Г. и С. Васильевы. Дальний Восток. Литературный сценарий. Л.; М.: Искусство, 1937. С. 77.

Выводы

История создания и успеха фильма «Волочаевские дни» показывает, что уже в 1935 году перед кинематографистами стоит идеологическая задача ментальной подготовки масс к будущей войне. Сотворчество с участниками событий и широким зрителем во время работы над фильмом, активное освещение этого процесса в прессе стирало границы между реальностью и экранной иллюзией, идеологическая Правда в нужном направлении уводила от действительности. Пропагандистские задачи диктовали избирательное отношение к исторической памяти, из которой вычеркивались явления, не соответствующие политической линии текущего момента, а факты излагались таким образом, что наивный зритель, подкупаемый их подлинностью, не замечал идеологической обработки событий и поверхностности правдоподобия.

Успех этого пропагандистского фильма обеспечивался во многом связью с народной культурой, умением авторов не только включать в текст фильма песни, анекдоты, поговорки, но и использовать саму поэтику фольклора с его повествовательной простотой, клишированностью образов, принципом повтора, афористичностью, открытой эмоциональностью.

Создаваемый в 1930-е годы пропагандистский канон основывался на требованиях идейности и социальной полезности, создаваемой Правды и народности искусства, внедряя ценности коллективизма, жертвенности, поэтизируя лишения и страдания, отрешенность от бытовых потребностей за счет устремленности в будущее. В частности, теоретик тоталитаризма Ханна Арендт обращала внимание на такую особенность человека тоталитарного общества, как самоотречение, решительное ослабление инстинкта самосохранения, утрату интереса к собственному благополучию. «Гигантское омассовление индивидов породило привычку мыслить в масштабе континентов и чувствовать веками»¹⁴. Пропагандистское кино, героизиовавшее

¹⁴ Арендт Х. Истоки тоталитаризма. М.: ЦентрКом, 1996. С. 420.

борьбу масс за Правду и Справедливость, имело зрительский успех еще и потому, что рождало энтузиазм и позволяло массам забывать о личных заботах и тревогах, об исполненной страданиями жизни.

Фильм «Волочаевские дни» — яркий пример кинематографа массового тоталитарного общества мобилизационного типа, которым постепенно становилось советское общество в 1930-е годы XX века. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. *Арендт Х.* Истоки тоталитаризма. М.: ЦентрКом, 1996. 672 с.
2. *Братья Г. и С. Васильевы.* Дальний Восток. Литературный сценарий. Л.; М.: Искусство, 1937. 104 с.
3. *Братья Васильевы Г. и С.* Избранные произведения: в 3 т. Т. 2. М.: Искусство, 1982. 544 с.
4. *Постышев П.П.* Гражданская война на Востоке Сибири (1917–1922 гг.). М.: Воениздат, 1957. 62 с.
5. *Шумяцкий Б.* Кинематография миллионов. Опыт анализа. М.: Кинофотоиздат, 1935. 378 с.

...

REFERENCES

1. *Arendt H.* (1996) Istoki totalitarizma [The Origins of Totalitarianism]. Moscow: CentrKom, 1996. 672 p. (In Russ.).
2. *Brat'ya G. i S. Vasil'evy.* (1937) Dal'nij Vostok. Literaturnyj scenarij [Brothers G. and S. Vasiliev. Far East. Literary scenario]. Leningrad; Moscow: Iskusstvo, 1937. 104 p. (In Russ.).
3. *Brat'ya Vasil'evy G. i S.* (1982) Izbrannye proizvedeniya v 3-h tt. T. 2 [Brothers G. and S. Vasiliev. Selected works]. Moscow: Iskusstvo, 1982. 544 p. (In Russ.).
4. *Postyshev P.P.* (1957) Grazhdanskaya vojna na Vostoke Sibiri (1917–1922 gg.). [Civil war in The East of Siberia (1917–1922 years)]. Moscow: Voenizdat, 1957. 62 p. (In Russ.).
5. *SHumyackij B.* (1935) Kinematografiya millionov. Opyt analiza [Cinematography of millions. Analysis Experience]. Moscow: Kinofotoizdat, 1935. 378 p. (In Russ.).

The Struggle for the Far East in the Interpretation of the Vasilyev Brothers

Marianna A. Rostotskaya

*Ph.D in Art, Associate Professor, Head of Aesthetics,
History and Theory of Culture Department (VGIK)*

UDC 778.5с(091) «Волочаевские дни»

ABSTRACT: The article analyzes the film “The Defense of Volotchayevsk” (1937) by the Vasilyev brothers as an example of totalitarian cinema. The Vasilyevs wrote about their method as an approach to socialist realism and characterized their style as “maximum expressiveness with maximum simplicity”. The appeal to the struggle for the Far East was dictated by ideological goals: to form the identity of Soviet people and prepare them for a future war. The growth of socio-political tension in the Far East in the late 1930s made the Vasilyevs create such a film which according to their own statements, was supposed to evoke “hatred for the enemy”, call upon “all Soviet people to rally even more closely around their government, the Communist party, and its leader, Comrade Joseph Stalin”. The masses were actively involved in the creation of the movie.

Reserving “the right to interpret these events from the viewpoint that seems to us the most correct”, the directors, while indicating the historical fact in the title, distorted the facts. Although the filmmakers proclaimed that they had used the evidence of the participants of the events in the script, they deliberately made the characters abstract representatives of social groups. The main efforts were aimed at creating the image of the enemy, the Japanese colonel Ushijima (L. Sverdlin). All the storylines and actions of the characters were determined by the party policy of the late 1930s and had a didactic meaning. Creating an ideological product for the masses, the authors focused on folklore aesthetics.

KEY WORDS: propaganda film, collective memory, totalitarian cinema, socialist realism, the Far East, Japanese intervention, folklorism



Остановка в пути? Проблемы неигрового кино в первое десятилетие после миллениума

Г.С. Прожико

доктор искусствоведения, профессор

В статье исследуются творческие процессы в российской документалистике первого десятилетия XXI века, основанные на стремлении кинематографистов найти новые пути исследования когнитивных способностей и потребностей человека. Представлена широкая тематическая панорама документального кинопортрета этого десятилетия. Проводится также анализ разных направлений поисков в области структуры жанровых форм неигрового кино: манифестация, конструкция, документальная драма, авторское художественное сочинение.

АННОТАЦИЯ УДК 778.5.03.04+778.5.03.071:1+778.5.03р-(09)

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА
документальный
кинопортрет,
авторская
конструкция,
художественное
сочинение
в кинодокументалистике,
диалогичность
метода
запечатления
героя

Диалектика первого десятилетия начала XXI века характеризуется двумя факторами. *Первый* — руководство кинематографии в лице А. Голутвы озвучило на одном из фестивалей начала века впечатляющую цифру — 450 названий неигровых фильмов были «поддержаны», то есть, в той или иной степени, профинансированы государством. *Второй* — солидарное мнение всех отборочных комиссий многочисленных фестивалей, включая журналистов, внимательно наблюдающих за кинопроцессом, о невысоком художественном уровне этой довольно многочисленной массы кинопродукции.

Можно было бы стать в нетерпеливую позицию и слать филиппики в адрес кинодокументалистов. Но справедливее было бы разобраться далеко не во всех, но очевидных причинах этого положения¹.

Разрушение прежней производственной схемы кинопроизводства совпало с технологической революцией, отменившей в большинстве своем пленочное производство, что сделало архаичной само существование киностудий как стабильной структуры, чей творческий коллектив отвечает за качество фильмов

¹ Подр. см.: Прожико Г.С. Отечественная кинодокументалистика на рубеже веков // Вестник ВГИК, 2019, № 2. С. 21–34.

марки данного производителя. В студиях остались только горстки ветеранов-кинематографистов, пытавшихся выжить в одиночку. Завершались чиновничьи имущественные бои за здания студий, которые утрачивали свое профессиональное предназначение.

Те, кто пришел в профессию в непростые 1990-е годы, были вынуждены искать компромиссные решения, связанные с поисками заказов, которые могли бы обеспечить заработки, «кусок хлеба». И, как признавались многие, эти рекламные заказы позволяли впоследствии создавать один — два фильма за свой счет.

Но прежние сообщества — студийные коллективы, на протяжении многих десятилетий принимавшие на себя ответственность за общий профессиональный уровень студийной продукции, — были распылены, а связи разных поколений кинодокументалистов разорваны, и потому прежние очевидные критерии профессионализма и высокого ремесла оказались размытыми. Небрежность в экранном мастерстве, пропагандируемая непрерывным потоком весьма посредственного в качественном плане телеизображения, начала восприниматься как допустимый и уместный средний уровень, а иногда и декларироваться как «новое слово» в эволюции киноязыка документалистики, что наделялось крикливыми эпитетами и разными определениями: «настоящее», «действительное», «реальное», «кинотеатр. док»...

В более комфортном положении, с точки зрения возможности самореализации, оказалось поколение «нулевых». Не случайно на многих кинофестивалях именно в это десятилетие работы дебютантов начинают широко участвовать в общем конкурсе, хотя ранее им отводилась отдельная резервация — Конкурс дебютов. Это свидетельство не столько высокого профессионального мастерства начинающих, сколько отражение снижения общей требовательности к профессиональному и творческому уровню.

Указанные причины, конечно, не единственные, которые определяют творческий уровень кинодокументалистики, но они помогают понять, что финансовые вливания не всегда могут решить вопросы подъема качества кинопродукции. Существенным моментом здесь должно стать создание творческих коллективов, позволяющих индивидуальности развиваться не в вакууме, но в атмосфере дискуссий и здоровой критики. В прежние годы именно эту сторону кинопроцесса выполнял Союз кинематографистов и его секции, связанные с неигровым

² Так, к примеру, в разговоре с молодыми энтузиастами из Санкт-Петербурга, решившими создать фестиваль молодежного кино, услышала: 1. Возраст участников — только до 28 лет. 2. Никакого следования традиции, потому представленную программу ВГИКа из 40! фильмов они отвергли. — *Прим. авт.*

кино. Проводились многочисленные семинары, смотры, выезды мастеров в регионы и т. д. Теперь Союз занят имущественными дразгами, а региональные отделения в силу малочисленности активной творческой части своего сообщества не способны сосредоточиться на обсуждении творческих проблем. И молодые кинематографисты, вступая в творческую жизнь, оказываются в определенном творческом вакууме, что порождает, с одной стороны, робость творческого поиска и мимикрию к телевизионным образцам, с другой — стремление к самоорганизации, выдвигаемая на первый план только возрастная ценз².

Современные технологии и уровень кинотехники делают весьма доступной работу с документальной камерой, что умножает число людей, посчитавших свои, порой дилетантские, съемки достойными публичного обсуждения и агрессивно требующих участия в профессиональных конкурсах и фестивалях. Именно кинофестивали в это время становятся единственным способом представить общественности созданное даже на профессиональной студии произведение.

Теперь сосредоточимся на тематических и творческих предпочтениях кинодокументалистов этого времени. Наблюдения показывают, что традиционные сферы профессионального любопытства в кинодокументалистике, а именно социум и человек, которые — иногда в конфликтном, а иногда в параллельном сосуществовании — были представлены в прошлом, ныне оказываются разведены. Человек прежде осознавался как часть социума не только своим трудовым участием, но и самой «логикой жизни», то ли «типичным представителем», то ли социальной жертвой. Однако в зеркале документального экрана начала века их сущностная связь, назовем ее «пуповиной», была разорвана. Человек становится объектом исследования замкнутого, хотя порой и глубокого пространства человеческой души. Первостепенной для создателей документальных лент является теперь тема «добра и зла», столь актуальная и для фильмов игровых этих лет, причем ареной этого столкновения оказывается душа человеческая. Именно на проблемах жизни души и сердца реального героя сосредоточены интересы и внимание киножурналистов, и потому не только объектом авторского размышления, но и собственно реальным материалом становится человек. Рассмотрим разные подходы при реализации этой творческой задачи, что и порождает различие стилей и жанров «лица» документалистики этого периода.

Герой и авторская концепция

Главной творческой профессиональной проблемой в этом случае оказываются отношения «автор–материал». Иногда человеческий «материал» становится всего лишь основой для демонстрации авторской концепции. В документальной драме «Березовский-TRIP» (2006, режиссеры Д. Пищулин, Д. Охотников), которая, надо сказать, была весьма поддержана критиками, повествуется о судьбе молодого человека, попробовавшего осуществить новую форму бытия в жестких рамках рыночных отношений и потерпевшего даже не психологическую, но психическую катастрофу. На экране же эта история предъявлена в эффектном клиповом разрушении кинематографического пространства. Но одновременно исчезает и сама личность героя, его пусть разгромленный, но страдающий внутренний мир. Реальный человек иллюстрирует авторскую концепцию трагичностью своей судьбы, и сам становится жертвой холодного рассудочного «киноразъятия» с полной утратой свободы существования на экране. Растворение личности героя в авторском высказывании было и прежде, когда передовик лишь олицетворял тезисы о положительном идеале. Осудив эту практику, современные кинематографисты, молодые в том числе, на деле претворяют этот принцип в жизнь, только объектом становится не передовик, но аутсайдер. Однако конечная суть — иллюстративное разрушение целостности личности героя — остается прежней.

Представляется, что вопрос об этической платформе отношений автора с героем, ставший весьма актуальным в годы постперестроечного десятилетия, не потерял своей злободневности и в новом веке. Он только приобрел несколько иные формы. На первый план теперь выходит не требование справедливого отображения социальной позиции героя, а сохранение этических границ вторжения в личный интимный мир индивидуума. В разной степени вопрос этот присутствует во многих лентах рассматриваемого десятилетия, ибо они посвящены известным или рядовым людям нашего времени. Тем не менее именно личность героя составляет основной предмет авторского и зрительского интереса.

Среди героев документальных портретов нередко встречаются масштабные фигуры литературы и искусства — В. Астафьев, А. Битов, А. Тарковский, Г. Жжёнов, К. Зиновьев, Ю. Арабов, В. Некрасов, Б. Пастернак, В. Высоцкий, Б. Эйфман и многие другие. Глубина личностного пространства каждого из них позволяет автору выйти на серьезные размышления о

смысле бытия, о роли искусства в развитии общества. Но выбор героя еще не дает гарантии философичности экранного произведения. Здесь возникают серьезные требования к масштабу личности самого автора, его способности постичь особенности мышления, понимания мира своего героя. Иначе мы получаем весьма «сниженный» как в интеллектуальном, так и эмоциональном плане образ известного человека. И потому рядом с глубокими портретами в лентах «Последний поклон. Памяти Виктора Астафьева» (2004, режиссер М. Литвяков), «Г. Жжёнов. Русский крест» (2003, режиссер С. Мирошниченко) встречаются картины, где автор ограничивается лишь внешними характеристиками героя, к примеру, «Ю. Арабов. Механика судьбы» (2007, режиссер А. Коган), «Б. Эйфман. Репетиция балета» (2006, режиссер А. Гутман).

Та же проблема справедливого и уважительного отношения автора к герою возникает и в случае обращения к людям незначительным, но достойным точного и глубокого понимания их жизненных принципов. Именно таким авторским отношением к герою отличаются ленты «Отставной учитель» (2006, режиссер В. Цаликов), «Ребро» (2007, режиссеры В. Залотуха, Г. Леонтьева), «Тимур. История последнего полета» (2005, режиссер Н. Гугуева), «Мироносицы» (2004, режиссер М. Добровольская), «Зина. Жила-была» (2007, режиссер А. Белобоков), «Чернобыль-2» (2005, режиссер О. Смакова), «Вэлла» (2006, режиссер В. Герчиков) и другие. Диалектика авторской задачи определяется противоречивой установкой — с одной стороны, есть стремление сохранить в целостной передаче особенности характера героя и способ его мышления, с другой — возникает соблазн реализовать интерпретаторский акцент и смещение внимания зрителей в область, как считает автор, более значимую. Именно желанием связать внимание зрителей с авторскими интерпретаторскими кодами и отличается хорошая, в целом, лента «Ребро». Искренний монолог жены художника и священника разбивается весьма дискуссионными вставками хроникального материала, создающими, по мысли авторов, «фон эпохи». Но ведь и сам строй жизни и мышление героев обладают той степенью независимости и автономности в любом социальном контексте, что делает публицистические отступления внешними и риторичными. Именно душевной стойкостью и эмоциональным богатством увлекает зрителей образ жены художника, хотя, возможно, динамичность ее характера проявилась бы независимо от «фона эпохи».

Прямой путь к герою

Приходится утверждать парадоксальный тезис: удача сопутствует порой авторскому самоограничению в фиксации на экране понимания своего героя, заставляя проявить сдержанность в кинематографической «подаче» человека. В фильме «Война и мир полковника Керского» (2007, режиссер М. Резвушкина) автор предоставляет зрителю возможность составить собственное впечатление от встречи с героем благодаря его прямым монологам на камеру. Убежденность и свобода выражения своей концепции жизни этого много пережившего и страдавшего человека столь велика, что не требует никаких авторских усилий для прояснения его жизненной позиции, кроме одного — доверия. Такая сила выразительности встречается в практике кинематографистов нечасто. В этом примере обнаруживается далеко не самый простой прием запечатления документального героя — *манифестация*. Внешняя легкость прямого интервью обманчива. Она требует тщательной предварительной подготовки автора к разговору и умения микшировать свое присутствие, предоставляя зрителю возможность прямого контакта с человеком.

Конечно, герой должен обладать органичностью высказывания и свободой мышления. Именно таковы герои в фильмах «Г. Жжёнов. Русский крест», «Завещание. А. Зиновьев» (2006, режиссер Е. Григорьев), «Отставной учитель», «Последний поклон. В. Астафьев», «Костя Цзю. Быть первым!» (2004, режиссеры Н. Гугуева, А. Коган). Успех лент нередко объясняется критикой «самоигральностью» материала. Но это — заблуждение, ибо никакой материал сам «играть» не будет, если автор не создаст необходимые условия. Скажем, излишне подчеркнутая почтительность А. Когана по отношению к известному сценаристу и писателю Ю. Арабову в фильме с многозначительным названием «Механика судьбы» (2007) не позволила спровоцировать героя на глубокое самовыражение, нежели то, что проявилось на экране. В то же время герой фильма «Г. Жжёнов. Русский крест» не позволил собой манипулировать и оказался прав, оставшись в пространстве своей личности и имиджа. Режиссер С. Мирошниченко посчитал важным сохранить знаменитому актеру обе стороны своей личности, в результате чего получился выразительный человеческий портрет. Открытый перед камерой или скрытый *диалог* автора и героя — сложный прием, требующий филигранного журналистского мастерства, который позволяет получить как блестящий результат, так и бледный этюд с участием реального человека.

Художественный контекст документального человека

Документальная драма — наиболее популярное и дискуссионное направление, которое активно развивается в первом десятилетии нового века. В отличие от принятой в практике современного телевидения «докудрамы», представляющей реконструкцию реальных событий с помощью актеров, жанр «документальная драма» пытается показать реально существующего человека в конфликтной драматической ситуации, хотя и с разной степенью авторского вторжения в жизненный процесс личности. Как правило, это не фрагмент масштабного действия, например, война, столкновение больших масс людей и т. д. В центре современной драмы оказываются личные судьбы и кульминации человеческих отношений, а именно то пространство, которое прежде для документалистов подлежало табуированию. Хотя, стоит отметить, многие предъявляемые на экране ситуации вызывают протесты и упреки зрителей в постановочности и манипуляции реальными людьми.

Важно подчеркнуть: современный герой существенно отличается от прежнего объекта документалистики. Он живет в условиях экранной цивилизации, диктующей не только определенные модели поведения, но и обладает свободой репрезентации перед камерой. Общение с автором тоже приобретает иную формулу. Вместо стороннего и порой тайного наблюдателя режиссер превращается в открытого собеседника. Камера становится условием (но не основополагающим) жизни героя, и потому возникает возможность запечатлеть весьма эмоциональные и пронзительные его состояния. Эту форму отношений автора с героем, видимо, можно назвать «диалогической», имея в виду не только непосредственное общение перед камерой, но и принцип работы над произведением. Конечно, с чужим человеком никто откровенничать не будет, как и выставлять свою жизнь напоказ. Непременным условием становится иная дистанция между автором и персонажем, а потому в качестве объекта нередко избираются люди знакомые, иногда родные, не требующие установления дополнительного контакта. Стоит вспомнить картины В. Косаковского «Беловы» (1995), «Паша и Ляля» (1998), «Среда» (1997), где этот принцип стал ведущим еще в 1990-е годы. В рассматриваемое время эта практика встречается в лентах «Чернобыль-2» (2005), «Под открытым небом» (2005, режиссер А. Ерицян), «В людях» (2007, режиссер М. Чувайлова), «Сестра» (2007, режиссер П. Фаттахутдинов), «Рыбак и танцовщица» (2004, режиссер В. Соломин), других. Доверие к камере побуждает персонажей свободно чувствовать себя в русле

своей жизни со всеми ее конфликтами, эмоциональными взлетами и рутинной. В результате зритель получает драматизированное *наблюдение* за бытием героя в рамках драматургии самой реальности.

Сочинение жизни

Конструкция — иная форма документалистики. Этот прием предполагает более активную авторскую манипуляцию с материалом. Так в ленте «Березовский-TRIP» конструкция, то есть авторская модель бытия героя, «поглотила» его целиком и превратила в клиповое крошево. В то же время картина «Зина. Жила-была» (2007) восстанавливает из любительских фото судьбу ушедшей из жизни героини, динамизирует ее своей монтажной конструкцией. Тонкая нюансировка рассказа оказалась возможной лишь потому, что автор хорошо знал свою героиню, и фильм стал не только ее портретом, но и эмоциональным автопортретом режиссера.

Новым решением работы с документальным героем, весьма уязвимым в этическом плане и потому дискуссионным, становится *сочинение*. Оно предполагает провокативное вмешательство создателя фильма в жизнь героя как объекта запечатления. К примеру, для съемок своего дебютного фильма «Не страшно» (2007, режиссер В. Федорова), где рассказывается история новой любви между парой молодых людей, когда-то любивших друг друга, но заболевших СПИДом и расставшихся, молодой режиссер прибегла к договоренности с героями о новой встрече и готовности сниматься. В результате мы видим на экране исключительно эмоциональное повествование с пронзительными взрывами и откровениями, конфликтами и примирениями, но... точно направленными на камеру, что вызывает отторжение не только старых, но и молодых зрителей.

И наконец, еще одна жанровая форма, которую можно назвать «художественной драмой». Это направление наиболее точно демонстрируют такие ленты, как «Лиза» (2006, режиссер П. Фаттахутдинов), «Мать» (2007, режиссеры П. Костомаров, А. Каттен). При всей бытовой «сочности» экрана и звуковой дорожки, особенно в последней ленте, есть существенное отличие данных кинолент от множества образцов «Кинотеатра.док», что прослеживается во внятно читаемой с экрана художественной программе, в стремлении подчинить детали наблюдения в проявлении реальности законам гармонии, то есть ввести их в художественное пространство. Особую роль здесь играет исповедальная звуковая достоверность. И нельзя не отметить, что

на этом этапе развития экранного документа стала свободнее и эмоциональнее речь героев, ушла зажатость и робость самовыражения. Конечно, длительность общения съемочной группы и героев нельзя не учитывать. К примеру, картина «Мать» снималась более трех лет, и заботы героини стали важными и для создателей фильма.

Несомненно, серьезные споры вызывают и принципы обрисовки, и степень погруженности героя в бытовую среду. Напомним, что 1990-е и последующие годы прошли в документалистике при явном, а иногда и озвученном противостоянии двух позиций — линия художественного видения реальностями и стремление подменить ее «физиологическими очерками» бытовой среды обитания героев. В реальной практике целью этих опытов становится создание цепочки неких эпатажных и шокирующих деталей вне окончательного смысла. Примеры подобной тенденции встречаются в кино данного десятилетия. Если это серия фильмов о роженицах, то главная героиня обязательно бомжиха с соответствующей лексикой и вольностью поведения в кадре. Если это пляж, то — «Дикий, дикий пляж», в итоге получивший неоправданное название «Жар нежных», где бытовые подробности в фильме создают гротескную модель жизни людей, превращая их в отвратительные маски. У автора фильма А. Расторгуева была лента «Чистый четверг» (1999), также не лишенная жестких подробностей, но обладавшая внятным художественным решением, вовлекавшим детали в мощное антивоенное повествование. В картине же «Дикий, дикий пляж», лишенной художественной конструкции, калейдоскоп шоковых наблюдений стал самодовлеющим и разрушил произведение.

Жизнь социума

В анализе документального кино значительное место отводится принципам изображения человека не случайно. Именно на героев сосредоточены основные усилия кинорежиссеров-документалистов, их желании постичь картину противостояния добра и зла в душах человеческих. Но это не означает, что из тематической панорамы неигрового кино первого десятилетия после миллениума исчезли вопросы современного социума. Хотя привычные публицистические «приговоры над жизнью», столь популярные в перестроечные времена и последующие годы, исчезают из программы кинодокументалистики. Проблемы жизни, такие как Чечня, Чернобыльская катастрофа, развал хозяйства страны, обнищание трудящихся,

способы выживания и т. д., — сохраняются как в жизни, так и на экране. Однако никто уже не кричит: «Кто виноват?». Почти все проблемы рассматриваются сквозь призму человеческого переживания и индивидуальных судеб. И потому на экране преобладает не рациональное, а скорее эмоциональное постижение этих проблем. Именно этими качествами отмечены ленты «Гастарбайтер Вера» (2010, режиссер Л. Коршик), «Раскинулось море широко» (2005, режиссер Н. Макаров), «Чернобыль-2», «Мирная жизнь» (2004, режиссеры П. Костомаров, А. Каттен), «СССР-Россия-транзит» (2005, режиссер А. Титов), «Игра окончена» (2007, режиссер А. Драницина), «День знаний» (2007, режиссер А. Яковлев).

Вместо пафосных обвинений прошлого в трагических катаклизмах настоящего возникают попытки постичь диалектику тяжелой поступи Истории, под которой «хрустит» человеческая жизнь. Человек показан в рамках социума или в образе жертвы («Березовский-TRIP», «Мирная жизнь»), или в попытках противостояния современному дикому капитализму («Угольная пыль» и «Человек из меди», 2008, режиссер М. Миро; «СССР-Россия-транзит», «Гастарбайтер Вера»). Социум осознается как оппозиция отдельному человеку, как источник его постоянных катастрофических ожиданий. Не случайно появилось много кинолент, где стихии бесчеловечного капитализма противопоставлено бескорыстие человеческой помощи, в первую очередь, самым обиженным — детям. Это фильмы «Первая высота» (2008, режиссер П. Павленко), «Таблица умножения» (2011, режиссер Е. Демидова), «Отставной учитель» (2006, режиссер В. Цаликов).

Сосредоточенность на душевном самостроительстве, которой отмечены посвященные людям ленты, как бы демонстрирует рубеж сопротивления новому образу жизни и его принципам, а именно — верность вечным нравственным опорам, на которых всегда держалась сила нашего народа.

Непростая судьба выпала на долю поколения, пришедшего в кино в трудные 1990-е годы. Но и среди них мы видим тех, кто не только выстоял, но и состоялся как интересный художник — С. Мирошниченко, В. Косаковский, С. Лозница, А. Расторгуев, Н. Гугуева, А. Осипов, А. Коган, другие. К ним активно присоединяются те, кто стартовал уже в 2000-х годах — В. Медведев, А. Титов, П. Фаттахутдинов, П. Костомаров, А. Рудницкая, А. Драницина...

Возвращаясь к упрекам в недостаточно высоком уровне кинопоточка в сфере документалистики этих лет (пусть и справедливым!), важно за недостаточностью мастерства разглядеть глубину авторского *намерения*, желание открыть новый характер современного человека, выявить новую жизненную проблему и новый способ экранной речи. Зоркий глаз может все это найти в несовершенном порой экранном тексте. И важно не раздавать ярлыки и оценки, а стремиться увидеть будущее в несовершенстве настоящего. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Абдуллаева З. Постдок, М.: НЛО, 2011. 477 с.
2. Прожико Г. Концепция реальности в экранном документе. М.: VGIK, 2004. 453 с.
3. Прожико Г. Отечественная кинодокументалистика на рубеже веков // Вестник ВГИК, 2019, № 2. С. 21–34.
4. Сеанс. СПб., 2010–2019.

REFERENCES

1. Abdullaeva Z. (2011) Postdok [Postdoc]. Moscow: NLO, 2011. 477 p. (In Russ.).
2. Prozhiko G. (2004) Konceptiya realnosti v ehkrannom dokumente. [The concept of reality in a screen document]. Moscow: VGIK, 2004. 453 p. (In Russ.).
3. Prozhiko G. (2019) Otechestvennaya kinodokumentalistika na rubezhe vekov [Russian Documentary at the Turn of the 21st Century]. Vestnik VGIK, 2019, № 2, pp. 21–34.
4. Seans [Séance]. St. Petersburg, 2010–2019.

Stopover? Non-Fiction Movies in the First Decade After the Millennium

Galina S. Prozhiko

Doctor of Arts, Professor, VGIK

UDC 778.5.03.0+778.5.03.071:1+778.5.03p-(09)

ABSTRACT: The article presents new conditions for the production of national documentary movies at the beginning of 21st century, as well as the creative atmosphere and style searches of filmmakers in the field of studying the inner world of our contemporary. The traditional film portrait of a documentary hero used to present them as part of a holistic public space and therefore the relationship between an individual and the society was the key issue in the documentary of previous decades. New times have primarily focused on the private space of a particular person, distanced from the help of or confrontation with the society. The conflict between good and evil unfolds on the material of the individual's independent choice. The form of relations between the filmmaker and the hero changes, instead of the traditional observation, a dialogue of peers appears, giving rise to new forms of stylistic and genre solutions. The article offers a wide panorama of thematic searches for a documentary portrait, as well as a study of style innovations: manifestation, construction, composition, docudrama. Among the movies revealing the new artistic moves of documentary filmmakers of the first decade of the 21st century: "Mother" by P. Kostomarov and A. Katten, "Last Bow. Victor Astafiev" by M. Litvyakov, "Sister" and "Lisa" by P. Fattakhutdinov, "G. Zhzhenov. Russian Cross" by S. Miroshnichenko, "War and Peace of Colonel Kersky" by M. Rezvushkina and others.

KEY WORDS: documentary film portrait, filmmaker's design, artistic composition in documentary filmmaking, dialogic character of the method of portraying a hero

КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ ГЕНЕЗИС ОБРАЗА



Фото С. Уразовой



Историческое время и образ дома в творчестве А.Н. Сокурова

Н.В. Клименко

В статье рассматривается одна из ключевых категорий художественного времени в фильмах А.Н. Сокурова — историческое время. Исследуются способы передачи режиссером эмпирического времени в ряде его фильмов, особое внимание уделяется документальной картине «Московская элегия». Такой комплексный подход дает возможность выявить способы репрезентации исторического времени через создание сложного пространства, воплощенного в образе дома, а также позволяет раскрыть причинно-следственную связь исторических событий и пространства жизни человека в фильмах Сокурова.

УДК 778.56:(092)1—Сокуров А.

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

А.Н. Сокуров,
историческое
время, история,
Московская
элегия,
образ дома,
пространство
дома

Живите в доме — и не рухнет дом.

Я вызову любое из столетий,

Войду в него и дом построю в нём...

Арсений Тарковский

Категория исторического времени

Понятие времени — одно из наиболее сложных и загадочных явлений, привлекающее внимание исследователей естественных и гуманитарных наук. Тем не менее искусство способно передавать зримые следы невидимого «потока времени». В процессе художественного творчества появляется и новая категория времени — время художественное, которое является многосоставным и требует изучения, так как итоговим результатом этой многообразной временной конструкции, наряду с остальными многочисленными компонентами, является создание художественного образа.

Способность запечатлевать и передавать длительность и ход времени определила особую судьбу кинематографа в контексте других видов искусств. «Время в кино по своей структуре повторяет строение временной конструкции, характерной для других

¹ Богомолов Ю.А.
Кино: Энциклопедический словарь / Гл. ред. С.И. Юткевич; Редкол.: Ю.С. Афанасьев, В.Е. Баскаков, И.В. Вайсфельд и др. М.: Сов. Энциклопедия, 1987. 640 с.

искусств. Оно состоит из следующих элементов: эмпирического времени (время той реальности, которая служит материалом для произведения), сюжетного времени (организации фабулы во времени) и времени зрителя, учитывающего длительность восприятия»¹. Художественное время в кинематографе — сложнейшая структурообразующая и содержательная категория, состоящая из многих разноуровневых пластов и видов.

К первому пласту художественного времени относится время *историческое*. Детерминированное мифологией, философией, историей материальной культуры, всей историей развития человечества, включая накопленные знания и представления о когнитивном становлении человека, историческое время — важная и фундаментальная основа любого художественного произведения. Для кинематографа эмпирическое время становится объектом изображения уже в силу того, что автор, снимая как современную реальность, так и воссоздавая образ какого-либо персонажа из прошлых времен, может показать короткий или длинный промежуток временной действительности, задать четкие координаты исторического события, времени года, суток или, наоборот, вывести свое произведение из контекста истории и современности. Особенности обращения к историческому материалу отражают мировоззренческие и творческие установки режиссера, формируют его особый киноязык.

В зависимости от сюжета и поставленной задачи при работе над фильмом воссоздание исторической действительности сопряжено с целым комплексом художественно-выразительных средств, над которыми работают драматурги, сочиняющие диалоги героев картины, художники, создающие декорации и подбирающие реквизит эпохи, модельеры, воспроизводящие детали костюмов, гримеры, формирующие облик актеров. Даже техника и методы съемки, а также исторические особенности обработки пленки служат историческим фоном для воспроизведения тех или иных событий в фильме. Однако кинокартина может являться и реальным историческим документом. В этом случае эмпирика входит в произведение через обращение к некоему историческому событию, явлению или человеку, то есть к реальному факту действительности, воплощающему конкретные черты эпохи и формирующему время, саму историю.

«Кинематографическое произведение может обладать достаточно сложной временной структурой, в которой историческое время может быть «встроено» различным образом, — объем

² Мариновская Н.Е.
Время в кино.
М.: Прогресс-Тради-
ция, 2015. С. 53.

этого “включения” может варьироваться. Для анализа художественного времени фильма важно не только как, в каком объеме историческое время включается в структуру фильма, но и с какими другими временными формами соседствует, сопрягается и сплавляется внутри художественного целого². К этому необходимо добавить, что важным для исследователя становится и способ репрезентации исторического времени в структуре и ткани фильма, с помощью которого режиссер формирует не только выразительные средства и образы, но ему удается передать и кинематографическое историческое время.

Эмпирическое время, его среда и образ имеют для А.Н. Сокурова одно из первостепенных значений. Подчас историческое время в его картинах становится базисом времени художественного, при том, что фильм может охватывать современный или хронологически отдаленный период истории. Зачастую режиссер обращается к современной ему действительности, предпринимая попытку осмыслить внутреннюю логику ее протекания, причины и возможные будущие последствия. Это тем более интересно, так как режиссер стал свидетелем распада огромной империи — Советского Союза, возникновения национальных республик и связанных с этими событиями военных конфликтов. В его творчестве нашли отражение как создание новой России, так и возрождение духа дореволюционной России, а также глобальный исторический контекст перемен, в рамках которых страна вновь обретает единую, более чем тысячелетнюю, историю. Фильмы «Элегия» (1985) и «Петербургская элегия» (1989), где главным героем является легендарный оперный певец Ф.И. Шаляпин, а перезахоронение его праха в России служит символом соединения дореволюционной и постсоветской страны в культурное пространство памяти, это подтверждают. Или в фильме «Элегия из России» (1992) зритель знакомится с умирающим одиноким человеком, наблюдение за которым вызывает воспоминания о тяжелой судьбе страны в XX веке. Таким образом, время настоящее становится отправной точкой, разматывающей единую нить истории, одновременно охватывающую прошлое, настоящее и будущее.

Практически всем игровым и неигровым лентам режиссера присуще углубленно детализированное обращение к определенной исторической эпохе (современной, отдаленной или символической, основанной на произведениях классической литературы), воплощающейся в точных и осмысленных художественных образах. Однако вопрос о том, как Сокурову удается передать атмосферу времени и современности, и что

служит их визуальному выражению в ткани его фильмов, остается малоизученным.

Режиссер пристально наблюдает за пространством той реальности, в которой пребывают главные герои его картин: дом, родной город, дорога, по которой они ходят в будни и праздники, рабочий кабинет или кухня, как, например, в картинах «Жертва вечерняя» (1984), «Советская элегия» (1989), «Простая элегия» (1990). Или наоборот, Сокуров знакомит зрителя с пространством, наполненным войной и тревогой, как в фильмах «Духовные голоса» (1995), «Повинность» (1998), «Александра» (2007). Воплощение в картинах дома как примитивно бытовой конструкции, но в большей степени как языковой, культурологический, мифологический концепт становится, безусловно, главным символом эмпирического времени, в котором действует герой. Именно это пространство жизни героя и является основным способом репрезентации исторического времени в фильмах Сокурова.

Пространство дома как способ репрезентации исторического времени

Историческое время находит отражение уже в первом фильме режиссера — «Одиноким голос человека» (1978), где образ прошлого воссоздается прошедшей революцией и гражданской войной, оставивших после себя абсолютно нежилое пространство с заросшими, незасеянными полями, разрушенным храмом, холодными, практически обезлюженными домами. Пространство, в котором, словно щепки, чудом выжившие полуголодные люди ищут «вещество существования». Именно дома Никиты и Любы подчеркивают разницу социального происхождения героев, их образования и положения в обществе в дореволюционный период, но современность с ее общей разрухой отражается на облике этих персонажей, объединяя их, — и оба дома стоят неуютные, пронизанные ледяным холодом. Герои пытаются в них согреться, растопить печь, подарить тепло друг другу, но безуспешно. И только в финале картины зритель видит зеленый росток, пробивающийся сквозь щель в половицах, символизирующий надежду на жизнь и тепло. А в фильме «Скорбное бесчувствие» (1983), где сюжет посвящен эпохе модерна и началу XX века в Европе, показан образ дома-корабля, который перегружен символами, лишёнными смысла, где жильцы и гости одинаково потеряны. Этот дом наполнен мотивами и символами многих культур — от Востока до Древней Греции, известных мировых религий, которые видоизменены

под оккультизм и объединены в новую искусственную «религию». Эта эклектика и всеядность эпохи модерна, за которой пытаются спрятаться герои картины, не спасает их от неумолимого, разрушительного хода истории. Не случайно этот дом, ассоциирующийся со спасительным Ноевым ковчегом, схож с погибающим Вавилоном. На первый взгляд может показаться, что герои оторваны от реальности, за кадром часто гремят взрывы. Но «...жителям дома лишь кажется, что жизнь их не связана с ходом Истории, по существу они во многом определяют этот ход»³. Это предположение подтверждается в финале картины, как и в реальной жизни, что приводит к Первой мировой войне.

Идея взаимосвязи человеческой души и хода общечеловеческой истории, истории страны важна для А.Н. Сокурова. К примеру, свое погружение в историю и культуру неизвестной и экзотической Японии он осуществляет с помощью детализированного показа японцев и их личных домов в картинах «Смирненная жизнь» (1997), «Dolce.../Нежно» (1999), а в фильме «Восточная элегия» (1996) Сокурову удается создать символический образ русско-японского дома, где в пространстве поэтически соединяются русский и японский языки, культура, искусство, ход истории.

Если простые люди и их дома как пространства, отражающие характер жильцов, их жизнь и судьбу, несут ответственность перед Историей, то исторические личности тем более. В этом отношении особого изучения требует тема пространства жизни главных героев в «тетралогии власти»⁴. Так, например, в фильме «Телец» (2000) Ленин доживает свои последние дни в усадьбе, «экспроприированной» у бывших владельцев, которых новое государство, возможно, уничтожило или изгнало из страны, следуя классовым признакам. Ленин в старинной дворянской усадьбе, разделившей судьбу всей страны, не только не соотносится с этим пространством, но он и не жилец в нем.

Стоит выделить и пристальный интерес режиссера к пространству музея, произведениям изобразительного искусства, который он проявляет не столько как к памятнику культуры, сколько как к «живым» объектам, хранящим секреты жизни бывших хозяев. Так, согласно сюжету, в картине «Камень» (1992), снимавшейся в Ялте, в доме-музее А.П. Чехова, появляется сам писатель, знаменитый жилец дома, обретающий на экране телесность и новую жизнь. И две другие ленты — «Русский ковчег» (2002) (об Эрмитаже) и «Франкофония» (2015)

³ Ямпольский М.Б. Ковчег, плывущий из прошлого // Искусство кино, 1987, № 9. С. 42.

⁴ В «тетралогии власти» входят фильмы: «Молох» (1999) о Гитлере, «Телец» (2000) о Ленине, «Солнце» (2005) о японском императоре Хирохито и «Фауст» (2011). В каждом из этих фильмов образ дома несет в себе характеристику героя. — Прим. авт.

(о Лувре) — также посвящены кинематографическим образам домов, императорским дворцам и окружающим их пространствам, символизируя центр сосредоточения истории и искусств, культурную вершину стран и народов.

Образ дома в фильме «Московская элегия»

По-особому проникновенной стала репрезентация эмпирического времени и современности, воплощенная А.Н. Сокуровым в неигровом фильме «Московская элегия» (1986–1988), в котором воссоздано пространство дома А.А. Тарковского. В результате неординарной структуры «встроенности» исторического времени в картину, стоит остановиться на этом подробнее.

Повествование в фильме начинается с бегущей в панике толпы, — это кадр из съемок фильма «Жертвоприношение» (1986), показывающий мизансцену на лестнице после обнародования известия об атомном взрыве. Тут же воспроизводятся на экране фотографии матери и отца режиссера, а за кадром голос Сокурова рассказывает историю рода Тарковских. Затем приводятся два интервью кинорежиссера, в молодом и 50-летнем возрасте, которые сопровождают кадры из фильма «Ностальгия» (1983), снимаемого в Италии, а также сюжеты о его поездке по стране во время выбора натуры для съемок. Однако название фильма Сокурова свидетельствует о том, что главным своим домом Тарковский считал Москву, символ России.

Сокуров свободно объединяет документальные съемки 1982–1985 годов, когда Тарковский работал в Италии над «Ностальгией» и когда снимал в Швеции «Жертвоприношение». Но к этим кадрам он присоединяет и фрагменты из «Заставы Ильича» М. Хуциева, где Тарковский фигурирует как студент ВГИК, смешивая их с интервью режиссера о первых годах работы в кино... В итоге создается единый многогранный образ Тарковского, репрезентуемый в ярких и будничных проявлениях в разные годы творческой жизни режиссера.

Вольно или невольно выстраивается в фильме А.Н. Сокурова и противопоставление ландшафтов солнечной Италии и холодной заснеженной России, к которой устремлен внутренний взор А.А. Тарковского. Однако совмещение кадров его общения со сценаристом Тонино Гуэрра в итальянской квартире и показ знаковых событий в Москве государственного уровня — похороны Л.И. Брежнева на Красной площади, позволяют почувствовать, что эти разные и даже противоположные по своему смыслу пространства аккумулируются вокруг одной лишь

личности — А.А. Тарковского. При этом колористически эпизоды приведены к единому цветовому решению — все кадры черно-белые. И зритель невольно ощущает не столько контраст между побережьем Италии, залитым жарким солнцем, и холодной Москвой, сколько осознает полярность натуры Италии и фильмов режиссера, пронизанных прохладой русской земли, далекой от тепла и уюта за кадром. В этих документальных сюжетах запечатлены соединение и эстетическое «уравнивание» объективной реальности, будь то в фотографиях или в игровых фильмах, создающей целостный художественный образ, выстраиваемый вокруг кинорежиссера.

Из общего цветового решения выбиваются лишь сцены из фильмов Тарковского. Это эпизоды в монастыре, в гостинице, сцена со свечой из фильма «Ностальгия», кадры из картины «Зеркало», когда мать ведет двоих маленьких детей через поле. Сокурову удается сохранить оригинальный цвет фильмов в черно-белой документальной ленте, где цветные кадры из игровых картин живут особенно яркой и насыщенной жизнью.

Сцены пребывания в Италии дискурсивно соединяются со съемками в Москве, с фотографиями молодого Тарковского и его матери из фильма «Зеркало», изображением ее могилы на Востряковском кладбище, которые дополняются продолжительной сценой из фильма «Ностальгия», когда главный герой, писатель Горчаков (Олег Янковский), проносит зажженную свечу от одного края пустого бассейна до другого. Этот эпизод, впечатление от которого усиливается продолжительностью и равномерным ритмом, предстает как символ жизни самого Тарковского, его земного пути и творческих устремлений.

Особую роль в создании единого пространства играет звуковая фонограмма: музыка переходит от одного эпизода к другому, скрепляя их между собой. Кадры московского аэропорта, откуда режиссер улетел из России, сопровождаются музыкой из начала и финала фильма «Иваново детство» (1962). Чувство ностальгии по родной земле, родному дому подчеркивается дискурсивным соединением европейских голосов и шумов с пейзажами России, а также с музыкальным рядом — помимо Баха в картине звучит духовный концерт композитора М. Березовского «Не отвержи мене во время старости», который является прототипом композитора Сосновского в фильме «Ностальгия». Так музыка в фильме Сокурова создает реально ностальгическую атмосферу, будит воображение зрителя, погружая его в единое смысловое пространство.

⁵ В фильме представлены все места, где жил А.А. Тарковский: квартира в Москве, в 1-м Мосфильмовском переулке, дом на Щипке, дом в поселке «Мясной» Рязанской области. — *Прим. авт.*

Важнейшее значение для раскрытия образа пространства имеют квартиры и дома в России, где жил Тарковский. Сокуров снимает все дома режиссера⁵. Квартира в Москве хранит память о прежнем владельце, но опустела без него, а дом на съемочной площадке на острове Готланд живет бурной жизнью киносъемок, репетиций и творчества. И хотя закадровый текст именуется этот остров открытым голым пространством, камера сосредоточена на лице А. Тарковского. Кинорежиссер показан крупным планом, он — активен, дает указания актерам, которые внимают каждому слову постановщика. Показывает Сокуров и заброшенный домик на Щипке в Замоскворечье, где прошли детские годы Тарковского. Противопоставлением родным пенатам служат залитая солнцем чужая квартира в Италии, где останавливался Тарковский, и декорации дома из фильма «Жертвоприношение». Гнетущее чувство ностальгии, переданное в одноименном фильме, усиливается не только переживаниями главных героев и чувствами писателя, но и визуальным образом деревенского дома, о котором вспоминает Горчаков в фильме «Ностальгия».

Длительное лечение и смерть Тарковского запечатлены у Сокурова лишь двумя короткими сценами: крупный план худого и больного кинорежиссера у окна, его же изображение общего плана рядом с кроватью после лечения. Похороны знаменитого кинорежиссера показаны в ракурсе телевизионных новостей мировых СМИ. Во время ритуала отпевания зритель видит кадры еще одного, абсолютно пустого деревянного дома Тарковского в Рязанской деревне, которые контрастируют с торжественным отпеванием режиссера в православном храме Парижа. Это подчеркнуто холодное пространство «дома» Тарковского ассоциируется с образом всей страны того времени, вне которой живет, творит и умирает режиссер.

Сокуров отмечал, что при съемках картины о Тарковском его задачей было «создание атмосферы бесконечной грусти и сочувствия к реальному человеку»⁶. Для этого автор использует явный, зримый прием параллельного монтажа, сопоставления и соединения разных географических, исторических и чувственно-эстетических пространств жизни героя, объединенных вокруг него, подчиненных единой логике репрезентации. Горечь утраты великого кинорежиссера усиливается ощущением его отсутствия в местах, где он жил в России, пустотой и холодом его домов. В «Московской элегии» виртуозно воплощено соединение множества пространств, различных по

⁶ Сокуров А., Альперина С., Зайченко Г. Художников одиноких нет // Советский экран. М., 1998. № 19. С. 4–5.

географическим и историческим параметрам, которые преобразованы в единое дискурсивное пространство. Главной задачей этого сложного пространства является возможность передать атмосферу и дыхание истории и современности, в которых живет выразительный образ Андрея Тарковского, близкого и сердечного друга, раскрывающий его внешнюю и внутреннюю жизнь, позволяющий прикоснуться к его душевному состоянию и творчеству, нашедшему отражение в картинах знаменитого кинорежиссера.

* * *

Подводя итоги, важно отметить, что в творчестве А.Н. Сокурова нашли отражение наиболее острые проблемы истории и современности, сопряженные как с новейшими технологиями, так и антропологией, искусством, культурой, философией, выпавшие на долю России в переходную эпоху конца XX — начала XXI века. Не будет преувеличением сказать, что одним из главных объектов человеческого и творческого интереса режиссера являются современные преобразования и историческая динамика их причинно-следственной и духовной взаимосвязи с неординарной личностью и всем человечеством. Реальное историческое время становится подчас отправной точкой кинематографа Сокурова и его размышлений как художника и гражданина. При создании пространства дома режиссеру удается передать художественный образ эмпирического времени и человека, во многом определяющего время.

Инструментарием режиссера становятся в равной степени как игровое, так и неигровое кино, обеспечивая стирание между ними границ, что позволяет вызвать у зрителя беспрецедентное доверие, достичь высокой степени художественного обобщения. Не только такие эксплицитные элементы неигрового кино в виде хроникальных кадров являются средством художественной выразительности кинематографа Сокурова, но и сам способ съемок, отбор непрофессиональных актеров, метод длительного наблюдения за героями своих картин. В итоге вся выразительная система документального кино становится применима к игровым фильмам и стилистике всего творчества А.Н. Сокурова. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. *Мариевская Н.Е.* Время в кино. М.: Прогресс-Традиция, 2015. 336 с.
2. Новейшая история отечественного кино / Кинословарь. СПб.: Сеанс, 2001. 1660 с.

3. Сборник «Сокуров. Части речи», кн. 3. Санкт-Петербург: Мастерская Сеанс, 2011. 620 с.
4. Третьяков Н.Н. Образ в искусстве. Основы композиции. Свято-Введенская Оптиная Пустынь, 2001. 264 с.
5. Уваров С.А. Музыкальный мир Александра Сокурова. М.: ИД «Классика-XXI», 2011. 160 с.
6. Флоренский П.А. Анализ пространства и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Издательская группа «Прогресс», 1993. 321 с.
7. Флоренский П.А. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии / сост. А.С. Трубачев. М.: Мысль, 2000. 446 с. (Философское наследие).

REFERENCES

1. *Marievskaya N.E.* (2015) *Vremja v kino* [Time in cinema]. Moscow: Progress-Tradicia, 2015. 336 p. (In Russ.).
2. *Novejshaya istoria otechestvennogo kino. Kinoslovar* [The Recent History of Russian Cinema. Cinema Dictionary]. St. Petersburg: Seans, 2001. 1660 p. (In Russ.).
3. *Sbornik "Sokurov. Chasti rechi"* [Parts of speech], kn. 3. St. Peterburg: Masterskaya Seans, 2011. 620 p. (In Russ.).
4. *Tretyakov N.N.* (2001) *Obraz v iskusstve. Osnovy kompozicii*. [Image in Art. Basics of composition]. Svjato-Vvedskaya Optina Pustyn', 2001. 264 p. (In Russ.).
5. *Uvarov S.* (2011) *Muzykalny mir Altsandra Sokurova* [The musical world of Alexander Sokurov]. Moscow: Izdatelsky dom "Klassica-XXI", 2011. 160 p. (In Russ.).
6. *Florensky P.A.* (1993) *Analiz prostranstva i vremeni v hudozhestvenno-izobrazitelnykh proizvedeniyah* [Analysis of space and time in artistic and graphic works]. Moscow: Izdatelskaya gruppa "Progress", 1993. 321 p. (In Russ.).
7. *Florensky P.A.* (2000) *Statji i issledovaniya po istorii i filosofii iskusstva i arheologii* [Articles and researches of the history and philosophy of art and archeology]. Sost. A.S. Trubachev. Moscow: Mysl, 2000. 446 p. (In Russ.).

Historical Time and the Image of the House in A. Sokurov's Work

Nadezhda V. Klimenko

Post-Graduate student of the Department of Film Studies (VGIK)

UDC 778.5 c/p (092)1 "Sokurov A."

ABSTRACT: Historical time is one of the key categories of artistic time in Sokurov's work is investigated in this article. The focus is on the complexity and versatility of historical time as the basis for creating an artistic image. The author is interested in the very method of representing the category of historical time directly in the structure and substance of films.

The main goal of the work is to identify the ways of representing empirical time characteristic of the director in fiction and non-fiction films. The author strives for studying Sokurov's films in terms of his treatment of history and historical figures. The article analyzes the expressive means allowing the director to convey historical time in the picture. From the very start, the specific character of Sokurov's portrayal of the time atmosphere and spirit through the creation of a special life space for the main characters of his films - a house, hometown, landscape, road and even the metaphysical space of historical memory, filled with symbols of a particular era - is revealed. It is this complex discursive space of the hero's life that becomes the main way of representing historical time in Sokurov's films.

The author of the article dwells on details on "The Moscow Elegy" documentary devoted to A. Tarkovsky's life abroad. Such a view makes it possible to find out the ways of representing historical time through creating a complex space embodied in the image of Tarkovsky's house (almost all director's apartments and houses related to his life) and now deserted without the owner.

This research allows us to identify an important aspect in Sokurov's cinema, the director pays exceptional attention to, i.e. the connection of historical time and the space of a person's life as the reflection of his inner world, the life of a human soul, their constant interaction and mutual influence.

KEY WORDS: Sokurov, historical time, history, "Moscow Elegy", image of a house, home space



Российский кинематограф: скромное обаяние пустого персонажа?

Н.Е. Мариевская

доктор искусствоведения

В статье вводится концепт «пустой персонаж», обладающий особой, крайне скудной пространственной и временной формой. Он не способен ни к рефлексии, ни к саморефлексии, в принципе он не восприимчив и к внешней реальности. В статье обосновывается, что введение в сюжет фильма пустого персонажа соотносится с направлением неосентиментализма в современном искусстве.

УДК 779.5.01

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

художественное пространство, сюжет, «пустой персонаж», телесность, симулякр, неосентиментализм

Современный российский кинематограф ищет способы эффективной коммуникации со зрителем. И находит, обращаясь прежде всего к его чувствительности, воздерживаясь от активного, художественно осмысленного высказывания. Является ли дефицит смысла в ряде отечественных фильмов оплошностью отдельных авторов, или можно говорить о своего рода художественной системе, не предполагающей рефлексии как таковой?

Обратимся к примеру. На экране идет веселая игра. Худенькая девушка с нежной кожей, светлыми волосами и прозрачными, белесыми ресницами играет с бледным анемичным головастым мальчиком в собачек: «Гав, гав!». Они так близко находятся друг к другу, так крупно их ловит объектив камеры, что пространство вокруг исчезает. Девушка лижет ребенка языком, как настоящая собака, малыш смеется, похоже, игра увлекает их обоих. Внезапно раздается какой-то странный пищащий звук, мучительный для слуха, девушка замирает и внезапно всем телом падает на ребенка. Далее — слабое сопротивление придавленного к полу малыша. Потом происходит то, во что зрителю сложно поверить. Нежная ручка ребенка с коротко подстриженными ноготками замирает на ядовито-зеленом воротнике вязаной кофты, в которую одета девушка. Смерть.

Монтажный стык — и следующий кадр уже оглушает грохотом трамвая. У зрителя нет времени, чтобы осознать новую реальность — реальность смерти, внезапную и нелепую гибель

малыша, с которым гибнет целый мир, где была игра, радость. Так обрывается самый яркий аттракцион из фильма режиссера Кантемира Балагова «Дылда». Ярче и больнее в фильме уже ничего не будет. Не увидит зритель и реакции на случившуюся непоправимую беду девушки — героини картины по имени Ия. Ребенок просто исчезает, как будто его и не было.

То, что следует из драматической ситуации, названной Джорджем Полты «роковая неосторожность», в фильме не возникает. Не будет любопытства бдительных или напуганных соседей, которыми набита питерская коммуналка. Не будет расследования гибели мальчика, ни похорон. У Ии не возникнет чувства трагической вины или желания оправдаться. Обескураженный зритель в праве недоумевать. И недоумевает. Более того, он испытывает чувство, похожее на фрустрацию: «Очень неприятный осадок от фильма. <...> Отчего умер мальчик? Просто умер и его похоронили? А то, что он умер от асфиксии, никто и нигде не зафиксировал? Он же был слабенький, но вполне жизнеспособный ребенок»¹, — это слова одного из участников обсуждения фильма на форуме.

Очевидно, что у сюжета фильма другая логика. Критики предлагают особую оптику для восприятия происходящего на экране: «Вся «Дылда» — волшебное допущение, философская посылка и в то же время — мощный чувственный опыт, наваливающийся с экрана, как контуженная Дылда на крохотного мужичка»².

И действительно, этот чувственный опыт может полностью захватить зрителя, вступить в резонанс с его глубоко интимными переживаниями. Отсюда ярость, с которой он будет отстаивать свое восторженное отношение к фильму. На форумах развернулась настоящая сражение: «...У-у-у, как яростно защищают великое кино, даже комментарии выпиливают. <...>»³. Почему с одними зрителями авторам удастся выстроить коммуникацию, другие же отчаянно противятся восприятию мира, построенного на хрупком тельце задушенного ребенка?

Попробуем найти ключ к пониманию художественного своеобразия фильма и неоднозначной зрительской реакции, используя временной и пространственный анализ картины.

Персонаж как пространственно-временная форма: вырожденный случай

Время действия фильма обозначено точно: основные события фабулы разворачиваются в 1945 году, в первую послевоенную осень. Потом будет зима, встреча Нового года — 1946-го. Привязав историю к календарю, авторы как будто утверждают

¹ Кино-театр.ру. Российские фильмы. Дылда. Обсуждение. URL.: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/ros/hud/133583/forum/> (дата обращения: 06.01.2020).

² Хлебникова В. «Дылда» Кантемира Балагова получила приз за режиссуру в Каннах. Вот о чем это кино // Искусство кино, 2019. № 9/10. URL.: <https://kinoart.ru/reviews/dylda-kantemira-balagova-poluchila-priz-za-rezhissuru-v-kannah-vot-o-chem-eto-kino> (дата обращения: 06.01.2020).

³ «Дылда» Кантемира Балагова: Женское лицо войны. URL.: <https://www.kinopoisk.ru/media/article/3363164/> (дата обращения: 06.01.2020).

значимость истории. Но историческое время определяется длительностью. По Фернану Броделю, представителю школы «Анналов», *короткой* длительностью обладает время смены событий, причем событий политических, *средней* — характеризуются периоды подъемов и спадов важнейших социальных и культурных процессов и, наконец, *большая* длительность (*longue durée*) применима к описанию жизни больших социокультурных образований, цивилизаций. Если временная форма произведения искусства включает историческое время, можно говорить о его короткой, средней или большой длительности.

В фильме Балагова, средняя и большая длительности исторического времени отсутствуют. Здесь вообще нет становящейся исторической реальности, которую эти длительности могли бы характеризовать. Можно предположить, что значимым является короткое время истории. Действие фильма разворачивается в переломный исторический момент, вызванный крупным событием, — победой народа в войне с фашизмом. И сорок пятый и сорок шестой годы — время перехода от военного времени к мирному. Однако визуальный ряд картины очищен от узнаваемых примет социального времени. Здесь нет ни послевоенных плакатов, ни лозунгов, ни знаков советской государственности. Это обстоятельство ставится в особую заслугу режиссеру. Критик В. Хлебникова, анализируя фильм, отмечает, что в этом мире «государство ни к чему, как и в целом история. Две вернувшиеся с фронта девчонки-зенитчицы, контуженные, раненые, выдавшие смерть, — естественные люди в противоестественных декорациях мира»⁴.

В фильме война уравнивается с катастрофой как таковой, с абстрактной катастрофой. Что-то неопределенное случилось и выбросило на поверхность жизни странных деформированных людей, не приспособленных ни к этой, ни к какой иной реальности. Слово «декорация» здесь исключительно точное. Избыточность эстетических средств, перегруженность материальными следами времени призваны предоставить своеобразное доказательство подлинности создаваемой реальности. Отсюда пристальное внимание к деталям, непосредственно окружающим персонажей, их повседневности со щербатыми кастрюльками, ванночками, застиранными лифчиками, чулками... История предстает как симулякр. Для подобного состояния характерно отсутствие вертикали времени, отсутствие наслоения прошедших времен, того, что А.А. Тарковский называл *солями времени*. Каждый кадр картины в этом отношении совершенно стерилен.

⁴ Хлебникова В. «Дылда» Кантемира Балагова получила приз за режиссуру в Каннах. Вот о чем это кино. Искусство кино, 2019. № 9/10. URL: <https://kinoart.ru/reviews/dylda-kantemira-balagova-poluchila-priz-za-rezhissuru-v-kannah-vot-o-chem-eto-kino> (дата обращения: 06.01.2020).

В фильме «Дылда» внешний мир лишен становления и развития. Он статичен. Яркая статичная картинка послевоенного госпиталя или питерской коммуналки для зрителя становится более подлинной, чем все то, что он может увидеть или узнать об этом времени. Красно-зеленая картинка в силу статичности, простоты и изобразительной насыщенности вытесняет всё, что зритель знал или мог бы узнать о прошлом. Включается механизм, который назовем вторичным запоминанием: в сознании зрителя симулякр вытесняет сложную и противоречивую историческую реальность.

Вопрос о правдивости с исторической точки зрения тех или иных событий, придуманных и показанных авторами, отпадает. Фильм менее всего служит целям понимания истории. Приходится склониться в сторону «фантастического допущения», представления «естественных героев в противоестественных обстоятельствах».

«Естественные герои» соотносятся с иным временем. Но их время — удивительно бедное. Персонажи, например, лишены прошлого, лишены биографического времени. О биографии Ии, героини фильма, и ее подруги Маши мы знаем мало. Сведения о них произносятся скороговоркой и лишены какого-либо содержания. Зенитчицы? Предположим. А откуда призывались? Из Ленинграда? Из той квартиры, где разворачивается действие фильма? Поэтому вернулись сюда? Почему живут вместе? Кто их родители? Куда они делись? Ответов на эти вопросы нет. Создатели фильма не дают своим персонажам биографии. Еще больше вопросов возникает о погибшем мальчике Алеше, невинно погибшем сыне Маши. То, что Алеша не сын Ии, становится для зрителя полной неожиданностью. Когда мальчик родился? Маша беременной оставалась на фронте все девять месяцев? Как ребенок попал с Ией в Ленинград?

В квартире Ии и Маши, условной коммуналке, нет ни одного предмета, ни одной детали, позволяющей реконструировать хотя бы фрагментарно их прошлое. В кадр не попадает ничего, что хоть как-то говорило о прошлой жизни девушек, что могло бы вызвать их воспоминания. А ведь по мнению зрителей и критиков, именно эта довоенная жизнь была разрушена войной. Ия — сестра милосердия, значит, окончила не только школу, но и медицинское училище. Если только не считать воспоминанием скороговорку Маши о том, что она осталась на фронте, чтобы отомстить за погибшего мужа. Но и от мужа не осталось воспоминаний, не осталось даже имени. А до того, как Маша решила мстить за его гибель, за что она воевала?

Но если речь идет о трагическом событии, о гибели ребенка в неотвратимых обстоятельствах, возможно временная форма фильма содержит время сакральное? Оно возникает, когда происходит преобразование души персонажа. Но сакрального времени в фильме нет — в повествовании не будет ни озарения, ни упования, ни раскаяния. Циклическое время, с его способ-



Кадр из фильма
«Дылда», 2019
(режиссер Кантемир
Балагов, автор
сценария Александр
Терехов)

ностью придавать событиям особый смысл, делающее преходящее закономерным, входит в фильм новогодним праздником. Но этот праздник похож на множество праздников из бесчисленных кинолент о советском времени, с неизменным «Селедочку передайте!» и оживлением неважных по сюжету персонажей. Цикл не приносит ни освежения, ни возрождения. Напротив, он создает ощущение странной неподвижности всего происходящего, вызывая эффект *déjà vu*. Таким образом, «фантастическое допущение» оказывается тотальным, то есть в полной мере касается не только внешних обстоятельств существования персонажей, но и их самих. Да и слово «естественный» менее всего подходит к персонажам «Дылды», их развитие происходит в русле особой логики.

С этим связано еще одно обстоятельство, характеризующее временную форму фильма, — линейное время его фабулы кажется неопределенным и зыбким, ускользающим от анализа. В самом деле, фабула «Дылды» строится пунктирно. Она будто раздваивается между двумя персонажами: Ией и Машей. Зрителю сложно получить ответ на вопрос: «Чья это история?». Возможно, здесь допустимо говорить о сценарной ошибке (достаточно вспомнить двоящуюся фабулу дорогостоящей «Матильды», созданной, как и «Дылда», по сценарию Александра Трифонова). Но здесь можно усмотреть осознанный концептуальный отказ от всякой смысловой фокусировки.

«Пустой персонаж» не имеет ни внутренней, ни внешней реальности. Все его ощущения оживают только на границе внутреннего и внешнего — в бесконечной боли деформированной телесной оболочки.

«Пустой персонаж» и эстетика сентиментализма

Пространственная форма фильма сводится к взаимодействию персонажей, представляющих собой пустые оболочки, способные ощущать боль и страдание от трения о внешнюю реальность и при соприкосновении друг с другом. Персонаж — как полая оболочка и есть главное «фантастическое допущение» фильма Балагова. Ия — пустой персонаж, с неизменной кротостью принимающий свою муку. Именно вследствие этой пустоты он не способен нести груз вины, как не способен воспринимать и смерть ребенка как свою, пусть нечаянную, вину. Да и смерть эта подана авторами как фантастическое исчезновение. Пустота и попытка ее преодоления становятся главным сюжетом картины: «Человека живого внутри хочу!». Этой двусмысленной фразой объявляет о своей пустоте Маша, которой врачи в полевом госпитале «ничего для производства жизни не оставили». Она уточняет: «Дитя хочу!». Но дитя нужно как средство, чтобы вылечиться. Маша экспансивный персонаж, стремящийся к недоступной ей полноте жизни. То она намерена превратить Ию в суррогатную мать своего ребенка, то заполнить собой внешнее пространство. Достаточно вспомнить ее истеричное и нескончаемое обращение в нестерпимо зеленом платье. В финале ей вторит Ия: «Я напрасная внутри».

Сюжет фильма как история взаимодействия *пустых персонажей* вовсе не открытие Балагова. К этому типу сюжетов относится история о неизлечимо больном Егоре в фильме Н. Меркуловой и А. Чурова «Человек, который удивил всех» (2018), или внешне оптимистичный фильм А. Мегердичева «Движение вверх» (2017)⁵, где персонажи солидаризируются в своей пустоте. «У нас вместо головы баскетбольный мяч», или: «Игра — всё, что нас есть». Пустой персонаж, журналист-международник Борис, стремится к несовершеннолетней возлюбленной с истерическим криком: «Рядом с ней я живой». Именно рядом. Это не влюбленность, это нечто другое — все та же попытка преодолеть внутреннюю пустоту.

Пустой персонаж — это, прежде всего, «слезный» персонаж, пустая оболочка, назначение которой страдать и болеть. Не заполненность персонажа конкретным содержанием, а свобода от чувства вины гарантирует отсутствие отстраняющего различия между зрителем и персонажем. В этой системе всякий свободен от вины и ответственности, и всякий достоин жалости. В работе «Смотрим на чужие страдания» Сьюзен Зонтаг пишет: «Люди хотят плакать. Жалостное в форме повествования не изнашивается»⁶. Это и есть ключ к зрительской вовлеченности.

⁵ По версии создателей фильма спортсмены-баскетболисты Олимпийской сборной СССР страдают от множества болезней, в том числе и неизлечимых. На экране они чаще корчатся от боли, чем совершенствуют технику игры. — Прим. авт.

⁶ Зонтаг С. Смотрим на чужие страдания. М.: ООО «Ад Маргинем» Пресс, 2014. С. 63.

⁷ Бахтин М.М. Проблема сентиментализма // Собр. соч.: в 7 т. М.: Рус. Словари, 1997. Т. 5. С. 304–305.

⁸ Бахтин М.М. Из записей 1970–1971 годов. Избранное. Т. I. Автор и герой в эстетическом со-бытии / сост. Н.К. Донецкая. М.: СПб: Центр гуманитарных инициатив, 2017. С. 377.

Сентиментализм, снова заявивший о себе в отечественной литературе в 1990-е годы, неожиданно актуализировался в отечественном кинематографе. Понимание эстетики сентиментализма может служить ключом ко многим, кажущимся на первый взгляд необъяснимыми, «фантастическим допущениям». М.М. Бахтин пишет: «...сентиментализм в своем ядре является совершенно определенным, четким и в высшей степени своеобразным явлением»⁷. Определенность ядра сентиментализма нуждается в пояснении. Значение сентиментализма видится в открытии связей между людьми, в его камерности, в его интимности. Персонаж в сентиментализме устраняет сословные различия — «богатые тоже плачут», бедные плачут — «слезы анти-официальны»⁸.

Сентиментализм противопоставляет интимное пространство персонажа любому официозу. В «Дылде» это противопоставление выражено с предельной определенностью через введение персонажа Любви Петровны — начальственно номенклатурной дамы, обитающей среди антиквариата в старинной усадьбе. Вот она наносит визит в госпиталь для вручения раненым бойцам странных подарков в холщовых мешочках. Любовь Петровна произносит правильные слова. Боец аплодирует. Он иступленно бьет в ладоши, игнорируя требования прекратить, продолжая до тех пор, пока на его груди не выступает кровь — «швы разошлись, вот мы его подлатаем». В этой сцене выступает характерное для сентиментализма противопоставление живого, буквально кровоточащего тела ничего не означающему официальному слову. Содержание слов не важно. Как не важно, кем именно является холодно-элегантная Любовь Петровна.

Сентиментализм возникает и актуализируется в кризисные переходные эпохи, когда прошлое, история уже не являются источником истины, а будущее еще закрыто и не может быть притягательным. Герой сентиментализма не совершает подвигов, не вершит историю — он обыкновенный. Эстетика сентиментализма дружелюбна по отношению к зрителю. Она чужда готовых идей и формул, ей чужд нравственный диктат. Сентиментальное произведение снисходительно к незнанию в целом и к незнанию истории в частности. Более того, как раз знание исторических фактов препятствует подключению к особому художественному миру, где правит жалость и сострадание. Но главная ценность сентиментализма заключается в переориентации произведения «с внешних и публичных на индивидуальные пласты сознания»⁹.

⁹ Бройтман С.Н. Историческая поэтика учеб. пособие / Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2001. С. 273.

Сюжет с «пустым персонажем»: драма телесности

У «пустого персонажа» отсутствует именно внутреннее измерение. Его внутренний мир может предполагаться, но никогда не разворачивается перед зрителем как сложная, требующая осмысления структура. Потому особое значение приобретает граница персонажа с внешним миром. Эта граница — его тело. Тело — это то, что есть у любого человека. Всё, что у человека внутри, можно подвергнуть сомнению, но тело опровергнуть нельзя. Тело и его чувственность нельзя симулировать. В чувственности тела можно удостовериться, например, аккуратно потыкав его иголкой. Искусно исполненные для фильма «Дылда» стереоскопические иглы нужны для того, чтобы приблизиться к месту укола, к точке вхождения иглы в плоть. В сцене врачебного осмотра доктор Николай Иванович долго и методично колет тело простодушного улыбчивого снайпера Степана, чтобы окончательно убедиться в полном отсутствии чувственности из-за травмы позвоночника: «Подвел ты меня, Степан!».

Больница становится изблюбленным местом действия фильмов с «пустым персонажем», обращенных к зрительской чувствительности. Удивительно, но даже в бодрой спортивной драме «Движение вверх» больница занимает значительное место, становясь значимой частью в структуре художественного пространства фильма. Тело — это то, что можно показать в кино, оно киногенично. Поверхность тела занимает чрезвычайно много места в фильме Балагова. Ребенок впервые предстает перед зрителем в полном отсутствии индивидуальных черт, именно как тело, как объект воздействия. Он сидит в оцинкованной ванночке, замерев под струями окатывающей его воды. Необычный ракурс съемки усиливает прием остранения. В той же оптике остранения снимается и сцена в бане. Ия и Маша предстают перед зрителем среди многих других тел в окружении обнаженных статистов, которые не являются персонажами филь-

ма. В этом обнажении уже нет того, что можно было бы назвать эротизмом или интимностью. Зато есть акцент на слабости, нежности и болезненности, травмированности тела. Именно в бане Ия видит на теле Маши шрам от осколочного ранения.

Кадр из фильма
«Дылда», 2019



Тема тела и его функционирования может стать содержанием диалогов персонажей. Через дверцу кабинки туалета разговаривает с многочисленными домочадцами напившийся воды из холерного моря и страдающий кишечным расстройством глава семьи Григорий Иосифович. Или Маша задает Ие вопрос о днях ее месячных. Сфера женской физиологии вообще активно звучит в фильме «Дылда», поддержанная по необходимости наглядными пособиями: Маша читает учебник по гинекологии, и зритель может ознакомиться с гравюрами, изображающими женское тело теперь изнутри. С врачом-гинекологом Ия разговаривает на лестнице поликлиники, где тема задержки месячных дополняется обсуждением мероприятий, необходимых для зачатия ребенка. При этом дистанция между интимным и публичным намеренно уничтожается.

Сюжетная схема фильмов с «пустым персонажем» сводится к сближению их тел с образованием нового сообщества, противостоящего открытому социуму с его официальной риторикой, которая, в отличие от тела, несет на себе стигматы фальши. В «Дылде» Маша и Ия буквально стремятся использовать тела друг друга во имя суррогатного материнства, избавления от страха сексуальной близости. Мотив пустоты соединяется с мотивами женской физиологии. В финале персонажи «Дылды» — наедине друг с другом в красно-зеленой тесноте питерской коммуналки. И в фильме «Движение вверх» всё заканчивается не встречей героев-триумфаторов с восторженной толпой болельщиков, а в интимной тесноте спортивной раздевалки. Важна не победа как таковая, а именно это единение людей, теперь уже нерасторжимо связанных друг с другом. В «Человеке, который удивил всех» тоже восстанавливается хрупкая связь между героем Егором и его женой, теперь отважившейся принять его новый, непонятный чувственный мир. С совершенной наглядностью формула сюжета открывается и в финале фильма «Одесса» (2019). Мальчик Валера бросается за борт теплохода в зараженное холерными вибрионами море, а следом за ним, не раздумывая, прыгает в море его отец Борис и юная возлюбленная Ирка. Все трое оказываются рядом в зараженной опасной внешней среде, связанные неподдельно нежными и искренними чувствами.

В этом случае формула сентиментализма «один для другого» сменяется на «один не может без другого». Связь становится болезненной. Эта драматургия выстраивается на стремлении друг к другу густков боли, плавающей в «космическом компоте» (Л. Улицкая). Главное событие происходит в месте касания поверхностей тел персонажей.

«Пустой персонаж» и внешняя реальность: конфликт симулякров

¹⁰ Эпштейн М.Н.
Постмодернизм
в России /
М.Н. Эпштейн —
«Азбука-Аттикус»,
2019 (Новый культур-
ный код). С. 152.

В неосентиментализме сюжетное движение происходит «от лишнего человека — к лишнему миру»¹⁰. Такая художественная система несет в себе ряд противоречий. В структуре, где не только внешний мир предстает как фон избыточно декоративный, перенасыщенный цветом и формой, но и связи персонажа с реальностью становятся необязательными. Они тем более необязательны, когда «пустой персонаж» переживает телесную драму на фоне симулякров. Возникает своего рода дефицит смысла, вызванный необратимым разрывом причинно-следственных связей.

Создатели «Дылды» для достоверности красили бинты чаем, чтобы зритель видел и верил. Во что? В то, что выстиранные бинты чайного цвета вешают на веревку для просушивания? Но зачем их стирать в 1946 году? Блокада давно снята. С Большой земли в Ленинград идут составы со стройматериалами, продовольствием, всем необходимым для обеспечения госпиталей, в том числе бинтами. Но пусть бинты будут ржавыми, и стены в потоках ржавчины, пусть так будет ради чудовищного, нечеловеческого мира. Оглушенный ужасом окружающей обстановки зритель не замечает странного: чистое — стирать, грязное — сушить.

Логические сбои в системе сюжета накапливаются прежде всего в части мотивировок. Приведем эпизод из фильма, где парализованному бойцу-снайперу Степану работники госпиталя находят жену. Однако Степан настаивает на эвтаназии, умоляя врача Николая Ивановича пособить в этом деле. Зрителю предлагается верить мотивировкам персонажей. Хотя Степан уже сам в кресле сидит, разговаривает, согласно кивает жене. Любовь и чувства можно, конечно, не принимать во внимание. Но ведь герою войны полагается пенсия. В деревне — это подспорье, у Степана с женой две девочки. Дылда (Ия) убьет Степана из милосердия. Или возьмем сюжетный поворот, когда Маша шантажирует Николая Ивановича признательным письмом Ии в НКВД: «Мне Дылда родит. Она же мне должна». Удивляет ответ Николая Ивановича, апеллирующего к чувствам Маши: «По фактам все верно, я же ее могу с собой потянуть». Но почему он боится шантажа? А было ли вскрытие, заключение патологоанатома о причинах смерти, или не было? В целом госпиталь представлен как юдоль бесконечного страдания, где, похоже, ни о врачебном консилиуме, ни о патологоанатомах тут не слышали. Врач Николай Иванович — единственный повелитель этого залитого ржавчиной царства и должен нести ответственность. По логике авторов, он должен стать донором спермы для Ии, чтобы та родила ребенка для Маши.

Сентиментализм обращается к чувствам, а не к разуму. Для него в принципе характерна ослабленная фабула, постоянное переключение с внешнего движения на внутреннее, раздвоение между героем и рассказчиком, обрыв линий персонажей. Так исчезает из поля зрения Егор в «Человеке, который удивил всех», ему на лечение односельчане собирали деньги, однако их судьба не известна. В фильме «Движение вверх» нет денег на лечение мальчика-инвалида, а на полет всей командой в Грузию — есть. Смысловые лакуны нуждаются в заполнении, но это произвольные допущения, не вытекающие из сюжета фильма.

Вот, казалось бы, нейтральная фраза из рецензии Ольги Белик: «Участник каннского “Особого взгляда” Кантемир Балагов снова показал людей, изломанных войной. На этот раз женщин»¹¹. То есть, рецензент опирается на априорное суждение о том, что война ломает людей. Зритель и критик знают о подобных сюжетах. Но это знание внеположено тексту фильма и его логическим связям. Война ломает человека, и это отдельная большая тема: какое событие сломало, чего не выдержал характер конкретного человека? Зрелища смерти? Но и в мирное время человек сталкивается со смертью, это часть жизни. И не все ломаются на войне. Фильм Сергея Бондарчука «Судьба человека» рассказывает о том, что война не может отнять, лишить человека главного — способности любить.

В. Хлебникова, настаивавшая на интерпретации «Дылды» как «волшебного допущения», в своей рецензии меняет правила игры, включая фильм в исторический и политический контекст: «Война окончена, наступила первая послевоенная осень и с ней — чуть-чуть свободы победного междувоенья, как и бывает в короткий переходный период. Совсем скоро снова обло-

жат, продолжают сажать, унижать, пить кровь, убивать»¹². Щедро похвалив тонкий, похожий на сновидение, мир фильма «Одесса», созданный оператором фильма Васьяновым, Антон Долин напишет: «Совсем другое дело — драматургия и жанр. Играя со зрительскими ожиданиями по этой части, автор выигрывает далеко не всегда. Тема эпидемии холеры требует

¹¹ Белик О.
«Дылда» Кантемира Балагова:
Женское лицо войны.
URL.: <https://www.kinopoisk.ru/media/article/3363164/>
(дата обращения:
06.01.2020).

¹² Хлебникова В.
«Дылда» Кантемира Балагова получила приз за лучшую режиссуру в Каннах. URL.: <https://kinoart.ru/reviews/dylda-kantemira-balagova-poluchila-priz-za-rezhissuru-v-kannah-vot-o-chem-eto-kino>
(дата обращения:
06.01.2020).

Кадр из фильма
«Одесса», 2019
(режиссер Валерий Тодоровский,
автор сценария
Максим Белозор)



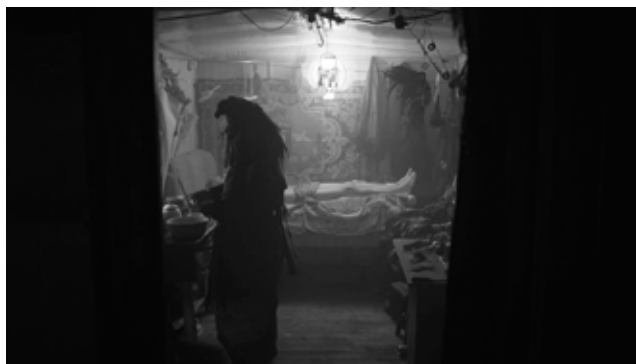
¹³ Долин А.
«Одесса» Валерия
Тодоровского: фильм
открытия «Кинотавра»
о советской жизни,
холере и любви /
Интернет-ресурс:
<https://meduza.io/feature/2019/06/10/odessa-valeriya-todorovskogo-istoriya-dlya-poklonnikov-ottepeli>
(дата обращения:
06.01.2020).

какого-никакого саспенса — если не фильма-катастрофы, то хотя бы детектива <...>¹³.

Дефицит смысла заставляет критика требовать от фильма стать тем, чем он не является и являться не может, — детективом. Напомним, детектив как раз является жанром, для которого характерны жесткие логические связи. Во всяком случае, классический детектив строится на рациональном объяснении тайны, связанной с преступлением.

Свои органические изъяны художественная система фильма с «пустым персонажем» стремится компенсировать зрелищностью. Драма телесности делает ставку на аттракционы, связанные и организованные вокруг тела. Приготовления Ии к совокуплению (тут трудно подобрать другое слово) с напуганным шантажом Николаем Ивановичем — это прежде всего визуальный аттракцион. Маша медленно и со вкусом раздевает Ию. Зрителю дается возможность рассмотреть детали: чулки в резиночку, хлопковый пояс. Потом последует вполне аттракционная сцена в постели, где окажутся все трое: и престарелый, напуганный угрозами,

Николай Иванович, и невинная трепетная Ия, и разбитная истеричная Маша. Мужское и женское аттракционно смешиваются и в фильме «Человек, который удивил всех». Егор, облаченный в женское платье, переживает в лесной хижине ласки глухого человека, принимаю-



Кадр из фильма
«Человек, который
удивил всех», 2018
(режиссеры и авторы
сценария — Наташа
Меркулова, Алексей
Чупов)

щего его за женщину, а после этого подвергается в том же лесу изнасилованию со стороны таинственных лесорубов. Но пройдя женскую инициацию, Егор выздоравливает, и смерть перестает его узнавать. Характерна и сцена из фильма В. Тодоровского «Одесса», в которой капитанша вызывается показать Валере корабль. Трудно сказать, зачем она заводит мальчика в свою каюту, и было ли у нее обдуманное намерение: «Хочешь увидеть голую женщину?». Отрицательный ответ Валеры ее не останавливает, и она появляется из-за занавески, демонстрируя не юное, но ухоженное тело. «Всё, посмотрел?...», — занавеска задерживается. Как эта сцена влияет на развитие сюжета? В чистом виде аттракцион сомнительного свойства.

Дефицит смысла порождает произвольные интерпретации этих аттракционов. Зритель вправе увидеть в них обычную манипуляцию телами, изобретательную демонстрацию сексуальных практик. И вот уже «Дылда» превращается в драму о лесбиянках: «Война здесь притянута за уши. Вернуть одну из героинь не с фронта, а, например, из зоны — и ничего в сюжете фильма особо не изменится. Так что “послевоенные руины в душе лесбиянок” — это обыкновенная спекуляция, причем, плохо сделанная»¹⁴. В свою очередь, «Человек, который удивил всех» становится драмой трансгендера, а исповедальная «Одесса» — очередной версией «Лолиты». Манипулируя телами, авторы, тем не менее, претендуют на то, чтобы высказать истину о человеке, зрителей же упрекают в опошлении сюжета.

Чтобы избежать лобовых интерпретаций, авторы вынуждены уделять изощренное внимание форме, в частности, в изобразительном решении картины. Это призвано убедить зрителя, что перед ним кино. Причем, большое кино! Там, где форма заметно отделяется от содержания, возникает то, что можно назвать мажорностью, — самодовлеющее значение изобразительного кино. Заботясь о «крошечности» мира персонажей, авторы «Дылды» тщательно следят за тем, чтобы и судно под больничной кроватью, и кастрюлька на столе у Ии, были зеленые, причем одного особого оттенка. И кофта у Ии должна быть зеленая, и праздничное платье, принесенное портнихой для примерки, должны быть ядовито-зелеными. И красное — всегда красным. А в фина-

ле картины красному и зеленому надо оказаться рядом, создав глубокий и драматичный аккорд контрастных цветов. В такой художественно-выразительной системе можно забыть и об убитом мальчике, но нельзя не надеть на него красный свитерок.

В фильме «Человек, который удивил всех» Егор, решив превернуться из селезня в утицу, чтобы обмануть судьбу, не надевает первое попавшееся платье жены, не повязывает наспех платок. Он покупает себе платье, колготки и ботильоны на каблучке. Пусть платье дешевое, но оно сидит идеально, правильного

¹⁴ Кино-театр.ру.
URL.: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/ros/133583/forum/>
(дата обращения:
06.01.2020).



Кадр из фильма
«Дылда», 2019

глубокого винного оттенка. В нем герой уйдет из пасмурной серости родной деревни в невыразимо прекрасный сказочный лес. Красивы и кадры белых гусей на белом снегу, возникает ощущение, что гуси эти живут у Егора во дворе для красоты. Персонажи гусятину не едят и не торгуют ею. Едят они исключительно пустую гречневую кашу.

Ослабленность логических связей в сюжете оборачивается еще одной стороной, характерной для сентиментализма. Это использование клишированных сценарных ходов в системе персонажей. Кроме обязательного номенклатурного отрицательного героя, появляется персонаж в инвалидном кресле. Он обязателен или почти обязателен, призван настраивать зрителя на волну слезной чувствительности. В «Движении вверх» это несчастный ребенок тренера, живущий в ожидании операции. В инвалидном кресле оказывается парализованный снайпер из «Дылды», хотя сидеть-то он как раз и не может. Но так или иначе, жена привозит его в кабинет врача именно в инвалидном кресле. Есть инвалидное кресло и в фильме «Одесса», в него усаживают соседа, в прошлом красавца, а ныне разбитого параличом, но бдительно наблюдающего за происходящим.

В сентиментализме прослеживается стремление противопоставить интимный, чувственный мир социальной, исторической и политической жизни, что порождает утопизм. Таких нашедших друг друга героев нужно запираить, погружать в холерное море, прятать в дремучем лесу. Интерпретация зрителей и критиков тщетно пытается разгерметизировать пространство фильмов, стремящееся сжаться в точку. Сами фильмы противятся подобному истолкованию.

Однако если суть сентиментализма предполагает исследование «внутреннего человека и интимных связей между внутренними людьми»¹⁵, то неосентиментализм в фильмах с «пустым персонажем» ориентирован на чувствительность, не предполагающую ни переоценки ценностей, ни нового ощущения масштабов. Эти сюжеты не имеют смысла, только чистую телесность, а их структуры облечены в бедную временную форму с герметичным пространством. Подытоживая, можно утверждать, что радикальный неосентиментализм современного кино ставит под сомнение возможность устойчивого объединения людей. Приближение другого персонажа несет не только тепло, но и ужас полного слияния, а далее — гибель. «Пустой персонаж» устраняет разницу между полисемантизмом и бессмыслицей. И в этом его соблазняющая роль: пустота пытается стать многозначительной. ■

¹⁵ Бахтин М.М. Проблема сентиментализма // Собр. соч.: в 7 т. М.: Рус. Словари, 1997. Т. 5. С. 304-305.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Проблема сентиментализма // Собр. соч.: в 7 т. М.: Рус. Словари, 1997. Т. 5. 732 с.
2. Бахтин М.М. Из записей 1970–1971 годов // Избранное. Т. I. Автор и герой в эстетическом событии / сост. Н.К. Донецкая. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. 544 с.
3. Бродель Ф. Очерки истории / пер. с фр. Э. Орловой. М.: Академический проект, 2017. 223 с.
4. Бройтман С.Н. Историческая поэтика: учеб. пособие. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2001. 418 с.
5. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: в 2 т. Т. 2. 2003. 688 с.
6. Малкина В.Я. Поэтика сентиментализма. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. М.: Издательство Кулагино; Inriada, 2008. 358 с.
7. Сонтаг С. Смотрим на чужие страдания. М.: ООО «Ад Маргинем» Пресс, 2014. 96 с.
8. Хлебникова В. «Дылда» Кантемира Балагова получила приз за лучшую режиссуру в Каннах. URL.: <https://kinoart.ru/reviews/dylda-kantemira-balagova-poluchila-priz-za-rezhissuru-v-kannah-vot-o-chem-eto-kino> (дата обращения: 06.01.2020).
9. Эпштейн М.Н. Постмодернизм в России / М.Н. Эпштейн «Азбука-Аттикус», 2019. М.: Новый культурный код. 372 с.

REFERENCES

1. Baxtin M.M. (1997) Problema sentimentalizma [The Problem of Sentimentalism]. Sobr. soch.: Volumes 7, vol. 5. Moscow: Rus. Slovarei 1997. 732 p. (In Russ.).
2. Baxtin M.M. (2017) Iz zapisej 1970–1971 goda. Izbrannoe T. I: Avtor i geroy v e`steticheskom soby`tii [From the Notes of 1970–1971. Selected Works T. I: Author and Hero In An Aesthetic Event]. Sost. N.K.Dонецкая. Moscow: Saint Petersburg: Centr gumanitarny`h iniciativ, 2017. 544 p. (In Russ.).
3. Brodel` F. (2017) Oчерки istorii [History Essays]. Per. s fr. E`.Orlovoj. Moscow: Akademicheskij proekt, 2017. 223 p. (In Russ.).
4. Brojtmn S.N. (2001) Istoricheskaya poe`tika. Ucheb. posobie [Historical Poetics]. S.N. Brojtmn; Ros. gos. gumanitar. un-t. Moscow: Ros. gos. gumanitar. un-t, 2001. 418 p. (In Russ.).
5. Lejderman N.L., Lipovetskij M.N. (2003) Sovremennaya russkaya literatura: 1950–1990-e gody` [Contemporary Russian literature: 1950s–1990s]. Volumes 2, vol. 2. 191919 Moscow, 2003. 688 p. (In Russ.).
6. Malkina V.Ya. (2008) Poe`tika sentimentalizma. Poe`tika: slovar` aktual`ny`x teinov i ponyati [The Poetics of Sentimentalism. Poetics: A Dictionary of Relevant Terms And Concepts]. [gl. nauch. red. N.D.Tamarchenko]. Moscow: Izdatel`stvo Kulaginoj; Inriada, 2008. 358 p. (In Russ.).
7. Sontag S. (2014) Smotrim na chuzhie stradaniya [Regarding The Pain Of Others]. Moscow: ООО «Ad Marginem» Press, 2014. 96 p. (In Russ.).
8. Khlebnikova V. “Dy`lda” Kantemira Balagova poluchila priz za luchshuyu rezhissuru v Kannax [“Toll Gerl” By Kantemir Balagov Won The Prize For Best Directing In Cannes]. URL.: <https://kinoart.ru/reviews/dylda-kantemira-balagova-poluchila-priz-za-rezhissuru-v-kannah-vot-o-chem-eto-kino> (data obrashcheniya: 06.01.2020).
9. Epshteyn M.N. (2019) Postmodernizm v Rossii [Postmodernism In Russia]. M.N.E`pshteyn “Azбука-Attikus”, 2019. Moscow: Novy`j kul`turny`j kod. 372 p. (In Russ.).

Russian Cinema: a Modest Charm of an Hollow Character?

Natalia E. Marievskaya

*Doctor of Arts, Associated Professor, Russian State University of Cinematography
named after S.A. Gerasimov*

UDC 778.5.01

ABSTRACT: The article explores the “hollow character” concept. The hollow character is manifested as a subject whose inner space does not exist. They are incapable of reflection or self-reflection. This character is essentially impervious to external reality. They do not relate themselves either to society or to history. Their temporal construction is poor. With no past or future, they live a moment of the present, sharply reacting to any touch. The article shows that introducing hollow characters into a movie plot correlates with neo-sentimentalism in contemporary art.

It is through the emotion of pity, especially self-pity, that the viewer is connected to the emotional system of films with a “hollow character”.

The lack of a certain substance and freedom from guilt guarantee the absence of the distinction between the viewer and the character.

The «hollow character» has neither inner or outer reality. The spatial form of the film is reduced to the interaction of the characters, which are empty shells capable of feeling pain and suffering from friction against external reality and when in contact with each other. Therefore, the border of the character with the outside world acquires special significance. This border is their body.

The article provides a sequential, spatial and temporal analysis of the films “Going Vertical” (2017, dir. Anton Megerdichev), “Dylda” (2019, dir. Kantemira Balagova), “Odessa” (2019, dir. Valeria Todorovsky), “The Man Who Surprised Everyone” (2018, dir. Natasha Merkulova and Alexey Chupova).

The proximity of these films to the aesthetics of neo-sentimentalism is shown. Their stories unfold as a drama of pure physicality. The approach of another character promises not only warmth, but also the horror of a complete merger, bringing death. A “hollow character” eliminates the difference between polysemantism and nonsense. This is their seductive role: emptiness may seem meaningful.

KEY WORDS: artistic space, plot, “hollow character”, bodily, simulacrum, neo-sentimentalism

ПЕРФОРМАНС ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ



Фото А. Нешина



Социальная проблематика в творчестве начинающих режиссеров-документалистов

А.А. Штандке

На примере работ конкурса неигрового кино 39-го Международного студенческого фестиваля ВГИК, прошедшего в год 100-летия вуза, в статье анализируется социальная проблематика, получившая отражение в документальных лентах режиссеров, только вступающих на профессиональный путь. Выявляются используемые ими визуальные и звуковые приемы художественно-выразительной репрезентации социальных проблем, рассматриваются признаки использования междисциплинарного подхода, новаторских решений при создании образной выразительности тематического сюжета в документальном кино.

УДК 778.5.03.071.1

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

студенческий
фестиваль ВГИК,
документальное
кино,
междисципли-
нарность,
международный
конкурс,
экология

Международный фестиваль студенческих фильмов ВГИК, Ежегодно проходящий в Москве, многие годы является образовательной и просмотровой площадкой для начинающих кинематографистов многих стран. Не случайно журналисты, учитывая известность и признание этого фестиваля, нередко называют его «Студенческим «Оскаром»». Ведь во время конкурсных просмотров в Москве можно выявить тематику кинолент, которую затрагивают студенты разных киношкол мира, раскрыть новаторские приемы образно-выразительных средств, используемые будущими кинематографистами. В 2019 году на конкурс этого международного фестиваля заявки направили 72 киношколы из 37 стран, отбор которых проводило представительное жюри. Такие количественные показатели обеспечивает жанровое разнообразие конкурсных работ, включающее игровое и документальное кино, анимацию и мультимедийные фильмы. Не менее разнообразна и программа фестиваля. В ее рамках проходят мастер-классы, просмотры конкурсных лент, внеконкурсные и специальные показы фильмов, их обсуждение с именитыми режиссерами, малые конкурсы, например, сценариев, живописных и графических работ, продюсерских проектов, киноведческих исследований. Изучение работ по экономике кинопроизводства,

проката кинолент, показ театральных конкурсных спектаклей — тоже часть программы этого фестиваля. Однако ключевым событием является все-таки конкурс студенческих кинолент, в целом отражающий модель известных в мире кинофестивалей, но с той лишь разницей, что конкурсантами является вступающая на профессиональный путь студенческая молодежь.

Еще одной особенностью этого молодежного фестивального движения является то, что конкурс отбора студенческих работ проходит в два этапа. На первом этапе, внутреннем, — конкурсируют работы студентов ВГИК, проходящие отбор с целью их выдвижения на международный конкурс, и в отборочную комиссию входят российские режиссеры, преподаватели ВГИК, а также студенты-ВГИКовцы, а на международном этапе формируется самостоятельное Жюри, состоящее из именитых российских и зарубежных режиссеров. В 2019 году международное Жюри, отобравшее к просмотру 47 студенческих фильмов из 37 стран, возглавил Марко Мюллер, известный продюсер и историк кино. Столь строгий отбор дает представление о тематике фильмов, которая в наибольшей степени волнует молодых авторов, что позволяет выявлять основные тенденции развития современного кинематографа.

Мусорный полигон на документальном экране

Среди работ, принимавших участие в международном конкурсе неигрового кино в 2019 году, было представлено немало кинолент, посвященных социальной проблематике. В своих работах авторы затронули глобальные проблемы современного общества, обозначив тем самым пристальный интерес молодого поколения к социальным проблемам. Это явление представляется закономерным. По мнению признанного киноведа по неигровому кино Г.С. Прожико: «...прогностический характер образа мира, его направленность на отражение не того, что есть, а того, что будет в ближайшем или отдаленном будущем. Фактически мы живем не в том мире, каким он является каждую данную долю секунды, а в мире, каким он будет через некоторый промежуток времени. Эта дистанция делает нас, людей, творцами своей действительности»¹. Иными словами, акцентируя внимание на социальных проблемах современного человека, молодые режиссеры образно фиксируют драматические аспекты переживаний своего времени.

Представленный на конкурс документальный фильм «*Пиранья*» (режиссер Наиниша Дедхиа. Индия, Национальный Институт Дизайна), продолжительностью 12 минут, наиболее точно

¹ Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. М.: ВГИК, 2004. С.19.

отображает современную «картину реальности», фокусируясь на проблеме окружающей среды. Сюжет посвящен по-особому острой в современном мире экологической проблеме — мусорным свалкам. С первых кадров этого эмоционально выразительного фильма автор, используя метод субъективной съемки, показывает огороженную территорию, концентрируя внимание зрителя на заполненном мусором пространстве. При этом на фоне показываемых на экране огромных свалок контрапунктом звучит привлекательная реклама когда-то использованных товаров. Совмещение этих образов-контрастов создает впечатление, что мир представляет собой бесконечный мусорный полигон. Дети играют на свалке, взрослые перебирают бытовые отходы, корова вылизывает теленка на куче мусора... Вся эта символика современной жизни свидетельствует о растущей экологической катастрофе. Возникает ощущение, будто бы жизнь людей проходит на мусорной свалке. Животные и птицы тоже обречены существовать в этой реальности, которую создает человек. С первых минут фильма исключительно выразительным звуковым элементом становится жужжание мухи. Этот характерный звук также переплетается с навязчивой рекламой товара, потерявшего свой приглядный вид. «Просыпайся, Индия!», — звучат слова из рекламы. Но настает новый день, и стаи птиц продолжают кружить над мусорной свалкой. Они, как и люди, обречены существовать в суровых реалиях действительности.

Метод субъективной съемки, примененный режиссером и основанный на концентрации особо выразительных характеристик объектов съемки, позволяет зрителю остро ощутить происходящее. В частности, известный кинооператор и теоретик кино А.Д. Головня отмечал: «...Точка зрения камеры — это как бы точка зрения зрителя. Совмещение точки зрения камеры и зрителя создает в большинстве случаев, так называемый эффект присутствия, когда зритель из стороннего равнодушного наблюдателя как бы превращается в заинтересованного участника кинематографического действия»². С этим суждением трудно не согласиться. В неигровом кино особая выразительность достигается именно методами съемки кинокамеры. И когда в фильме наступает ночь, в ракурсе возникшего светового контура возникают иллюзорные очертания горной местности якобы живой природы, но в реальности — это мусор.

Неким контрастом предстает и следующий эпизод фильма, где зритель видит заполненные товарами полки торгового центра. В нем нет места размышлениям о том, что происходит с вещами, когда они перестают быть нужными. Но об этом

² Головня А.Д. Мастерство кинооператора. М.: Искусство, 1995. С. 101.



Кадр из фильма
«Пирания»
(режиссер Наиниша
Дедхиа, Индия)

³ Медиареальность: концепты и культурные практики / под редакцией В.В. Савчука. СПб.: Фонд развития конфликтологии, 2017. С. 135–136.

Кадр из фильма
«Пирания»
(режиссер Наиниша
Дедхиа, Индия)



вновь метафорично напоминает назойливое жужжание мухи. В последнем эпизоде в очередной раз приезжает машина с мусором, образуя новую «гору» отходов. Создается впечатление, что это знак весьма распространенного и устоявшегося на практике выбора лег-

кого избавления от одной из важнейших проблем современного общества.

Автору этого фильма удалось тонко использовать выразительное средство художественного творчества — метафору. С точки зрения К.П. Шевцова: «...метафора позволяет распознавать одно в свете другого, при этом устанавливается не аналогия, не внешнее сравнение, а своеобразная провокация и вызов, позволяющие заглянуть в существенные качества целевого объекта. Поэтому не случайно, что восприятие действует как живая метафора, открывающая, например, в видимых вещах те качества, которые могут быть известны только благодаря прикосновению или слуху»³. В картине «Пирания» дикторское сопровождение отсутствует — осмысление острой социальной проблемы современного мира происходит в результате наблюдения за происходящим на экране. И возникающий в фильме образ окружающей среды повергает в шок. Становится очевидным, что экологическая катастрофа уже состоялась, она в развитии, а люди и животные вынуждены приспособляться к суровым условиям реальности. Забор с колючей проволокой вокруг мусорной свалки воспринимается как символ границы, наличествующий между обществом потребления и теми социальными деяниями с катастрофическими последствиями, которые характеризуют небрежение человека к природе.

После просмотра этого фильма возникает устойчивый образ разрушительно действующего механизма общества потребления, который никак не вписывается в потребительскую культуру. Уничтожение

природы может остановить только человек. В цифровом мире, где любая деятельность автоматизируется, это не столь уж сложная задача. Однако потоки грузовых машин к мусорным свалкам продолжают, и это ускоряет экологическую катастрофу. В итоге все живое становится заложником человеческого равнодушия и бессилия. Представляется, что автор фильма намеренно не выделила в фильме главного героя, чтобы каждый зритель ощутил себя частью общества потребления и частью истории фильма. И этот прием позволил создать ужасающий современный портрет действительности без «лица».

Постоянно увеличивающийся уровень потребления товаров требует и формирования культуры отношения к качественной переработке мусорных отходов. В этом контексте проблемы и название фильма «Пиранья» несет свой истинный смысл: в переводе с хинди «Пиранья» означает «терпеть боль, испытывать грусть». Стоит отметить еще один любопытный факт, связанный с просмотром этого фильма во время фестиваля. Как поведала автор, в работе над фильмом ей пришлось столкнуться с недопониманием коллег, задавших вопрос о том, нужно ли представлять свою страну в столь невыгодном свете. Почти тот же вопрос прозвучал и при обсуждении фильма на фестивале. Не вызывает ли такое критическое освещение темы отрицательный стереотип по отношению к стране, ставшей местом развития сюжета фильма?⁴ Но начинающий режиссер уверена, что повсюду существует свой набор проблем, которые необходимо разрешать, и способ информирования населения с помощью документального образа вполне эффективен. В частности, просмотр ее фильма уже принес позитивный результат: теперь в университете, где она учится, нет, к примеру, пластиковых стаканчиков, которые, как и любой пластик, представляют серьезную проблему для переработки отходов. В целом же, поставленная в фильме проблема значительно глубже и уже обрела мировой масштаб. Как справедливо отмечает оператор-документалист и режиссер С.Е. Медынский: «...снимая природу и человека в ней, оператор-документалист дает свои субъективные оценки объективно существующему миру, фактам человеческой деятельности и человеку — герою фильма. Одни и те же объекты разными художниками трактуются по-разному»⁵.

⁴ Фильм снимался в пяти километрах от вуза, в котором обучается режиссер. — *Прим. авт.*

⁵ Медынский С.Е. Мастерство кинооператора хроникально-документальных фильмов. М.: Искусство, 1984. С. 124.

Проблемы экологического кризиса нарастают

Принципиально иной теме, но также связанной с экологией, хотя и природного масштаба, посвящен документальный фильм «Дулхаджи Долена» (режиссер Анита Реза Зейн. Индонезия,

Индонезийский Институт Искусств Джокьякарта). Его длительность составила 28 минут, что позволило раскрыть проблемы людей, которым угрожает наводнение. Сюжет фильма предельно прост, фактически это реалити, когда режиссер ведет наблюдение за буднями главного героя по имени Дулхаджи. Он — один из тех, чья индонезийская деревня Апи-Апи, Пекалонган, страдает от наводнений с 2008 года. До этих катаклизмов жизнь в деревне кипела, но на северную часть острова Ява пришла беда, жилища оказались затоплены. Правительство не рассчитало масштаб бедствия, на грани эвакуации оказались не только жители городских домов, но и деревни.

В ситуации столь масштабного экологического бедствия Дулхаджи не унывает, его жизнь органично вписывается в эти трудные условия. Он закупает на рынке продукты, готовит фруктовые салаты и на тележке доставляет еду жителям затопляемой деревни. Он и сам жертва наводнения, это видно по его одежде, которую он постоянно штопает. Герой фильма — простодушный парень с веселым характером, понимающий ценность жизни, испытывающий благодарность за ее данность. Ему важно ощущать себя полезным людям, и то, что жизнь существует, он воспринимает с радостью. Этот персонаж своего рода фаталист и немного философ, усматривающий причины своего

стресса в лени, тогда как работа позволяет решить эту проблему. Торговать фруктами — для него и работа и хобби. Дулхаджи вполне осознает масштаб случившегося, понимает, что с природой человеку трудно совладать, и выражает свои переживания в песне, прося Бога лишь об одном — пережить потоп.



Кадр из фильма
«Дулхаджи Долена»
(режиссер Анита Реза
Зейн, Индонезия)

В фильме показана жизнь человека в условиях практически безвыходной ситуации. Природа не подчиняется воле человека, значит ее надо воспринимать естественно, так, как она есть, но герой фильма уверен, что и в самых сложных обстоятельствах не следует отчаиваться. Символично выглядит и финал фильма, где после заключительных титров показана сцена затопления лодки как своеобразный намек на то, что природа — грозная сила, и что все человечество находится на грани экологической катастрофы. Однако именно эта финальная сцена и вызвала после просмотра

обсуждение во время фестиваля. Часть зрителей не посчитала авторскую задумку приемлемой, восприняв этот эпизод как чужеродный элемент в сюжете. В этой связи стоит вспомнить замечание Б.А. Успенского, который подчеркивал, что «...иногда точка зрения повествователя последовательно скользит от одного персонажа к другому, от одной детали к другой — и уже самому читателю предоставляется возможность смонтировать эти отдельные описания в общую картину. Движение авторской точки зрения в этом случае аналогично движению объектива камеры в киноповествовании, совершающей последовательный обзор какой-то сцены»⁶.

⁶ Успенский Б.А.
Поэтика композиции.
СПб.: Азбука, 2000.
С. 104–105.

В последнем эпизоде фильма зритель видит, как герой и режиссер, находясь в лодке, начинают тонуть, затем кадр обрывается... Автор фильма намеренно оставляет этот эпизод «незавершенным», что предстает как прием зрительского переключения на авторскую точку зрения, чтобы зрители ощутили катастрофичность и неизбежность ситуации, осознали хрупкость мира и сопоставили его с неунывающим образом героя фильма.

Стоит упомянуть еще один фильм с экологической тематикой, показанный во время конкурса фестиваля. Это документальная лента «Конец вечности» (режиссер Пабло Радиче. Аргентина, Университет Буэнос-Айреса), длительностью в 10 минут. Он повествует об амазонской перуанской общине Эсе-Эха, расположенной в Пальме-Реале, где леса находятся на грани исчезновения, исчезает и Эсе-Эха — родной язык жителей.

Потребительское и пренебрежительное отношение к природе создает угрозу существованию тропических лесов Амазонки, вместе с ними могут исчезнуть и коренные жители, их населяющие. Люди борются за сохранение общины, в этом им помогает память о предках, связь с которыми, согласно верованиям и традициям этого народа, происходит во время сновидений, когда предки могут поведать какие-либо тайны или секреты. Время уходит в вечность, оставляя все позади, — повествуется в начальных титрах фильма.

Звуковое сопровождение фильма насыщено шумом природы — эти звуки подчеркивают характер бытия общины, отдаляя ее от урбанизированного мира современного человека, чей ритм жизни меняется очень быстро. «Без леса нет жизни, не будет и Эсе-Эха», — звучит закадровый голос героини. Широкоформатное изображение раскрывает выразительность зафиксированных портретов жителей деревни, сделанных крупным планом. Их лица кажутся таинственными. Режиссер

фильма использует мифологическое сознание главной героини как особую форму отражения реальности. Приближение к финалу, казалось бы, вечного существования общины, происходит, считает автор, через утрату самобытности, непонимание и пренебрежение насущными потребностями малых этнических групп населения. Природа имеет особое значение для выживания общины Эсе-Эха: лесные заросли предоставляют и укрытие, и пропитание. Для небольшого народа лес — неотъемлемая среда бытия, символ вечности. Образ реки в фильме не менее символичен — он разделяет реальную жизнь и ушедших предков. По преданиям, жизнь обитателей общины протекает на одном берегу реки, а после смерти они воссоединяются с предками на другом берегу.

Фильм молодого режиссера из Аргентины демонстрирует одиночество местной общины, обреченной на забвение, тогда как главная героиня, женщина почтенного возраста, рассказывает о том, что ночью видит во сне древних обитателей этой земли. Жизнь ее прожита, и скоро она воссоединится с предками на другом берегу реки. «Дьявол повсюду, больше нет шаманов и целителей. Мы утрачиваем секреты... Тайны открывают только сны», — поясняет она. Наблюдая за бытовыми моментами жителей общины, выясняется, что бабушка одна растит внука, мать девочки умерла при родах.



Кадр из фильма
«Конец вечности»
(режиссер Пабло
Радиче, Аргентина)

В портретах старейшин общины отражаются тема утраты аутентичности, страх исчезновения местной культуры. С скромное жилище пожилой женщины передается страх, экзистенциальную тревогу из-за того, что исчезают привычные признаки бытия, символизируя уходящее время.

В последнем эпизоде фильма героиня исчезает из общего плана, и музыкальное сопровождение как бы перетягивает общину на противоположную сторону берега, к предкам, и лишь с выходом героини из кадра — тревожная нота стихает. Но зритель видит, как маленькая девочка бежит вокруг камеры, резвясь по-детски, и этот бег по кругу метафорично напоминает о цикличности жизни. Но разве не так приближается конец вечности?

Заключение

Участие студентов ВГИК в ежегодном международном фестивале — значимая часть процесса вхождения в профессиональную жизнь. Его конкурентная среда содействует развитию творческого начала и приобретению студентами практического опыта, знаний и компетенций, мотивируя молодое поколение на создание неординарных кинематографических работ. Современный кинематографист должен обладать множеством аспектов знаний, компетенций и навыков, чтобы создать аудиовизуальное произведение, оставляющее неизгладимый когнитивный след в сознании зрителей. Международная площадка фестиваля дает возможность исследовать актуальную проблематику под разным углом авторского видения. На примере трех кинолент обозначены разные подходы к визуализации социальной проблематики, такие как *расследование*, *созерцание*, *осмысление*. В картине «Пиранья» используется *метод наблюдения*, выраженный в неотрывном слежении за мусорным полигоном, что сопровождается сильным эмоциональным воздействием на зрителя. В свою очередь, автор картины «Дулхаджи Долен» акцентирует внимание на жизни героя, используя *созерцание* как чувственно-эмоциональную форму отражения действительности. В фильме «Конец вечности» познание жизни общины происходит через *рефлексию*, что позволяет осознать глубину экологической катастрофы.

Анализируя представленную на экране картину мира, зритель открывает глубинные пласты авторского послания. Таким образом, можно сформулировать гипотезу эстетического свойства, свидетельствующую о том, что аудиовизуальные произведения неигрового кино, в зависимости от формы их представления и использования художественно-выразительных средств при отображении объективной реальности, нацелены на выявление различной степени считывания заложенной информации — от чувственного созерцания до осмысления.

Владение междисциплинарными навыками, такими как режиссерское видение будущего сюжета фильма и приемами операторской съемки, позволяет автору работать не только в команде съемочной группы, но и самостоятельно создавать документальный фильм. Примеры представленных на конкурсе кинолент неигрового кино, авторами которых стали режиссеры и операторы в одном лице, еще раз подтвердили, что за овладением нескольких профессий — будущее документального кинематографа.

Документальное кино, начинающее в России все больше привлекать зрителей, позволяет раскрыть нетривиальные грани окружающего мира, сохранить его запоминающийся образ в

сознании человека, что важно при избытке информационных потоков. Просмотры документальных кинолент будят воображение зрителя, учат его наблюдению, осмыслению бытия, призывают к поиску ответов на многие вопросы о мироздании и социальной действительности.

Социально ориентированные документальные фильмы позволяют отразить не только национальные, но и многие международные проблемы, расширяя границы восприятия объективной реальности. Но изменить ситуацию к лучшему, особенно в сфере экологии, способно лишь общество. Как отмечают А.А. Ивин и И.П. Никитина: «... среди многочисленных глобальных проблем, в качестве наиболее важных иногда выделяются следующие четыре: проблема выживания в условиях непрерывного совершенствования оружия массового уничтожения; нарастание экологического кризиса в глобальных масштабах; формирование единого человечества; проблема сохранения человеческой личности, человека как биосоциальной структуры. То, что сама природа человека поставлена в современную эпоху под угрозу,

несомненно. И опасность утраты человеком своей сущности настолько велика, что вполне может быть причислена к глобальным проблемам»⁷.

Эти социальные аспекты в творчестве будущих режиссеров разных стран проявил и конкурсный просмотр документальных фильмов-номинан-



Кадр из фильма
«Дулхаджи Долена»
(режиссер Анита Реза
Зейн, Индонезия)

тов. Несмотря на географическую удаленность районов документальных съемок, авторы показанных фильмов обратились к наиболее животрепещущим проблемам современного человечества.

Из-за низкого уровня жизни героям этих лент трудно справиться со сложной жизненной ситуацией. Их жилища, как и портреты самих героев в картинах «Дулхаджи Долена» и «Конец вечности», фиксируют трагичность образов, как и атмосферы бытия, олицетворяющих конфликт уходящего времени.

Но отображаемые авторами этих кинолент проблемы разрушают психологические барьеры, приоткрывая завесу над трудностями жизни маленького человека в большом мире. И вступающие в профессиональный кинематограф будущие



Кадр из фильма
«Конец вечности»
(режиссер Пабло
Радиче, Аргентина)

режиссеры-документалисты не могут оставаться в стороне от вызовов времени. Запечатлевая в своих работах наиболее острые социальные проблемы, связанные с экологией, загрязнением окружающей среды, изменением климата, бедностью населения, сохранением аутентич-

ности малых этнических групп, их творчество расширяется до международного масштаба. И вполне закономерно, что фильмы с такой актуальной проблематикой становятся объектом внимания молодых режиссеров-документалистов, поскольку именно неизученные и проникновенные документальные сюжеты находят сегодня отклик в сердцах зрителей. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Головня А.Д. Мастерство кинооператора. М.: Искусство, 1995. 225 с.
2. Ивин А.А., Никитина И.П. Философия науки: учеб. пособие. М.: Проспект, 2016. 352 с.
3. Медиареальность: концепты и культурные практики / под редакцией В.В. Савчука. СПб.: Фонд развития конфликтологии, 2017. 388 с.
4. Медынский С.Е. Мастерство кинооператора хроникально-документальных фильмов. М.: Искусство, 1984. 223 с.
5. Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. М.: ВГИК, 2004. 454 с.
6. Успенский Б.А. Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000. 352 с.

REFERENCES

1. Golovnya A.D. (1995) Masterstvo kinooperatora [Cameraman skill]. Moscow: Iskusstvo, 1995. 225 p. (In Russ.).
2. Ivin A.A., Nikitina I.P. (2016) Filosofia nauki: uchebnoe posobie [Philosophy of science: a textbook]. Moscow: Prospekt, 2016. 352 p. (In Russ.).
3. Mediarealnost: koncepty i kulnurnye praktiki: uchebnoe posobie [Media reality: concepts and cultural: a textbook]. Ed.by V.V. Savchuk. St. Petersburg: Fond razvitiya konfliktologii, 2017. 388 p. (In Russ.).
4. Medynsky S.E. (1984) Masterstvo kinooperatora khronikalno-dokumentalnykh filmov [Cameraman of chronicle-documentaries skill]. Moscow: Iskusstvo, 1984. 223 p. (In Russ.).
5. Prozhiko G.S. (2004) Koncepcia realnosti v ekrannom dokumente [The concept of reality in a screen document]. Moscow, 2004. 454 p. (In Russ.).
6. Uspensky B.A. (2000) Poetika kompozicii [Poetics of composition]. St.Petersburg: Azbuka, 2000. 352 p. (In Russ.).

Modern Social Problems in the Works of Novice Documentary Filmmakers

Anastasia A. Shtandke

Post-Graduate student, All-Russian State Institute of Cinematography named after S.A. Gerasimov (VGIK)

UDC 778.5.03.071.1

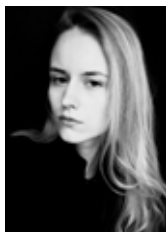
ABSTRACT: The article highlights the significance of the topic of social problems among young documentary filmmakers represented at the VGIK International Student Film Festival. The author analyzes the visual and sound techniques used and reveals the interdisciplinary approach to creating an auteur documentary film.

Young documentary filmmakers cannot stay away from the challenges posed by the global problems of modern humanity. In their works, they strive to reflect the most crucial social problems associated with ecology: environmental pollution, climate change, poverty and preserving the authenticity of small ethnic groups. For instance, the documentary film “Pirana” (12 min. Director Nainisha Dedhia, National Institute of Design, India) shows endless dumps leading to environmental disaster. The documentary “Dulhaji Dolena” (28 min. Director Anita Reza Zein, Indonesian Institute of the Arts Yogyakarta, Indonesia) presents human life in the context of an unresolved environmental problem: the constant threat of flooding the village and its dwellings. Another example is the film “The End of Eternity” (10 min. Director Pablo Radice University of Buenos Aires, Argentina) about the Amazonian community of Ese Echo, based in Palma Real, Peru. If there is no forest, there will be no life and there will be no Ese-Echo, either. Ese-Echo is a language on the verge of extinction.

Hence, the importance of social problems is highlighted in the above-mentioned films. Despite the geographic remoteness of the filming areas, the filmmakers independently touch upon the pressing issues of modern mankind.

Involvement in such topics is gaining international significance. In general, the festival gives an idea of the most disturbing themes among young filmmakers, allowing us to single out the main trends in the development of modern cinema.

KEY WORDS: 39th VGIK international student festival, documentary film, observation, interdisciplinarity, international competition, global problems, social problems, ecology, metaphor



Драматургия образа персонажа дьявола-искусителя в кино

М.А. Батова

В статье рассматриваются драматургические приемы создания образа дьявола в кинопроизведениях. Основной характеристикой исследуемого персонажа является склонность к манипуляциям, которая формирует неоднозначность его образа, скрывающегося под маской, стремящегося получить власть над своей жертвой.

соблазн,
драматургия,
сюжет, игра,
манипуляция,
тайна

В современной европейской культурной традиции и, прежде всего, в кинематографе образ дьявола соотносится не столько с религиозным контекстом, сколько с воплощением зла как такового. Подобное суждение приводится в работе К.Э. Разлогова «Боги и дьяволы в зеркале экрана», где описывается трансформация образа дьявола в массовом сознании и утверждается, что «...дьявол как реальное существо уступал место мыслительной конструкции, проверяющей на прочность традиционные религиозные предрассудки. Интеллектуализация дьявола хорошо прослеживается в эволюции фаустовской тематики в мировой культуре — от народной легенды к Марло и Гёте и затем к многочисленным нынешним вариантам, в том числе и кинематографическим»¹. Однако несмотря на условную визуальную и семантическую трансформацию исследуемого мифологического образа, основные характеристики дьявола как концепции тотального зла, его цели и методы остаются схожими на протяжении многих веков. Например, в картине А. Сокурова «Фауст» (2011) Мефистофель представляет собой воплощение различных характеристик, свойственных образу дьявола в мировой культуре. Он постепенно разрушает жизнь Фауста, уводя его от изначальной цели героя, которая заключалась в познании человеческой души, в сторону низменных поступков, продиктованных плотскими желаниями. В сцене убийства Валентина, Мефистофель незаметно толкает юношу в спину, чтобы тот упал на вилку в руке Фауста, по причине чего Фауст становится убийцей Валентина.

¹ Разлогов К.Э. Боги и дьяволы в зеркале экрана. Кино в западной религиозной пропаганде. М.: Политиздат, 1982. С. 142.

Мефистофель также учит Фауста соблазнению Маргариты, рассказывая о том, что женщину можно соблазнить, если знать ее тайные мысли. Когда Маргарита приходит в церковь, Фауст выдает себя за священника и принимает исповедь Маргариты, скрывая свое лицо за перегородкой в исповедальне, чтобы воспользоваться полученной информацией. Персонаж Мефистофеля, персонифицированного дьявола, подразумевает такие драматургические приемы в создании психологического портрета героя, как ложь, стремление искушать человека на совершение низменных поступков, но в то же время оставаться в тени. Мефистофель напрямую не участвует в действиях Фауста, но мотивирует его к опрометчивым действиям. Подобное свидетельствует о том, что образ персонажа-дьявола в драматургии зачастую связан не столько с самостоятельным совершением злонамеренных поступков, сколько с подстрекательством человека к грехопадению².

Соблазнитель в человеческом облике, как правило, ассоциируется с демоническим началом благодаря набору определенных качеств и характеристик, которые позволяют создать объемный драматургический образ. В своей книге «Мастер класс» Ю.Н. Арабов обращается к работе «Доля дьявола» швейцарского теолога Дени де Ружмона, который выделяет более двадцати пунктов, описывающих основные свойства и проявления дьявола. Следует отметить, что персонаж-соблазнитель в художественном произведении не всегда предстает в типичном дьявольском обличье, с рогами и копытами, но может обладать рядом характерных качеств. Для анализа следует выделить наиболее распространенные его признаки: «... 6. Дьявол всегда стремится к власти. <...> 9. Дьявол лжец и отец лжи. <...> 12. Дьявол любит прятаться за самые лучшие человеческие чувства. 13. Дьявол по природе своей не может быть показан ясно и четко.<...> 17. Дьявол обещает золотые горы, а платит золотыми черепками»³. Очевидно, что персонажу-соблазнителю свойственна дуальная природа, которая заключается в раздвоении его основных целей и поступков. В итоге основополагающим инструментом действия этого персонажа является ложь, с помощью которой он, прибегая к подлым поступкам, пытается достичь своих целей. Таким образом, основной психологический портрет персонажа-соблазнителя представляет собой образ манипулятора, воздействующего на уязвимые психологические аспекты своей жертвы.

В стратегии психологического подавления своей жертвы манипулятор в первую очередь опирается на ее основные потреб-

² Абдусамедов А.И., Алейник Р.М., Алиева Б.А. и др.; под общ. ред. М.П. Новикова. Атеистический словарь. 2-е изд. М.: Политиздат, 1985. С. 393.

³ Арабов Ю.Н. Мастер класс-01. Кинодраматургия. М.: АРТкино, Мир искусства, 2009. С. 63.

ности, достижение которых на момент соблазна является для нее невозможным. Как отмечалось, герой-соблазнитель может оперировать базовыми, первичными потребностями, описанными в теории З. Фрейда, такими как инстинкт самосохранения и сексуальные потребности. Подобное восприятие ценностей в большей мере характерно для широкой аудитории, на которую оказывается воздействие. «...Чем уже предполагаемая аудитория, тем точнее должна быть подстройка под ее особенности. В случаях, когда такая подстройка по каким-либо причинам не производится, в ходу снова оказываются универсальные побудители: гордость, стремление к удовольствию, комфорту <...>»⁴. Желая соблазнить выбранную жертву, манипулятор осуществляет свою стратегию, воздействуя на личные потаенные желания искушаемого персонажа, которые могут быть индивидуальными или соответствовать более распространенным массовым потребностям.

⁴ Доценко Е.Л. Психология манипуляции: феномены, механизмы и защита. М.: ЧеРо, 1997. С. 114.

Игра в манипуляцию

Еще одним немаловажным фактором манипулятивного соблазна являются элементы игры. Игра как общекультурный и драматургический феномен включает признаки театрализованности, которые характеризуются условностью действий в рамках заданных правил и наличием ролевых моделей взаимодействия персонажей. Процесс соблазнения в драматургии зачастую подразумевает игровой аспект по причине того, что герой-соблазнитель, чтобы достичь своей цели, исполняет определенную «роль» и диктует правила, по которым должны развиваться события истории.

Следует, однако, охарактеризовать понятие игры как таковой вне кинематографического контекста. Основой любого игрового процесса является мимэсис (от греч. — «подражание»), что позволяет игре формировать модель условной реальности, в которой существуют определенные правила-ограничения и ролевые модели взаимодействия участников, преследующих конечную цель игры. Немаловажной особенностью, заложенной в основе игрового процесса, является определенная цель, для достижения которой участникам необходимо соблюдать правила и действовать по законам псевдореальности.

В своей книге «Человек Играющий» Йохан Хёйзинга рассматривает игру как основополагающий элемент человеческой культуры, ее движущую силу и форму взаимодействия. Однако в ходе исследования автор не выявляет единой мотивационной стратегии игры, предлагая различные точки зрения на

⁵ Йохан Хейзинга.
Homo ludens. Человек
играющий. М.: Азбука
Аттикус, 2018. С. 5.

изучаемый вопрос. «Одни полагали, что источник и основа игры могут быть сведены к высвобождению избыточной жизненной силы. По мнению других, живое существо, играя, следует врожденному инстинкту подражания. <...> Другие опять-таки ищут это начало во врожденной потребности что-то мочь, чему-то служить причиной, в стремлении к главенству или к соперничеству. Некоторые видят в игре невинное избавление от опасных влечений, <...> или удовлетворение некоей фикции желаний, невыполнимых в действительности, и тем самым поддержание ощущения собственной индивидуальности»⁵.

Игровой процесс свойственен человеку как в период взросления, так и в зрелом возрасте. Игра в рамках детского сознания обладает когнитивной функцией, позволяющей открывать новые грани окружающего мира и человеческих взаимоотношений. Человек осознанного возраста погружается в процесс игры в большинстве случаев по двум причинам: когда испытывает потребность в эмоциональной разрядке и впадает в инфантильное психологическое состояние, которое позволяет ему ощутить себя в зоне комфорта, справиться со стрессом, и когда включается в игру-манипуляцию, с помощью которой осознанно или бессознательно примеряет на себя определенную роль, чтобы воздействовать на свою жертву, будь то один человек или группа лиц. Ключевым моментом в подобной игре становится именно роль-маска, формирующая лжеобраз, за которым скрываются истинные побуждения игрока. Маска эта может носить совершенно различный характер в зависимости от ситуации.

Соблазнитель-манипулятор безошибочно играет на чувствах своей жертвы, преследуя свои цели. При этом ролевая маска позволяет умело скрывать свои истинные побуждения и делает его неуязвимым. Данное суждение подтверждает ассоциативную связь соблазна с демоническим началом. Игра дьявола кроется в его многоликости. Дьявол-искуситель никогда не предстает перед объектом соблазна в истинном обличье, он всегда скрывается за маской. Ярким примером для анализа этого образа в кинематографе может послужить образ дьявола-искусителя в фильме Луиса Бунюэля «Симеон Столпник» (1965). Притча о монахе-отшельнике представляет собой вольную авторскую интерпретацию жития Симеона Столпника, который принял аскезу и прожил несколько лет вдали от мирской жизни, в пустыне на колонне. К монаху несколько раз является дьявол в различных обличьях: в первый раз он предста-

ет в облике невинной девочки, которая вскоре оборачивается соблазнительницей, однако после отказа превращается в старуху и убегает. Второй раз дьявол является в образе Бога, держащего на руках агнца и призывающего монаха отречься от аскезы в пользу земных удовольствий. Третий раз сатана приходит в облике полуобнаженной женщины, которая предлагает Симеону отправиться в будущее, чтобы убедиться, что его старания напрасны. Данные фрагменты в полной мере описывают многоликость образа соблазнителя, иллюстрируя дьявольскую природу исследуемого явления.

В картине Джузеппе Торнаторе «Лучшее предложение» (2013) соблазнения выступают в качестве основного фабульного элемента развития событийного ряда. Вергилий, директор аукционного дома и тайный коллекционер женских портретов, становится жертвой аферистов. Он работает по заказу загадочной особы, которая скрывается от посторонних глаз в родовом особняке и просит главного героя помочь ей продавать антикварные вещи, доставшиеся по наследству. Основная задача героини Клэр — завладеть вниманием Вергилия, и она выбирает нетривиальные способы: прячется от главного героя, в том числе и зрителя, и чтобы вызвать сочувствие у Вергилия, рассказывает ему о своих психических заболеваниях антисоциального характера, об истории из ее прошлого, где она фигурирует как жертва. Вергилий испытывает чувства к девушке, сближается с ней, но Клэр оказывается участницей банды аферистов, желающих заполучить коллекцию женских портретов Вергилия.

Образ манипулятора-соблазнителя обычно носит отрицательный характер. Он может предстать в качестве антагониста или антигероя, в редких случаях манипулятор обладает неоднозначной оценочной характеристикой. В картине Ким Ки Дука «Пьета» (2012) главный герой Кан До занимается вымогательством денег у должников страхового бизнеса и жестоко калечит тех, кто не в состоянии выплатить всю сумму в назначенный срок. Однажды к нему приходит женщина, которая называется его матерью и раскаивается в том, что она бросила его в младенчестве. Женщина намеренно терпит издевательства Кан До, пытаясь доказать ему свою преданность и любовь, которых он был лишен в детстве. Главный герой постепенно привязывается к ней, проникается родственными чувствами, не подозревая, что эта женщина — мать одного из покалеченных им должников, в результате сведшего счеты с жизнью. Установив эмоциональную связь с убийцей своего сына, женщина

совершает самоубийство на глазах у Кан До, чтобы тот смог ощутить всю боль утраты, которую испытывали другие его жертвы. В этом случае образ женщины-манипулятора, играющей роль матери главного героя, носит дуальный характер. С одной стороны, ее действия сводятся к обману с целью мести, с другой — в авторской интерпретации ее образ лишен осуждающего оттенка, и зрители сопереживают этому персонажу. Обман, тем не менее, приводит к полной моральной трансформации главного героя, его раскаянию за содеянные антигуманные действия.

Тайна. Запрет. Граница познания

Основополагающим элементом соблазнения дьяволом, его сакральной силой воздействия является тайна в силу ее неизведанности. Фактически тайна представляет собой лишь очертание объекта желания, его идеальный образ, который рисуется фантазией искушаемого. Драматургически образ дьявола реализуется по схожему принципу: он неоднозначен, неуловим, всегда прячется под маской. Наиболее яркое воплощение дьявола как метафизического зла, создающего ощущение тотального ужаса, воспроизводится в триллерах. В драматургической структуре жанра триллера зло, как правило, предстает перед зрителем лишь в его очертаниях, а сам дьявол никогда не показан полностью. В этом случае тайна зла проецируется на зрительскую фантазию, которая порождает эмоцию страха в связи с отсутствием какой-либо конкретики в образе дьявола, несущего потенциальную угрозу и разрушение. Цельный образ остается за кадром. «Зло — всегда загадка. <...> Поскольку человеческое сознание имеет телеологический характер, — хорошо ли это, или плохо, но это так, — зло представляется нарушением причинно-следственных рядов, выстраиваемых нами для объяснения мира и своего пребывания в нем»⁶.

В драматургии иных жанров образ дьявола как персонафицированного мифологического существа или же олицетворения тотального зла и жестокости может быть воплощен в конкретном персонаже, который показан отчетливо. В таком случае внешняя неуловимость дьявола, которая используется в триллерах, заменяется внутренней загадочностью и противоречивостью персонажа, делая его притягательным и таинственным для зрителя. «...Если носителем страха выступает человекообразное существо, то оно должно обладать качествами, гениально сформулированными Достоевским в его “Поэме о Великом Инквизиторе”, а именно: чудом, тайной, авторитетом.

⁶ Рассел Дж. Б. Дьявол. Восприятие зла с древнейших времен до раннего христианства. СПб.: Евразия, 2001. С. 8.

⁷ Арабов Ю.Н.
 Мастер класс-01.
 Кинодраматургия.
 М.: АРТкино, Мир ис-
 кусства, 2009. С. 56.

Технологически точен в этом смысле людоед Лектор из «Молчания ягнят <...>: он владеет чудесным даром чтения мыслей, различением запахов и ароматов через толстое стекло, предвидением событий»⁷.

Еще один кинематографический образ ультранасилия воплощается в главном герое Алексе в фильме Стенли Кубрика «Заводной апельсин» (1971). Его агрессия проявляется спонтанно и хаотично. В качестве примера следует рассмотреть сцену, в которой Алекс со своими друзьями идет по набережной и думает о том, что теряет власть в коллективе, однако в тот же момент до него доносится музыка, звучащая из окна, и герой осознает, что это «думанье для глупых, другие же используют вдохновение, как Бог подсказывает». И он внезапно нападает на своих друзей, бьет их тростью, ранит руку ножом одному из них. Спонтанная агрессия позволяет Алексу повысить свой авторитет среди сообщников и вновь на время подчинить их себе, так как непредсказуемое поведение личности в коллективе наделяет его силой и властью над другими, но властью временной, не постоянной.

Данный пример наглядно иллюстрирует внутреннее противоречие главного героя в мыслях и поведении, что делает его образ неоднозначным. Следует также отметить, что в экранизации «Заводного апельсина» (1971) образ насилия в лице героев эстетизирован, так как художественное решение их внешнего вида выглядит театрализованным и лаконичным, что позволяет авторам создать на экране современный мифологический образ зла, который впоследствии находит своих подражателей. Иным примером может служить персонаж Гитлера в картине Александра Сокурова «Молох» (1999), где происходит десакрализация мифологизированного образа главной фигуры нацизма. Антиэстетизация зла достигается путем формирования приземленного и бытового отображения образа центрального персонажа с элементами телесности и физиологизма.

Драматургический образ дьявола в картине Тейлора Хэкфорда «Адвокат дьявола» (1997) также содержит в себе противоречивость, которая выражается в благих намерениях Милтона, подкупающего молодого адвоката Кевина Ломакса материальными благами. Его истинные намерения в результате полностью разрушают жизнь главного героя. В итоге, делая малое добро, дьявол платит большим злом, так как предлагаемое им благо всегда корыстно. Порок и ложная добродетель воплощаются и в образе соблазнителя Вальмонта из экранизации романа Стивена Фрирза «Опасные связи» (1988). С целью

исправить свою репутацию и продемонстрировать мадам де Турвель благие намерения, Вальмонт подговаривает слугу найти бедную деревенскую семью, которой он мог бы публично дать милостыню, чтобы возвыситься в глазах своей жертвы. Такой широкий жест — лишь продуманная уловка с целью соблазнения порядочной замужней женщины. Истинные же намерения Вальмонта кроются в желании выиграть игру и получить власть над мадам де Турвель, подчинив себе ее чувства.

Стремление к постижению тайны в момент соблазнения зачастую связано с нарушением запрета. Запрет, в свою очередь, подразумевает нарушение границ дозволенного и условной нормы, ограничивая тем самым возможность познания. Однако можно рассматривать стремление к познанию тайны с двух точек зрения. Стремление к неизведанному связано с попыткой познания нового, если тайна находится под запретом, и герой намеренно нарушает его, чтобы достичь желаемого. Ярким примером здесь служит искушение Евы в христианстве, вкушающей яблоко с Древа познания и нарушающей завет Бога. Однако факт грехопадения заключается не столько в нарушении запрета, сколько в том, что она предаёт любовь Всевышнего, подвергнув его волю сомнению. Рассматривая эту парадигму на примере кино, стоит обратиться к «Фаусту» (2011) Александра Сокурова. Ведь изначальной целью Фауста было стремление доказать наличие души у человека, о чем свидетельствуют его сомнения в Боге, вследствие которых он и попадает во власть дьявола. Иным примером стремления к постижению тайны и расширению границ познания может служить сюжетная линия в фильме Роберта Земекиса «Контакт» (1997). Главная героиня и ученый, желающий доказать существование инопланетной формы жизни, преодолевают на своем пути разного рода испытания, что приводит их к позитивному исходу. Таким образом, следует отметить, что существует два вида тайны: первая, находящаяся под запретом и порождающая сомнения, которая является губительной и предметом искушения, в то время как вторая служит источником вдохновения и прогресса.

Заключение

Образ дьявола-соблазнителя в кинематографе представляет собой сложную драматургическую конструкцию, которая позволяет не просто отображать мифологизированный образ на экране, но и создавать сложный характер, чье взаимодействие с остальными персонажами расширяет семантическое значение киноистории. Основное свойство исследуемого

персонажа заключается в его склонности к манипуляциям, представляющим собой условную форму игры, затеваемую дьяволом с одной целью — доказать свое превосходство и могущество. Для этого он прибегает к любым уловкам, воздействуя на слабости своей жертвы, но сохраняет свои истинные намерения под маской, которую с легкостью меняет в зависимости от характера воздействия на свою жертву. Образ дьявола не может быть однозначным, он окутан тайной и пороком. Будучи сам тайной, дьявол провоцирует свою жертву нарушить запрет, искушает и подавляет ее волю, чтобы Другой также мог познать тайну дьявола и тем самым ограничить свободу своей личности, разрушив устоявшуюся систему ценностей. Необходимо отметить важную роль драматургического взаимодействия дьявола-соблазнителя и его жертвы. Несмотря на поляриность характеров этих двух персонажей, их отношения формируются на основе взаимного дополнения и отчасти зеркальности, ведь персонифицированный дьявол содержит в себе тот самый соблазн, к которому стремится искушаемый персонаж, что создает основу развития взаимоотношений героев. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Абдусамедов А.И., Алейник Р.М., Алиева Б.А. и др. под общ. ред. М.П. Новикова. Атеистический словарь. 2-е изд. М.: Политиздат, 1985. 512 с.
2. Арабов Ю.Н. Мастер класс -01. Кинодраматургия. М.: АРТкино, Мир искусства, 2009. 84 с.
3. Доценко Е.Л. Психология манипуляции: феномены, механизмы и защита. М.: ЧеРо, 1997. 344 с.
4. Фёдоров Ю.В. Образ дьявола в культуре и искусстве конца тысячелетия. Проблема этического отношения искусства к действительности // Культура народов Причерноморья, 2000, № 14. С. 54–58.
5. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2000. 336 с.
6. Рассел Дж.Б. Дьявол. Восприятие зла с древнейших времен до раннего христианства СПб.: Евразия, 2001. 408 с.
7. Рассел Дж. Б. Князь тьмы. Добро и зло в истории человечества. СПб.: Евразия, 2001. 408 с.
8. Разлогов К.Э. Боги и дьяволы в зеркале экрана. Кино в западной религиозной пропаганде. М.: Политиздат, 1982. 224 с.
9. Сандулов Ю.А. Дьявол. Исторический и культурный феномен. СПб.: Лань, 1977. 192 с.
10. Хейзинга Й. *Homo ludens*. Человек играющий. М.: Азбука Аттикус, 2018. 400 с.
11. Фрейд З. Психология бессознательного: сб. произведений. М.: Просвещение, 1990. 448 с.

REFERENCES

1. *Abdusamedov A.I., Aleynik R.M., Alieva B.A., i dr.;* pod obshchey redakciey M.P. Novikova (1985) *Ateisticheskiy slovar'* [Atheistic dictionary]. 2. Moscow: Politizdat, 1985. 512 p. (In Russ.).
2. *Arabov YU. N.* (2009) *Masterklass-01. Kinodramaturgiya* [Master class-01. Screenwriting]. Moscow: ARTkino, Miriskusstva, 2009. 84 p. (In Russ.).
3. *Docenko E.L.* (1997) *Psihologiya manipulyacii: fenomeny, mekhanizmy i zashchita.* [The Philosophy of Manipulation: Phenomena, Mechanisms, and Defense]. Moscow: CHERo, 1997. 344 p. (In Russ.).
4. *Fyodorov YU. V.* (2000) *Obraz d'yavola v kul'ture i iskusstve konca tysyacheletiya. Problema eticheskogo otnosheniya iskusstva k dejstvitel'nosti* [The image of the devil in the culture and art of the end of the millennium. The problem of the ethical relationship of art to reality]. *Kul'tura narodov Prichernomor'ya*. 2000, № 14, pp. 54–58. (In Russ.).
5. *Propp V. YA.* (2000) *Istoricheskie korni volshebnoy skazki* [The historical roots of a fairy tale]. Moscow: Labirint, 2000. 336 p. (In Russ.).
6. *Rassel Dzh. B.* (2001) *D'yavol. Vospriyatie zla s drevnejshih vremen do rannego hristianstva* [The perception of evil from ancient times to early Christianity]. St. Petersburg: Evraziya, 2001. 408 p. (In Russ.).
7. *Rassel Dzh. B.* (2001) *Knyaz' t'my. Dobro izlo v istorii chelovechestva* [Prince of darkness. Good and evil in the history of mankind]. St. Petersburg: Evraziya, 2001. 408 p. (in Russ.).
8. *Razlogov K.E.* (1982) *Bogiid'yavoly v zerkale ekrana: Kino v zapadnoyreligioznoy propagande* [Gods and Devils in the Mirror of the Screen: Cinema in Western Religious Propaganda]. Moscow: Politizdat, 1982. 224 p. (In Russ.).
9. *Sandulov YU. A.* (1977) *D'yavol. Istoricheskij kul'turnyj fenomen* [Devil. Historical and cultural phenomenon]. St. Petersburg: Lan', 1977. 192 p. (In Russ.).
10. *Hyojzinga J.* (2018) *Homo ludens. CHElovekigrayushchij* [Homo ludens. Man playing]. Moscow: Azbuka Attikus, 2018. 400 p. (In Russ.).
11. *Frejd Z.* (1990) *Psihologiya bessoznatel'nogo: Sb. proizvedenij* [Psychology of the Unconscious: Sat. works]. Moscow: Prosveshchenie, 1990. 448 p. (In Russ.).

Dramaturgy of the Character of the Tempter Devil in the Movie

Maria A. Batova

Post-Graduate student of the Department of Film Dramaturgy of the Russian State University of Cinematography

UDC 778.5.04.072:8.01-2

ABSTRACT: The article discusses dramatic techniques that contribute to the formation of the image of the seducer in the context of a film production. The seducer is usually a manipulator who provokes his victim and manipulates her personal needs and desire for forbidden pleasure. Such a character always plays on other people's weaknesses, as he has enough information to implement his manipulative strategies. To do this, the seducing manipulator uses a psychological or real mask, hiding his true face and intentions behind it. The image of the seducer in films is often correlated with the image of the devil, since the manipulator is the personification of evil, acting for his personal benefit with the help of lies and pretense. However, the visualization of the image in question is not always carried out in a classic mythological or religious manner, but can only be an intellectualized concept of evil. The external features of the seducing character become less significant than his behavioral characteristics. The game element in the image of the demonic seducer is the presence of a mask and the hidden intentions of the character who plays a manipulative game, pursuing his selfish goals. Such character types in most cases include scammers and swindlers, but the motive of seduction can be also realized through the anthropomorphic incarnation of the devil on the screen. An integral element of temptation is mystery. In fact, mystery is only the outline of the object of desire, its ideal image, which is drawn by the fantasy of the tempted person. A mystery can be an object of seduction, but it also lies in the image of a seducing protagonist. The image of the devil, in its turn, is portrayed in the dramatic structure of the film in a similar way, since such a character has a dual nature and hides his true face under a mask, which makes him shrouded in mystery.

KEY WORDS: temptation, dramaturgy, plot, game, manipulation, mystery



Эмерджентность целостного художественного образа

А.В. Свешиников

доктор искусствоведения, профессор

Эта статья — заключительная в серии публикаций о композиции в изобразительном искусстве (*предыдущие опубликованы в № 4 (38), 2018; № 2 (40), 2019*). На этот раз в тексте обосновывается, что похожие символические изображения могут иметь разное семантическое значение в зависимости от мировоззрения и установки зрителя, что значение отдельного элемента зависит от контекста и обладает многозначностью. Рассматривается также проблема композиции как текста, организованного сложными взаимосвязями элементов-символов, образующими целостность художественной формы со свойственным ей «сверхсмыслом», выходящим за пределы суммы смыслов отдельных частей изображения. Внимание уделяется практическому опыту учащихся при создании композиции, оперирующих знаками, символами, мифологемами, которые трансформируют изобразительный текст в целостную форму. Подчеркивается, что информация пробуждает у воспринимающего «сверхсмысл» новые мысли, чувства и понимание, схожие с озарением.

УДК 7.012

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

композиционная
организация,
графический
текст,
композиция,
эмерджентность

При создании композиции учащийся должен осознавать, что оперируя знаками, символами и даже мифологемами, он работает над изобразительным текстом, который необходимо организовать в целостную форму. Только в этом случае задуманный автором смысл произведения будет выражен с наибольшей образностью. Проблема реализации изобразительного символа наиболее доходчиво описывает А.Ф. Лосев. «Всякий, кто достаточно занимался историей философии или эстетики, должен признать, что в процессе своего исследования он часто встречался с такими терминами, которые обычно считаются общепонятными <...>. Таковы, например, термины “структура”, “элемент”, “идея”, “форма”, “текст” и “контекст”. Однако <...> исследователь принужден бывает расстаться с этой иллюзией <...>. К числу

¹ Лосев А.Ф.
Проблема символа
и реалистическое
искусство. 2-е изд.,
испр. М.: 1995. С. 4.

² Лосев А.Ф.
Проблема символа
и реалистическое
искусство. С. 26.

³ «Живопись
катакомб», в изд.
Очерки памятников
христианского
искусства. Санкт-
Петербург, Лига-плюс,
2000. URL: [http://
pokrovchram.ru/
d/263057/d/pokrovsky_
katakomby.pdf](http://pokrovchram.ru/d/263057/d/pokrovsky_katakomby.pdf)
(дата обращения:
02.03.2020).

таких терминов как раз и относится “символ”¹. В этой статье нет возможности подробно остановиться на этой фундаментальной работе выдающегося русского ученого. Но ряд ее основных положений все-таки следует обосновать.

Символ чувства (Ш. Бодлер) — одна из важнейших характеристик композиционного элемента в изобразительном искусстве. Как справедливо отмечает А.Ф. Лосев: «...символ вещи есть <...> ее закон и в результате этого закона определенная ее упорядоченность, ее идейно-образное оформление. <...> Символ вещи есть оформление ее идейно-образного построения. Но идейная образность, взятая сама по себе, вовсе еще не есть символ. <...> Чтобы быть символом, она должна указывать на нечто другое, что не есть она сама, и даже быть для этих других предметов законом их построения»². В этом контексте наиважнейшим является понятие «закон», который упорядочивает определенным образом символ в зависимости от его идейно-образного содержания. При этом не следует понимать идейно-образное содержание как своего рода пропаганду того или иного положения. Идея символа — это его смысловое содержание. От смысла зависит и «упорядоченность», то есть форма построения, которая указывает «на что-то другое», чем конкретное символическое изображение. Таким образом, символ всегда предполагает контекст, пусть даже не изображенный в произведении. Этот контекст часто поκειται не в представлении, а в ассоциациях воспринимающего. Он связан с мировоззрением зрителя, с его личным восприятием картины мира. На рис. 1 показаны три изображения Христа с ягнком: (а) римская скульптура, (б) катакомбное начертание³ и (в) позднее изображение того же символа на иконе. Все изображения различаются по стилистике и глубинному пониманию смысла, хотя они тождественны по тому, что конкретно изображено.



Рис.1. Различные стили символического изображения

⁴ Покровский Н.В. «Добрый пастырь» в древне-христианской символике // Христианское чтение. 1878. № 11–12. С. 484. URL.: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Криофор#Скульптуры> (дата обращения: 02.03.2020)

На рисунках прослеживается связь с Криофором (др. греч. *Κρυόφορος* — «несущий барана» — эпитет бога Гермеса несущего агнца) и иконографией Доброго Пастыря. «Сходство <...> в иных случаях настолько значительно, что ставит исследователя в затруднительное положение: как отличить христианское изображение Доброго Пастыря от языческого?», — замечает по этому поводу Н.В. Покровский⁴. Например, на *рис. 2* мы видим изображение Гермеса с агнцем, которое весьма похоже на изображение на *рис. 1 а*.



Рис. 2. Гермес с агнцем

Как видно, *при внешнем сходстве символ может указывать на совершенно различное*. Во многом это зависит от того, как воспринимающий изображение понимает его семантическое содержание. Для искусствоведа-атеиста икона — произведение искусства, поэтому форма рассматривается им с точки зрения пластики, цветовых отношений, особенностей перспективы, ее эстетического и художественного воздействия. Для верующего все эти понятия являются второстепенными при анализе изображения. В частности, В.Н. Лазарев отмечал: «Новая тематика раннехристианского искусства не была чисто внешним фактом. Она отражала *новое мировоззрение, новую религию, принципиально новое понимание действительности*. Поэтому новая тематика не могла облекаться в старые античные формы. Она нуждалась в таком стиле, который наилучшим образом воплощал бы спиритуалистические идеалы христианства. К выработке этого стиля и были направлены все творческие усилия христианских художников» (курсив мой. — А.С.).⁵

⁵ Лазарев В.Н. История византийской живописи. М., 1947. Т. I. С. 38.

Изображение «невидимого»

Изображение на иконе для христианина — символ врат в иной мир, вглядываясь в который, нужно еще открыть эти врата духовным зрением, чтобы ощутить общность с тем *невидимым*, что находится за ними. Поэтому категория «изображения невидимого» имеет здесь большое значение. «Посредством этого искусства христиане старались передать не только то, что видимо телесными глазами, но и то, что невидимо, то есть духовное содержание изображаемого»⁶, — пишет Л.А. Успенский.

В этом случае контекст становится особым обобщенным сюжетом, то есть тем, что Н.Н. Третьяков называл «явлением», когда действие остановлено, а время приобретает характер Вечности. Этому Н.Н. Третьяков противопоставляет иную форму композиции «сюжет-диалог», когда изображение передает реальный диалог, как например, в картине Н.Н. Ге «Петр I и царевич Алексей». Здесь активный элемент повествования, ограничен конкретным временем, колоритом, передает психологическое состояние персонажей, атмосферу интерьера.

Очевидно, что композиция в изобразительном искусстве по своей сущности далеко превосходит представление о том или ином каноне размещения объектов. А ее символическое наполнение может быть охарактеризовано как «изображение невидимого», когда о размещении говорить просто нелепо. Если же говорить о «не изображенных на полотне символах чувств», то и абстрактное направление в искусстве может быть отнесено к этой композиционной форме. Хотя справедливости ради, все же следует отметить, что разобраться в гармонии абстрактного намного сложнее. Ведь здесь чувственная мелодия требует исключительно чуткого восприятия, чтобы отличить подлинную гармонию от поддельной конструкции холодного построения, направленного не на художественную, а на коллекционную ценность с ее броской оригинальностью.

Для того чтобы быть символом, идейная образность должна указывать на нечто другое (А.Ф. Лосев). И здесь возникает вопрос: на что же указывает идейная образность символа? Значит ли, что символ всегда есть результат договоренности? В большинстве случаев так оно и есть⁷. Приведем пример символа договоренности (рис. 3). На нем изображен Евхаристический символ рыбы. «...Итак, первое и основное значение рыбы — это сам Христос. Некоторые древние авторы называют его “небесной рыбой”. Чтобы показать, что Церковь основывается на Христе, изображается корабль, покоящийся на спине рыбы,

⁶ Успенский Л.А. Богословие иконы православной церкви. Франция, печать LOUIS JEAN. Изд-во западно-европейского экзархата. Московский Патриархат. 1989. С. 35.

⁷ Однако с символом в изобразительном искусстве дело не всегда обстоит подобным образом, о чем речь пойдет ниже. — Прим. авт.

⁸ Альтернативное слово греческому «ψάρια» — рыба. — Прим. авт.

⁹ Тертуллиан, Климент Александрийский, Блаженный Августин. (+ 430), Блаженный Иероним (+ 420), Ориген, Мелитон Сардийский, Опат Милевский (+ ок. 370), св. Зенон Веронский (ок. 375), св. Петр Хрисолог (+ 450), св. Проспер Аквитанский (+ 463) и многие другие прибегали к символу рыбы.

¹⁰ Успенский Л.А. Богословие иконы православной церкви. С. 50.

Христос посреди христиан изображался в виде большой рыбы, окруженной маленькими. Такой образ является прямой аналогией со словами Тертуллиана: «Мы маленькие рыбки, ведомые нашим Ichthus»⁸, мы рождаемся в воде и можем спастись не иначе, как пребывая в воде»⁹. Так символика рыбы связана с символикой воды и с таинством Крещения.

Как в изображениях, так и в письменных памятниках, употребляющих символ рыбы, подчеркивается евхаристическое значение этого символа. Всякий раз, когда изображается таинство Евхаристии, будь то в виде трапезы, совершения самого таинства или же чистого символа, рядом с хлебом обязательно изображается рыба. «Между тем рыба никогда не употреблялась при совершении таинства Евхаристии. Она лишь указывает на значение хлеба и вина»¹⁰, — пишет Л.А. Успенский. Подобного рода символов-договоренностей можно привести великое множество (рис. 1–3).

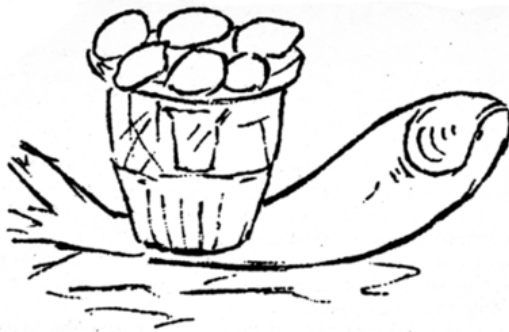


Рис. 3. Древнехристианский символ Христа

В изобразительном искусстве дело обстоит несколько иначе. Здесь смысл символа, то есть «указание на что-то другое», возникает из прочтения (алгоритма восприятия) всего контекста, в котором символ находится. Разберем это подробнее.

Отдельный символ — часть целостной композиции. Его смысл зависит от того, какое место он занимает в этой целостности, то есть от контекста. Однако что такое *целостность*? В философии и психологии целостность определяется как обобщенная характеристика системного представления, обладающая сложной внутренней структурой, которая характеризуется эмерджентностью¹¹ (гештальт, конструкт Дж. Келли с его внутренней противоречивостью и т. д.). Стоит вспомнить, что писали по этому поводу А.Ф. Лосев и А.А. Тахо-Годи: «...Всякий <...> всегда будет помнить учение Платона о том, что цельная

¹¹ Эмерджентность или эмергентность (от англ. emergent — возникающий, неожиданно появляющийся) ... наличие у какой-либо системы особых свойств, не присущих <...> сумме элементов, <...> несводимость свойств системы к сумме свойств её компонентов. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Эмерджентность> (дата обращения: 02.03.2020).

идея есть уже новое качество в сравнении со своими отдельными частями, так что целое в одно и то же время и состоит из своих частей и вовсе из них не состоит. Как учат нас химики, вода состоит из двух атомов водорода и одного атома кислорода. Но ведь водород еще не есть вода: и кислород еще не есть вода. Откуда же вдруг взялась вода? А вот это и значит, что вода хотя и состоит только из водорода и кислорода и ни из чего другого, тем не менее она, взятая как целое, вовсе не сводится ни на водород, ни на кислород, ни на их комбинацию. Но ведь это же и значит, что вода, будучи насквозь вещественной, обязательно обладает такой идеей, которая уже невещественна и которая, хотя и состоит из водорода и кислорода, тем не менее обладает более общим содержанием» (курсив мой. — А.С.). Эта цитата из книги А.Ф. Лосева и А.А. Тахо-Годи, — пример, касающийся именно эмерджентности.

Композиционно построенное изображение характеризуется целостностью, следовательно, обладает и эмерджентностью, которая выражается в интегральном смысле (*сверхсмысле*) всего произведения, не сводимого к сумме его частей. Целостное изображение нельзя разложить на части, ведь тогда груда элементов-символов потеряет свой основной смысл. Как часть целостности отдельный символ встроен в сверхсмысл произведения, который может быть понят зрителем только после прохождения им по всему перцептивному маршруту композиционной структуры. Подчеркнем, что здесь нет символов-договоренностей, а представлены символы, подчиненные общему смыслу целостности, который *неожиданно возникает*, иногда вопреки воле автора.

Отличие изобразительного символа от аллегории

От аллегории художественный символ кардинально отличается указанием на интегральный смысл композиционной целостности. А.Ф. Лосев отмечает: «Символ обычно смешивают с аллегорией, в которой ведь тоже имеется идейная образность вещи и сама вещь или предмет, а также их взаимное отождествление. <...> Символ <...> не есть <...> аллегория, поскольку в аллегории отвлеченная идея, ее предмет не имеют ничего общего или имеют очень мало общего с обратной стороной изображаемого предмета, так что идейно-образная сторона вещи гораздо содержательнее, пышнее, художественнее, чем эта отвлеченная идея, и может рассматриваться совершенно отдельно от той идеи, к иллюстрации которой она привлечена»¹².

¹² Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. 2-е изд., испр. М.: Искусство, 1995. С. 110–111.

На картине Якоба Йорданса образ земного плодородия подан именно как аллегория (рис. 4). Символы, безусловно, присутствуют, но указывают они преимущественно не на общий смысл, а на свое собственное содержание. Общий смысл, интегральное значение картины отражается в ином: в значительной мере это декоративное панно, красивое по пластике и цвету, призвано усладить вкус, доставить удовольствие. В нем все богато, немного дробно, но очень пышно. Это украшение, драгоценность — таков основной смысл живописного полотна Якоба Йорданса. Глубину содержания картины искать сложно, здесь все на поверхности, ведущее семантическое содержание не прослеживается. Но принижать это произведение было бы неверно. Оно блестяще решает задачу пиршества тональности и цвета. Если даже представить это полотно обобщенно, как бы через нерезкое стекло, то и тогда оно не утратит смысл образа богатого, виртуозно завязанного пластического пятна, построенного на тональных и цветовых контрастах.



Рис. 4. Якоб Йорданс. Аллегория плодородия Земли, м/х. 1623 г.
Королевские музеи изящных искусств, Брюссель

Однако такое обоснование совершенно не подходит, например, к полотнам Николя Пуссена, живописи Гогена (рис. 5) или Ван Гога, так как система символов в этих живописных работах преимущественно подчинена либо общему, либо обозначает часть этого общего, характеризуя обобщенный смысл, который подчас невозможно переложить на язык логики.



Рис. 5. Поль Гоген. *А, ты ревнуешь?* м/х. 1892 г.
Пушкинский музей, Москва

С художественным образом все обстоит еще сложнее. Во-первых, с одной стороны, художественный символ указывает на интегральный смысл композиции, но с другой, и это во-вторых, он указывает на более конкретное содержание, на некоторую договоренность. Например, в картине Якоба Йорданса центральная женская фигура-символ обозначает плодородную землю («по договоренности») и в то же время указывает на общий художественно-идейный смысл картины, который в ней присутствует благодаря виртуозно организованной композиции. *Двойственность художественного элемента-символа значительно усложняет и одновременно углубляет восприятие произведения.* Таким образом, конкретный привычный смысл символа как бы «снимается»¹³. Художественный символ подчиняется целостно организованному контексту, который порождает иное значение, и в результате этого наделяется новым дополнительным смыслом, одновременно сохраняя «значение по договоренности»¹⁴. Смысловая двойственность художественного символа — одна из его важнейших черт.

Поэтому произведение может быть прочитано на нескольких уровнях. Так И.А. Ильин писал: «Художественность не есть отвлеченное понятие, а живой строй, развернутый в произведении искусства. <...> Художественность надо представлять себе <...> как внутренний порядок, заложенный в самом произведении искусства; это есть как бы живой и властный строй его “души” или его внутренний уклад; способ бытия, необходимый для него и составляющий живой закон его жизни»¹⁵. Философ полагал, что художник имеет дело с тремя слоями искусства. *Первый слой —*

¹³ Выражение Л.С. Выготского (см. «Психология искусства»). — Прим. авт.

¹⁴ Что роднит его с биполярным конструктом Дж. Келли. — Прим. авт.

¹⁵ Ильин И.А. Собр. соч. Т. 6. Книга 1. М.: Русская книга, 1996. С. 124.

это эстетическая материя, которая включает в себе физические отношения цветов, красок, линий, материала, держащего грунт. *Во втором слое* мы имеем дело с эстетическим образом, который не существует сам по себе, а распознается нашим воображением, иными словами — это слой нашего непосредственного и подчас очень субъективного восприятия. *Третий слой* (если несколько упростить мысль Ильина) — герменевтический. Здесь происходит понимание передаваемого художественного смысла, когда художественность как бы по-настоящему проявляется: «Истинная художественность не осуществляется через соблюдение одних законов эстетической материи <...>, или через соблюдение одних законов эстетического образа. <...> Она не осуществляется и через простое подчинение эстетической материи требованиям эстетического образа. Она осуществляется через *верность материи себе, образу и предмету*; и через верность образа себе и предмету. А это означает, что последней и высшей властью является *художественный предмет*. Его содержание и его требования должны царить в образном плане так, как содержание и требования образа должны царить в плане эстетической материи»¹⁶.

¹⁶ И.А. Ильин. Собрание сочинений. Т. 6., книга 1, М.: Русская книга, 1996. С. 139.

В единстве всех трех слоев мы и сталкиваемся с двойственной природой художественного символа. Здесь мы видим то, что было скрыто для нас минуту назад, ведь восприятие композиции картины — это временной процесс. *Поэтому картину нужно рассматривать*. Только тогда возникает возможность проникнуть в глубину, понять многозначность символов и охватить интегральный смысл, общее содержание целостного изображения часто не только не видимое непосредственно, при первом взгляде, но попросту «не изображенное» (Л.А. Успенский). Однако необходимо учитывать и то, что это не всегда получается, особенно, если зритель не подготовлен или не примет данную школу.

Сверхсмысл целого

В заключение подчеркнем, что здесь мы возвращаемся к началу нашей темы. Именно эмерджентное свойство целостного композиционного построения позволит учащемуся увидеть общую основу различных подходов и, следовательно, отнести к этой основе не как к формальной необходимости, а как к фундаменту, краеугольному камню, на котором можно построить различные по стилю произведения.

Ни одно определение композиции не обходится без понятия «целостность». Еще Аристотель учил, что *целое* больше суммы своих частей. Это относится и к композиционному тексту, передающему большую информацию, чем сумма составляющих ее

частей. Возникает вопрос, как такое возможно? Не претендуя на истину в последней инстанции, попытаемся дать объяснение этому факту.

Необходимо повторить, что любой элемент-символ, находясь в контексте *целого*, имеет множество взаимосвязей, и потому в зависимости от «маршрута прочтения» изобразительный текст может нести различный смысл, то есть быть многосмысловым (полисемантическим).

Сверхсмысл целого ограничивает, конечно, это бесконечное разнообразие, но все же вариативность остается. В этом существенное отличие художественного символа от символа иного рода. Кроме того, привычный смысл может быть преодолен, нивелирован. Отсюда и возникает неожиданное смысловое значение, казалось бы, привычного смысла символа.

Если признать, что в системе любой элемент может рассматриваться только во взаимосвязи с другими элементами, то получается, что информационных элементов-взаимосвязей неизмеримо больше, чем самих элементов. Таким образом, общая информация по определению больше той, что заключена в простой сумме элементов. Но каким образом возникает в композиции интегральный смысл — «сверхсмысл»? Здесь все, видимо, объясняется тем, что в композиции элементы и их взаимосвязи организованы особым оптимальным образом — *прегнантно*¹⁷, что позволяет зрителю, «проходящему» по заданному маршруту, охватить смысл путем наименьшего сопоставления информации между отдельными элементами и с наименьшими затратами. Это явление Г.А. Галицын и В.М. Петров¹⁸ называют «принципом максимума информации». Доказанное авторами математически, оно позволяет сэкономить дополнительную «нервную энергию» (Л.С. Выготский). Эта энергия неожиданно высвобождается, порождая у воспринимающего возможности образовать дополнительные взаимосвязи и ассоциации, что и порождает «сверхсмысл» — новые мысли, неожиданные чувства и понимание, давно, казалось бы, осознанного, что сродни озарению, внезапно посещающему человека.

Сверхсмысл целого ограничивает это бесконечное разнообразие, хотя вариативность все же остается. В этом существенное отличие художественного символа от символа иного рода. Кроме того, привычный смысл может быть преодолен, нивелирован. Отсюда неожиданное смысловое значение символа.

Итак, целостность с психологической точки зрения высвобождает энергию, позволяя понять не только дополнительный смысл, но и понимание всего многообразия смыслов, заключен-

¹⁷ Вертгеймер М. Продуктивное мышление: пер. с англ. общ. ред. С.Ф. Горбова и В.П. Зинченко. Вступ. ст. В.П. Зинченко. М.: Прогресс, 1987. 336 с.

¹⁸ Голицын Г.А., Петров В.М. Информация — поведение — творчество. М.: Наука, 1991. С. 42–47.

ных в структуре, одновременно наделяя их единством противоположного, многообразием прочтения, неожиданностью открывающегося богатства содержания произведения. Так как художественный символ — полисемантический, он может быть одновременно комичным и трагичным, лиричным и циничным, глубоко философским и наивным детским. Именно поэтому композиционная организация произведения — есть основа всякого обучения изобразительному искусству, независимо от художественного направления, школы и даже канона. Она позволяет «изобразить невидимое, не изображаемое», показав в обыденном тайну бытия. Данная проблема представляется очень непростой. Она требует отдельного пристального рассмотрения. Поэтому здесь мы только указываем на нее, не входя в подробности, и подчеркиваем, что композиционные свойства — сложнейшая система, опирающаяся на еще недостаточно понятые психологические законы. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Волков Н.Н. Композиция в живописи. М.: Искусство, 1977. 263 с.
2. Даниэль С.М. Сети для Протея. Проблема интерпретации формы в изобразительном искусстве. СПб: Искусство-СПб, 2002. 304 с.
3. Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства: в 2 т. Т 1. М.: Гилея, 2001. 391 с.
4. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. 2-е изд., испр. М.: Искусство, 1995. 320 с.
5. Проблемы композиции. Сборник научных трудов / под ред. В.В. Ванслова. М.: Изобразительное искусство, 2000. 292 с.
6. Свешников А.В. Алгоритмы композиционного мышления в станковой живописи. М.: ВГИК, 2012. 352 с.: ил.
7. Свешников А.В. Интегральное мышление и искусство. М.: Университетская книга, 2017. 324 с.

REFERENCES

1. Volkov N.N. (1977) Kompoziciya v zhivopisi [Composition in painting]. Moscow: Iskusstvo, 1977. 263 p. (In Russ.).
2. Daniehl' S.M. (2002) Seti dlya Proteya. Problema interpretacii formy v izobrazitel'nom iskusstve [Networks for Proteus. The problem of interpreting the form in art]. St. Petersburg: Iskusstvo SPb, 2002. 304 p. (In Russ.).
3. Kandinskij V.V. (2001) Izbrannye trudy po teorii iskusstva [Selected Works on the Theory of Art]. V 2-h t. T 1. Moscow: Gileya, 2001. 391 p. (In Russ.).
4. Losev A.F. (1995) Problema simvola i realisticheskoe iskusstvo [The Problem of the Symbol and Realistic Art]. 2-e izd., ispr. Moscow: Iskusstvo, 1995. 320 p. (In Russ.).
5. Problemy kompozicii. Sbornik nauchnyh trudov [Problems of composition. Collection of scientific papers]. Pod red. V.V. Vanslova. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo, 2000. 292 p. (In Russ.).
6. Sveshnikov A.V. (2012) Algoritmy kompozicionnogo myshleniya v stankovoj zhivopisi [Algorithms of composite thinking in easel painting]. Moscow: VGIK, 2012. 352 p.: il. (In Russ.).
7. Sveshnikov A.V. (2017) Integral'noe myshlenie i iskusstvo [Integral thinking and art]. Moscow: Universitetskaya kniga, 2017. 324 p. (In Russ.).

The Emergence of a Holistic Artistic Image

Aleksandr V. Sveshnikov

*Doctor of Art Studies, Professor, Full Professor at the Department of Fine Arts,
Russian State University of Cinematography (VGIK)*

UDC 7.012

ABSTRACT: This article is the third in a series of articles on composition in the visual arts (see “Composition as a Way of Communication in Teaching Visual Arts.” — M.: VGIK Bulletin, No. 4 (38). 2018. P. 69–76. And “Actual Problems of the Composition of the Artistic Image.”— M.: Bulletin of VGIK, No. 2 (40). 2019. P. 67–78). The article shows that, similar symbolic images may have a completely different semantic meaning depending on the viewer’s worldview and attitudes. If we turn to the previous articles of this series, we will see that this meaning also depends on the context, thereby possessing ambiguity that comes up to an internal semantic contradiction within a single detail. The article explores composition as a text, organized by complex interconnections of symbolic elements that form the integrity of the art form with its characteristic “super-sense” that goes beyond the sum of the meanings of the individual parts of the image. Here we can say that the true pictorial work involves the “invisible” which is not depicted on the canvas. Thereby, it is possible to convey not only what is visible with the bodily eyes in the composition, but also the spiritual content of the depicted. This article attempts to show that a student who is creating a composition, operates with signs, symbols, and even mythologemes, while working on a graphic text that needs to be organized in a holistic form. It completes the reasoning presented earlier in this series, and sums up the previous arguments. A holistic image cannot be decomposed, because in this case a pile of symbolic elements will lose its basic meaning. In conclusion, the article shows that any element of composition as a system can only be considered in conjunction with other elements, therefore there are immeasurably more informational interconnections than the elements themselves. Thus, the general information is by definition greater than that contained in the simple sum of its elements, which gives the perceiver the opportunity to form additional relationships and associations, a “super meaning” i. e. a new thought, new unexpected feelings, a new understanding of something that seemed long and well understood, giving rise to something akin to the “awakening” that suddenly dawns on a person.

KEY WORDS: compositional organization, graphic text, composition

КУЛЬТУРА ЭКРАНА

КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ФИЛОСОФИЯ



Фото А. Михайлова



Современное искусствоведение как гуманитарная наука в ситуации культурологического поворота

Н.А. Хренов

доктор философских наук, профессор

УДК 7.01

АННОТАЦИЯ

В статье (часть пятая; предыдущие части в № 1 (39), 2019; № 2 (40), 2019; № 3 (41), 2019; № 4 (42), 2019) обсуждается актуальная проблема современной науки об искусстве, связанная с взаимоотношениями между историей и теорией искусства. До настоящего времени предмет теории искусства как субдисциплины искусствоведения, 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

гуманитарные науки,
искусствоведение,
культурология,
концепция
Кребера,
методология
исторического
исследования,
история искусства
без имен,
культурная модель,
время для истории
искусства, время
культуры

Цивилизационная парадигма в науке и ее значимость в объяснении нового статуса автора в XX веке

Как известно, формалисты ставили своей целью возвращение к проекту поэтики Аристотеля и создание нового варианта этого проекта, ставшего возможным на основе лингвистики. Позднее аналогичную методологию продемонстрирует К. Леви-Стросс при анализе мифологии, что получило резонанс в науке и выдвинуло этнологию в первые ряды в системе наук. И анализ фольклора, то есть жанра волшебной сказки, и анализ мифа стали идеальным предметом исследования языковых структур художественных явлений. Идеальным потому, что в этих структурах преобладает безличное начало. Ведь и фольклор, и миф — порождения ранних исторических эпох, архаических и традиционных обществ, то есть обществ, в которых личное начало существовало в неразвитом состоянии.

Но как же быть, когда мы рассматриваем произведения искусства, что создавались в поздних индивидуалистических обществах? Те произведения, которые и становятся предметом внимания историков искусства, по крайней мере, с тех пор как

история образов, по выражению Х. Бельтинга, оказалась введенной в историю искусства. И чтобы это произошло, необходимо было взглянуть на произведение с эстетической точки зрения, необходим также и высокий статус автора, который возникает на поздних этапах истории искусства. Ведь в произведениях, созданных на поздних этапах истории искусства, преобладает не уровень языка, а *уровень речи*. Конечно, казалось бы, странно ставить вопрос именно так. Ведь какое бы первостепенное значение речи мы ни придавали, без языка она существовать не может. Язык — это условие коммуникации, а без коммуникации искусство не существует. Какой бы значительной речь ни была, она функционирует в формах языка. Лишь при этом условии она может быть достоянием других, то есть общества.

Следовательно, сколь бы субъективным произведение искусства не было, оно все же содержит в себе надындивидуальные элементы. В этом смысле весьма значимы открытия, совершенные представителями структурализма и постструктурализма, утверждающими, что авторское начало содержания произведения никогда не исчерпывает. Прийти к этому заключению им помогло то, что структурализм исходит из лингвистической терминологии. Ориентированный на выявление в произведении элементов как речи, так и языка, структуралистский подход позволил Ю. Лотману выявить уровень безличного даже в психологическом романе XIX века. Столь убедительно выявленное Ю. Лотманом авторское начало, не помешало ему уловить, что в каждом сюжете русского романа угадывается миф, то есть безличное, повторяющееся начало. Но если выявление этого безличного начала удастся в произведениях, которые были созданы в эпоху высокого статуса автора, то что уж говорить о тех явлениях, которые составляют смысл так называемой массовой культуры. Ведь вся эта культура оказывается возможной потому, что коммуникация в ней происходит на основе преимущественно повторяющихся языковых блоков¹. Собственно, во многих из такого рода произведений используются те повторяющиеся блоки, которые существуют в фольклоре, в той же самой волшебной сказке. И хотя произведения массовой культуры создаются авторами-профессионалами, серьезно говорить о присутствии в них личного начала, какое существует в психологическом романе, не приходится.

Постструктуралисты и постмодернисты, провозгласившие «смерть автора» вообще, как, впрочем, и субъекта, если иметь в виду идею М. Фуко, тем более в своих произведениях не могут обойтись без того уровня, который в массовой культуре

¹ Кавелли Д.
Изучение литератур-
ных формул // *Новое литературное
обозрение*, 1996.
№ 22. С. 33.

преобладает. И поскольку массовая культура сегодня в коммуникативных процессах преобладает, то для позитивистской парадигмы в науке о культуре возникает оправдание. Именно эта парадигма кажется исчерпывающей парадигмой в культурологии. Только вот о культуре ли в данном случае может идти речь? Не есть ли массовая культура — порождение не собственно культуры, а цивилизации? Ведь это цивилизация как предмет изучения ориентирована на организацию жизни массовых человеческих организмов. Что же касается культуры, то она ориентирована на личность. Не случайно Й. Хейзинга сформулировал тезис о том, что только личность может быть тем сосудом, в котором хранится культура. Цивилизация ставит акцент преимущественно на безличных процессах и образованиях. Такова логика массовых обществ.

В этих обществах, однако, возникает весьма значимое в истории явление — разрыв между культурой и цивилизацией. Когда-то культура и цивилизация были синонимами. Но, начиная с Ж.-Ж. Руссо, происходит осознание того, что между ними разворачивается разрыв. Последующая история свидетельствует, что опираясь на технологии, цивилизация все больше набирает силу. Но в этой истории взаимоотношений между культурой и цивилизацией главное даже не это. Главное то, что культура как универсальный способ регуляции человеческого поведения начинает сдавать свои позиции, оказывается бессильной внедрять в это поведение и поддерживать в нем нормы. Традиции культуры как регулятивного механизма ослабевают. Технологии помогают выйти за пределы культуры. Ритмы и скорости жизни радикально изменяются. Техника, обеспечивающая новые ритмы и скорости, начинает задавать логику и человеческому поведению, и социальным процессам. Они тоже начинают разворачиваться в новых ритмах. Так начинается эпоха революций, которая жертвует культурными традициями.

Так человек в индустриальном обществе оказывается в ситуации неопределенности и хаоса. Теряя свое личностное содержание, он в XX веке предстает человеком массы, что точно диагностировал Х. Ортега-и-Гассет. Конечно, в этой ситуации дегуманизации и стандартизации массовая культура оказывается незаменимой, ведь она осуществляет компенсаторную роль. Личностное начало человек массы, утративший способность прожить его в жизни, проживает в иллюзии с помощью идентификации с героем. По сути, вместе с вторжением в сферу искусств технологий (начиная с фотографии и заканчивая интернетом) начинается новая история образов². Можно даже утверждать,

² Хренов Н.
История образов
после истории ис-
кусства: культуроло-
гический аспект.
Статья первая
и вторая // Культура
культуры. 2017.
№ 3, 4. URL.: <http://cult-cult.ru/arhiv-2014-31/>; <http://cult-cult.ru/archive-2017-4/>
(дата обращения:
23.02.2020).

³ Хренов Н.
Средства массовой
коммуникации
в ракурсе виртуаль-
ной реальности // *Международный
журнал исследований
культуры*, 2017, № 2.

что эта история образов начинается после истории искусства. История искусства возникла как история видов изобразительного искусства, то есть рукотворных образов. Вторжение технологий в искусство приводит к новому качеству образов. Это и в самом деле новая история. Это история и предыстория виртуальной реальности³. Это новая ситуация в выходе человечества с помощью технологий за пределы культуры. Этот новый выход демонстрирует, что человечество покидает культуру, оказываясь, как выражается В. Бычков, в ситуации посткультуры. Однако что такое посткультура, как не цивилизация?

Этот новый выход свидетельствует о том, что культура как регулятивная стихия, обеспечивавшая в *осевое время* логику человеческого поведения, вытесняется. Ее место занимает цивилизация. И доминирующим началом в социуме становится цивилизация, а не культура. В наше время культуру начинают заменять уже не идеология, как это было в XX веке, а распространяющийся виртуализированный мир. Что же касается культуры, то она в этой ситуации вынуждена осуществлять подчиненную по отношению к цивилизации роль. Конечно, прогресс цивилизации провоцирует негативные оценки. Понятно, что позитивные последствия этого прогресса являются обратной стороной его негативного эффекта. Критика цивилизации имеет место на протяжении всего XX века. Пожалуй, первым этот переход от культуры к цивилизации сформулировал О. Шпенглер. Но с некоторых пор (наверное, с Ницше) критике подвергается и культура, что логически оправдано. Ибо, если культура оказывается служанкой цивилизации, то ответственность за негативные последствия цивилизации несет на себе и культура.

В связи с этим вернемся снова к Л. Уайту как одному из наиболее авторитетных представителей позитивистской парадигмы в изучении культуры. Можно утверждать, что идея «смерти человека» в сознание приходит именно в формулировке М. Фуко. Но в истории возможны идеи и даже целые науки, которые, казалось бы, далеки от формулировок М. Фуко и вовсе не имеют своей целью подвести к такому заключению. Между тем, они-то и дают самые веские аргументы в пользу выводов М. Фуко. Именно так можно рассматривать и концепцию Л. Уайта. Ведь что, собственно, получается по Л. Уайту? Получается, что наука о культуре предстает аналогом науки о природе, а в этой науке о природе человек выносится за скобки. Определяющим моментом является безличное, существующее помимо воли субъекта, начало. В этом случае понятно возмущение

⁴ Уайт Л.
Указ. соч. С. 148.

противников концепции Л. Уайта, да и вообще культурологии. Констатируя такую ситуацию, Л. Уайт пишет: «Открытие и исследование психоаналитиками бессознательного встретило враждебность и сопротивление»⁴. По его мнению, нечто подобное происходит и с открытием культуры. Отвечая критикам, Л. Уайт пишет, конечно, культуры без людей не существует. Но культурологу важно продемонстрировать культурологический детерминизм, независимость его от существования человека. «Культуролог, — пишет он, — движется в том же направлении и исходит из того же взгляда и той же техники истолкования, что и физик. Культуры могут существовать без людей не в большей мере, чем механизмы — двигаться без трения. Однако можно рассматривать культуру так, как если бы она была независима от человека, подобно физике, который может рассматривать механизмы так, словно они независимы от трения, или обращаться с телами так, как будто они и в самом деле твердые. Это — эффективные техники истолкования»⁵.

⁵ Там же. С. 150.

Л. Уайт всячески доказывает, что наука о культуре подобна физике, как и другим наукам о природе. Применяемая им техника истолкования, если и учитывает человека, то только как биологический организм. Но зачем в таком случае оперировать понятием «культура», ведь культура — это то, что человек не получил от природы, а создал сам, надстроил это им созданное над природой? Такое понимание предмета культурологии и в самом деле под человеком подразумевает ту особь, которая существовала в архаических обществах. Но из истолкования предмета культуры Л. Уайтом получается, что пытаюсь определить этот предмет, он с этим не справился, точнее, промахнулся, приняв за культуру цивилизацию. Такой вывод нельзя, однако, считать заблуждением. В его концепции истина предстала помимо его воли, его намерения. Ведь культура уже давно не существует в своей самостоятельности и самоценности. Она, как отмечалось, растворилась в цивилизации, трансформировалась в цивилизацию, а для цивилизации субъект не самоценен, представляя продуктом клонирования, о чем пишет О. Хаксли⁶.

⁶ Хаксли О.
Контрапункт. О дивный новый мир. Обезьяна и сущность. Рассказы. М.: ИФ «Пушкинская библиотека». Издательство АСТ. 2002. С. 54.

Идея М. Фуко о «смерти человека» недавно получила новые аргументы. Имеется в виду монография В. Кутырева «Унесенные прогрессом. Эсхатология жизни в техногенном мире», в которой человека заменяет так называемый «постчеловек», формируемый по принципу робота («Роботы вырастают внутри нас»⁷). Разве это не иллюстрация той трансформации культуры в цивилизацию, которая в настоящее время разворачивается? В силу тенденции роботизации возникает беспрецедентная ситуация. Переходная

⁷ Кутырев В.
Унесенные прогрессом. Эсхатология жизни в техногенном мире. СПб.: Алетейя, 2016. С. 107.

ситуация, имевшая место в XX веке, и, в частности, в переориентации коллективной идентичности с идеологии на культуру, способна продемонстрировать, что никакого перехода к культуре, когда она в отсутствии идеологии станет единственной основой коллективной идентичности, не произойдет. Человечество уже сегодня в ситуации глобализации способно утверждать коллективную идентичность не на уровне культуры поверх этнических, национальных и конфессиональных особенностей, а на уровне виртуальной коммуникации.

При этом нельзя не отметить, что единства между культурой и виртуализацией ждать не приходится. Виртуализация означает радикальный выход из культуры, несовпадение с культурой. Такой выход стал возможен с помощью технологии. Следовательно, человечество, опираясь на виртуализацию, вступает в непредсказуемую эпоху. Из сказанного следует, что для того, чтобы выявить подлинную сущность предмета культурологии, следует не отказываться от гуманистической традиции, а к ней вернуться, о чем заявляли некоторые мыслители. Многие писали о необходимости возвращения к утраченным институтам, например, институтам Средневековья. Иначе говоря, необходимо развивать гуманистическую парадигму в культурологии, в которой акцент ставится на человеческое, личностное начало, на субъекта. Конечно, этот процесс разворачивается, и цивилизационный прогресс даже его подгоняет. Чем сильнее будет разворачиваться в связи с цивилизационным прогрессом кризис культуры, тем очевидней будет интерес к культуре и потребность в совершенствовании культурологического знания. Возможно, именно этим объясняется повышенный интерес к проблематике культуры, проявившийся, в том числе, и в возникновении специальной науки.

Й. Хёйзинга поставил наиболее глубокий анализ этого кризиса. Однако на многих явлениях, которые, казалось бы, свидетельствуют об усилении роли культуры и ее возрождении, лежит все та же печать цивилизационного прогресса. Вот, например, такой феномен, как телесность, который в последние годы активно обсуждается. Недавно в России была издана книга Э. Фишер-Лихте по теории театра, в которой интересна попытка посмотреть на историю театра XX века с точки зрения не литературности, а перформативности, точнее, не в соответствии с гегелевской перспективой, для которой история есть история духа, а в соответствии с альтернативной традицией. Значительное внимание автор книги уделяет телесности в театре как одному из значимых признаков перформативности⁸.

⁸ Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. М.: Канон Плюс, 2015. 375 с.

Возрождение телесного начала было остро поставлено еще деятелями русского культурного ренессанса в начале XX века, в так называемый Серебряный век. Тогда Д. Мережковский писал о том, что возрождение телесного начала возникло еще в западном Ренессансе, но оно было свернуто Контрреформацией. На рубеже XIX–XX веков появилась надежда подхватить эту традицию в русском Ренессансе. Но последующая история свидетельствовала, что эта вспышка телесности тоже оказалась свернутой. Как это понимать и оценивать? Почему возникла такая потребность ставить акцент на теле и так его высоко оценивать, отрывая от духовного начала? Не есть ли такое отношение к телу социальный заказ, идущий от цивилизации? Ведь цивилизации удобно регулировать тело и только тело, отрывая его от духа. В этом-то и может проявиться острота отрыва цивилизации от культуры. Ведь культура противостоит разрыву тела с духом, доминированию тела, обособлению его от духа. Отрыв тела от духа как раз и означает рождение киборга внутри человека, означает выход за пределы культуры в пространство цивилизации, в которой действуют уже свои законы.

Реальные процессы жизни, которые регулируются логикой цивилизационного прогресса, препятствуют гуманистической парадигме. Но ведь речь идет о спасении человеческого, личного начала, все более под воздействием цивилизационного прогресса утрачиваемого. В соответствии с этими процессами необходимо осмыслить и проанализировать тот опыт становления науки о культуре, что имеет место в России. Ведь именно отечественная культурологическая мысль ближе не к позитивистской, а к гуманитарной парадигме. В этом контексте понятна наша постановка вопроса о взаимоотношениях между искусствознанием и культурологией. Искусствознание способно воздействовать на культурологию как, впрочем, может иметь место и обратное воздействие, когда речь идет о гуманитарной парадигме в науке о культуре.

Осмыслив и оценив возможности позитивистской парадигмы в науке о культуре, как она предстает в концепции Л. Уайта, мы все-таки сказали не всё. В свое время, когда бурно развивалась социология и, в частности, функционализм как одно из направлений в этой науке, он подвергался критике. Критика позволила смягчить жесткость формулировок этой парадигмы в ее первоначальном виде. То же произошло и с позитивистской парадигмой в науке о культуре. Если для совершенствования функционализма в социологии позитивными оказались работы Р. Мертона, то для уточнения позитивистской парадигмы в

культурологии тоже находятся авторы. Для смягченного варианта позитивистской парадигмы весьма показательна концепция американского культуролога А. Кребера.

Так, вопрос о соотношении культуры и человека А. Кребер рассматривает более глубоко. Он подхватывает идею Л. Уайта, в концепции которого был упразднен антропоцентризм и приходит к мнению, что в отношениях культуры и личности перво-степенной является все-таки культурная модель. От нее, а не от человека и исходит культурный детерминизм. В данном случае как не вспомнить формулировку Г. Вельфлина «история искусства без имен». Кажется, что сегодня наука о культуре дает этой формуле новую жизнь. Соотнося историю и культурологию, А. Кребер пишет: «Надо сказать, что в том, что обычно называют историей, прежде всего и главным образом рассматриваются личности, хотя их жизнь при этом и получает более широкое общественное и социальное освещение на культурном фоне, история же культуры сознательно нацелена на то, чтобы анализ и описание культурных течений были бы как можно меньше связаны с индивидуальностями»⁹.

Так значит, без имен. Как вытекает из этого суждения А. Кребера, одну науку он соотносит с индивидуальным началом, другую, то есть науку о культуре, видит без этого начала. Однако А. Кребер явно не собирается аргументировать это жесткое проведение границы между личностными и безличными дисциплинами и повторять сказанное Л. Уайтом. Наоборот, он пытается отыскать и аргументировать проявление индивидуальности в безличных процессах. В конце концов, он приходит к выводу, что детерминантой индивидуального поведения в теории культуры является культурная модель, которая в истории постоянно видоизменяется. Она определяет многие процессы и в искусстве, и в культуре. Однако проблема заключается в том, что характерные для этой культурной модели тенденции способны выразить лишь индивидуальности, то есть гении. Проблема заключается лишь в том, что гениальных людей, если иметь в виду биологический аспект, появляется больше, чем они могут себя реализовать и самоактуализироваться.

Культурная модель, проявляющаяся в отборе талантов, или способствует раскрытию творческих возможностей или, наоборот, этому раскрытию противоречит. В этом и проявляется культурный детерминизм в сфере искусства. «Любой подход, при котором в первую очередь рассматриваются культурные модели как таковые, — пишет А. Кребер, — в максимальном отвлечении от ассоциирующихся с ними конкретных лиц,

⁹ Кребер А.
Избранное: природа культуры. М.: Российская политическая энциклопедия (Росспэн). Серия «Культурология. XX век», 2004. С. 13.

¹⁰ Кребер А.
Избранное: природа
культуры. М.:
Российская полити-
ческая энциклопедия
(Росспэн). Серия
«Культурология. XX
век», 2004. С. 19.

подразумевает признание культурных явлений или факторов как именно культурных. И эти факторы, каков бы ни был их специфический облик, должны прежде всего привлекать наше внимание, ибо главным образом они определяют если не рождение и существование гения, то его историческое проявление, его деятельность и продуктивность»¹⁰.

Любопытно, что пытаюсь осознать и представить свой метод, А. Кребер признает сходство этого метода с методологией первого мыслителя, который вызвал к жизни науку о культуре, а именно, О. Шпенглера. Связанная с констатацией значимости фундаментальных культурных моделей, идея О. Шпенглера оказывается в основе метода и самого А. Кребера. Характеризуя подход О. Шпенглера, А. Кребер пишет: «Такая установка предполагает, что искомым является понимание истории, в котором акцент делается на культуре как таковой, абстрагированной от того переплетения биографий и индивидуальных поступков, в котором нам даны эмпирические явления культуры. Такой подход не расходится с моим: он не только законен, но оправдан и плодотворен. Различие между Шпенглером и мной заключается в том, что Шпенглер попытался представить фундаментальные культурные модели как таковые, что требует индуктивного и субъективного подхода; я же поставил перед собой более специфическую задачу: определить пространственно-временные конфигурации некоторой части моделей, как они выразились в периодах их расцвета. В качестве квазиобъективного механизма такого определения я использовал списки гениальных людей, которые единодушно считаются таковыми в датированной истории. Индивиды не были для меня самоцелью: они рассматривались не как личности, а как мерило развития культуры. Шпенглер же обращается к индивидам лишь спорадически, используя их главным образом в качестве примера или иллюстрации. Но в подходе к индивидам как к историческому материалу наши взгляды совпадают: по существу, личности предстают в наших исследованиях как индикаторы явлений культуры»¹¹. Так, выясняется, что позитивистская парадигма в культурологии способна принимать во внимание те установки, которые для альтернативной парадигмы являются определяющими.

¹¹ Кребер А.
Указ. соч. С. 763.

Проблема времени как философская проблема и как проблема теории искусства. Ее значимость для историка искусства

Стараясь обосновать территорию теории искусства, мы до сих пор пытались проиллюстрировать одну из острых современных тем этой субдисциплины, связанной со взаимодей-

ствием науки об искусстве и науки о культуре. Однако не менее острой в наше время продолжает оставаться проблематика времени. Ведь чем, собственно, занимается историк искусства как не тем, что он рассматривает образы во времени и время в образах. Очевидно, что оставаясь первостепенной проблемой для историка, именно время предстает таковым и для теоретика, и прежде всего для теоретика. Эту проблематику мы будем рассматривать не только с искусствоведческой, но культурологической и философской точек зрения.

Становление культурологии связано с определением не только предмета науки, но и со спецификой типа времени, в котором этот предмет развивается и функционирует. Как показал П. Сорокин, время культуры имеет не столько утвержденную философами модерна линейную, сколько циклическую логику. Сам П. Сорокин это продемонстрировал в своей фундаментальной монографии «Социальная и культурная динамика». Идеи П. Сорокина, высказанные в середине XX века, позволяют по-новому взглянуть и на идеи одного из мыслителей XVIII века Дж. Вико, продемонстрировавшего циклизм исторического времени. Упомянуть имя Дж. Вико в данном случае не будет лишним, ведь его изучал один из патриархов истории искусства как науки И. Винкельман. Сегодня в связи с критикой модерна пересматриваются и идеи модерна о времени.

Расширение обсуждаемой в теории искусства проблематики не должно отвлекать теоретиков от главного — совершенствования методологии исторического исследования искусства. Какими бы вопросами теоретик искусства ни занимался, в поле его внимания должна быть методология истории искусства как центральная субдисциплина искусствознания. Поэтому его основное внимание должно быть сосредоточено на специфике исторического времени. Но проблема времени не является независимой по отношению к культуре. При попытке понять историю предмета изучения, то есть культуры, необходимо понять и специфику времени, в котором культура существует. Иначе говоря, если существует культура, то существует и время, в котором она эволюционирует. Культура существует в собственном времени. Но как соотносится время истории искусства со специфическим временем культуры? В данном случае вопрос, поставленный И. Грабарем, необходимо рассмотреть в аспекте времени.

Происходит ли развитие искусства и культуры в одних и тех же длительностях? История искусства от общей истории не изолирована. Эта зависимость улавливается в самые разные

исторические эпохи. Подъемы и кризисы в историографии отражаются и на трудах по истории искусства. Так, интерес после Второй мировой войны к истории в России сказался и на подъеме искусствознания. Это закрепилось не только в открытии Института истории искусств, но и в создании в стенах этого института второго варианта истории русского искусства. Однако кризис исторической науки, о котором писали во второй половине XX века, сказался и на искусствознании. Ведь история искусства как в предшествующие столетия, так и в XX веке, развертывалась в соответствии с общей историей, а эта общая история была историей империи.

Однако развертывающиеся в науках процессы (и в исторической науке, и в истории искусства) оказываются в зависимости от степени и объема исторического сознания и исторической памяти общества, а они постоянно колеблются. Это проявляется в отношениях между культурами, например, между Россией и Западом. Особенно активными отношения между Россией и Западом были с XVIII века. На рубеже XIX–XX веков возникает острый интерес к Востоку, изменяющий отношения России к Западу¹². Спустя столетие, уже на рубеже XX–XXI веков он получает продолжение, о чем свидетельствует интерес к теории евразийцев и, в частности, «последнего евразийца» Л. Гумилева.

Основная функция теории искусства заключается, пожалуй, в том, чтобы опираясь на разные науки, совершенствовать методологию исторического исследования. Теоретик существует ради историка, в помощь ему. Попробуем это показать, углубляясь в проблематику исторического времени и опираясь на понимание времени в других науках, а также в философии. Следует отметить, что во второй половине XX века интерес к этой проблематике заметно возрос, в том числе, в отечественной гуманитарной науке¹³. Так, времени посвятил свое фундаментальное исследование М. Бахтин¹⁴. К времени проявил интерес Д. Лихачев¹⁵. Возможно, нарастанию внимания к этой проблематике способствовали новые идеи в естественных науках, в частности, в физике, которые, несомненно, оказывают влияние на искусствоведческую мысль. Так, под воздействием идей И. Пригожина и И. Стенгерс, Ю. Лотман напишет книгу «Культура и взрыв», в которой много внимания уделяется времени¹⁶.

Невозможно не отметить, что рассмотрение становления времени в литературе и искусстве было бы невозможным без идей, которые возникли еще в философии, а точнее, в «философии жизни», и именно в философии А. Бергсона. Под воздей-

¹² Хренов Н.
Русская культура
на перекрестке Запада
и Востока. Россия
как подсознание
Запада. Восток как
подсознание России.
Искусствознание, 2013,
№ 3–4. С. 110–148.

¹³ Ритм, пространство
и время в литературе
и искусстве. Л.: Наука,
1974.

¹⁴ Бахтин М.
Формы времени
и хронотопа в романе.
Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

¹⁵ Лихачев Д.
Поэтика древнерусской
литературы.
Л.: Художественная
литература, 1971.
С. 347.

¹⁶ Лотман Ю.
Культура и взрыв.
М., 1992.

ствием его философии и, в частности, его понимания времени оказались не только искусствоведы, но и сами художники, например, М. Пруст. Этот философ впервые сформулировал, что современная наука лишь тогда является адекватной интерпретацией реальности, когда она перестает мыслить исключительно пространственно и начинает учитывать время. Конечно, время учитывалось и в античной философии, и в античной науке. Но оно оказывалось подчиненным пространству, точнее, оно получало выражение в пространственных формах. Это означало, что движение получило выражение с помощью отдельных остановленных во времени состояний. Так произошло с Платоном, называвшим такие остановленные мгновения эйдосами.

Такие мгновения А. Бергсон называл «привилегированными мгновениями». А. Бергсон упрекает античную науку в том, что она не принимает во внимание время. Но, собственно, такое выделение «привилегированных мгновений» определило всю историю изобразительных искусств. Что касается современной науки, то «в отличие от античной науки, которая останавливалась на известных, так называемых существенных моментах, современная наука занимается безразлично каким угодно моментом»¹⁷. Это обстоятельство получило выражение одновременно в импрессионизме, если иметь в виду историю образов в контексте истории искусства, и в фотографии, если иметь в виду историю образов после истории искусства. Поэтому реальное время, рассматриваемое как поток или, другими словами, как сама подвижность бытия, от научного познания не ускользает. Наиболее четкое отделение современной науки от науки прошлого позволил себе М. Хайдеггер, отождествивший время с бытием.

В современной науке, которая, подражая физике, упраздняет выделение «привилегированных мгновений», утверждается та точка зрения, что в развертывающемся в природе творческом процессе невозможно остановить мгновение, но даже если бы это удалось сделать, то оно не было бы репрезентативным для других мгновений, поскольку следующее мгновение будет иметь уже другую форму. Кстати, эта мысль передает суть «философии жизни». Конечно, можно представить, что М. Бахтин знал идеи А. Бергсона, и мысль философа о том, что современная наука утрачивает кинематографический принцип познания, то есть способ, когда движение какого-либо объекта передается с помощью одного «привилегированного мгновения», судя по всему, повлияла на его концепцию времени в литературе. Во всяком случае, то обстоятельство, что наука перестает мыслить

¹⁷ Бергсон А.
Творческая эволюция.
М.: СПб., 1914. С. 300.

исключительно пространственно, стало точкой отправления для его собственной концепции.

В концепции М. Бахтина не рассматривается отдельно пространство и не только в том его понимании, когда оно берется выразить время. В то же время у него не рассматривается отдельно и время. Его идея заключается в том, что в реальности каждая из этих категорий отдельно не существует. А существует совершенно новый концепт, означающий единство и неразрывную связь того и другого. Как известно, этот концепт назван им «хронотопом». Собственно, эта мысль существовала и у А. Бергсона. Но для ее выражения французский философ не нашел нужного удачного слова, ставшего у М. Бахтина концептом. Этот концепт М. Бахтин попытался применить при исследовании процессов становления литературы в античности и, в частности, романа. Его исследование, посвященное хронотопу в античной литературе, дает возможность представить как искусство медленно постигало историческое время, пытаясь отыскать в литературе способы его передачи. При этом — и в данном случае М. Бахтин не разделяет мысль А. Бергсона об античной науке, недооценивающей время, — уже в тех литературных текстах, которые еще не приобрели завершенных форм, время все же уже существовало, но оно пребывало в пассивном состоянии. Оно не было в таком состоянии даже в долитературную эпоху, то есть в эпоху мифологии и фольклора.

В эту эпоху можно фиксировать существование мифологического или вечного времени, которое в литературную эпоху (в эпоху становления романа) не исчезает, а перетекает в ранние формы романа, да, собственно, так и остается на поздних этапах европейского литературного развития. Так, например, посвятивший много внимания художественному времени в древнерусской словесности Д. Лихачев, касаясь романов Ф. Достоевского, отмечал, что несмотря на новые формы романа, Ф. Достоевский не порывал с теми формами времени, которые, как может показаться, уходят в небытие. Речь идет о передаче вневременного или вечного начала, значимости которого Х. Зедльмайр касается в своей книге. «Он (Достоевский — Н. Х.), — пишет Д. Лихачев, — постоянно искал новых форм изображения процессов, действия, длительности, перехода от одной точки зрения во времени к другой. С проблемой времени для него была связана проблема вечности, вневременного. Эта проблема входила в самое существо его мировоззрения. Временное было для него формой осуществления вечного через время. Он догадывался о вечном, раскрывал это вечное и

¹⁸ Лихачев Д.
Указ. соч. С. 347.

вневременное»¹⁸. Мы вернемся к этой мысли Д. Лихачева чуть позже в связи с выявлением Ю. Лотманом мифа в русском романе XIX века.

В античной литературе М. Бахтин обнаруживает три типа романа (роман — испытание, авантюрно-бытовой роман, биографический роман). В каждом из них присутствует особый тип организации времени. Так, *первый тип* романа демонстрирует открытие в литературе так называемого авантюрного времени, схемы которого, как он утверждает, сохраняются до XVIII века. Этот тип времени по отношению к историческому времени совершенно нейтрален. Тем не менее это уже открытие и использование его в функции организации структуры произведения, в которой время не отделяется от пространства. В этом типе романа следы эпохи не существенны, а приметы исторического времени отсутствуют. Значительное число авантур образует вневременной ряд, который может продолжаться до бесконечности.

Второй тип античного романа — авантюрно-бытовой, что иллюстрируется «Сатириконом» Петрония и «Золотым ослом» Апулея. Явление нового хронотопа здесь связано с вторжением в повествование быта. Особенность хронотопа здесь — это слияние жизненного пути с реальным путем странствования и скитания героя. По сравнению с первым типом романа здесь преодолевается статичность характера героя, и появляются признаки его развития, что получает выражение в метаморфозе. В переломных, кризисных моментах герой изменяется, становится другим, перерождается. Но если историческое время здесь существует в зародыше, то имеет место бытовое время, сочетающееся с авантурным. Бытовое время позволит открыть и освоить частную, приватную жизнь, что для античности, в которой доминировала публичная жизнь, было заметным прогрессом.

Наконец, *третий тип* романа связан с биографиями и автобиографиями, повлиявшими на становление европейского романа. Этот тип романа демонстрирует следующее открытие — открытие биографического времени, что позволяет выстроить специфический образ человека, проходящего свой жизненный путь. В основе этих повествований лежит хронотоп, то есть жизненный путь ищущего истинного познания героя. Это изображение своей или чужой жизни как гражданско-политический акт публичного прославления и самоотчета. Этот хронотоп подразумевает особое пространство, то есть площадь, агору, где раскрывается и оформляется автобиографическое и биографическое самосознание человека и его жизни.

Итак, во всех разновидностях античного романа появляются зачатки новых форм полноты времени, связанных с раскрытием социальных противоречий. Заклучая сказанное о ранних этапах становления романа под углом зрения организации в нем времени, М. Бахтин обращает внимание на то, что в античности возникают специфические отношения между прошлым, настоящим и будущим временем, что предстает, например, в образе Золотого века. Иначе говоря, в античности прошлое вовсе не уходит в историю. Оно еще должно проявиться в будущем, ибо оно отождествляется с гармоническими отношениями человека и мира. «Определяя ее (историческую инверсию — *Н. Х.*) несколько упрощенно, — пишет М. Бахтин, — можно сказать, что здесь изображается как уже бывшее в прошлом то, что на самом деле может быть или должно быть осуществлено только в будущем, что, по существу, является целью, должествованием, а отнюдь не действительностью прошлого»¹⁹.

Это обстоятельство, то есть не исчезающее прошлое, переносимое в будущее, диктует и особое восприятие настоящего. Поскольку кроме конкретного исторического времени в истории существует фиксируемое философами вечное время, ассоциирующееся с прошлым и будущим, то настоящее парадоксальным образом оказывается тоже соотносимым с вечным, вневременным. Иначе говоря, современное оказывается не чуждым вечному и вневременному. Это то, что Д. Лихачев ощутил в романах Ф. Достоевского. «Пусть эти вертикальные надстройки и объявляются потусторонне — идеальными, вечными, вневременными, — это вневременное и вечное мыслится как одновременное с данным моментом, с настоящим, то есть как современное, как то, что уже есть, это лучше, чем будущее, которого еще нет и которого еще никогда не было»²⁰.

Анализируя временные аспекты античного романа, М. Бахтин не зря вспоминает Платона, иногда находя в таком романе гибридные образования, состоящие из риторики, литературы и философии. Поэтому естественно, что М. Бахтин опирается не только на философские воззрения о времени А. Бергсона, но и учитывает представление о времени Платона. Ведь время у Платона соотносимо с вечным, надвременным началом. Время — это категория, связанная с чувственным миром, который находится в постоянном движении и изменении, — совсем как у А. Бергсона. Но есть еще остановленная в своем движении и изменении сверхчувственная реальность, что получает выражение в эйдосе как статическом мгновении. Эта сверхчув-

¹⁹ Бахтин М.
Указ. соч. С. 297.

²⁰ Бахтин М.
Указ. соч. С. 298.

²¹ Гайдено П. Время. Длительность. Вечность. Проблема времени в европейской философии и науке. М.: Прогресс-Традиция, 2006. С. 25.

ственная реальность у Платона соотносится с «вневременной вечностью». Но отделяя время от вечности, Платон все-таки исключает их полный разрыв. «Время, таким образом, — пишет П. Гайдено, — предстало как подобие вечности в эмпирическом мире становления и, стало быть, как нечто не только отличное от вечности, но и причастное ей»²¹. Как мы убеждаемся, параллельно овладению времени в литературе происходит философское осознание сущности времени. ■

Окончание статьи читайте в № 2 (44), 2020

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
2. Бергсон А. Творческая эволюция. М.; СПб., 1914.
3. Гайдено П. Время. Длительность. Вечность. Проблема времени в европейской философии и науке. М.: Прогресс-Традиция, 2006.
4. Кавелли Д. Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение, 1996, № 22.
5. Кребер А. Избранное: природа культуры. М.: Росспэн, 2004. 1008 с.
6. Кутырев В. Унесенные прогрессом. Эсхатология жизни в техногенном мире. СПб.: Алетейя, 2016.
7. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. Л.: Художественная литература, 1971.
8. Лотман Ю. Культура и взрыв. М., 1992.
9. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л.: Наука, 1974.
10. Уайт Л. Наука о культуре // Антология исследований культуры. Т. 1. Интерпретации культуры. СПб.: Университетская книга, 1997.
11. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. М.: Канон-Плюс, 2015. 375 с.
12. Хаксли О. Контрапункт. О дивный новый мир. Обезьяна и сущность. Рассказы. М.: НФ «Пушкинская библиотека»; АСТ. 2003. 992 с.
13. Хренов Н.А. История образов после истории искусства: культурологический аспект. Статья первая и вторая // Культура культуры, 2017, № 3, 4. URL: <http://cult-cult.ru/arhiv-2014-31/> <http://cult-cult.ru/archive-2017-4/> (дата обращения: 23.02.2020).
14. Хренов Н.А. Средства массовой коммуникации в ракурсе виртуальной реальности // Международный журнал исследований культуры, 2017, № 2. С. 27–44.

REFERENCES

1. Bakhtin M. (1975) *Formy vremeni i khronotopa v romane: Ocherki po istoricheskoy poetike* [Forms of Time and the Chronotope in the Novel. Essays on Historical Poetics]. Bakhtin M. *Voprosy literatury i estetiki*. Moscow, 1975. (In Russ.).

2. *Bergson A.* (1914) *Tvorcheskaya evolyutsiya* [Creative evolution]. Moscow; St. Petersburg, 1914. (In Russ.).
3. *Gaydenko P.* (2006) *Vremya. Dlitelnost. Vechnost. Problema vremeni v evropeyskoy filosofii i nauke* [Time. Duration Eternity. The problem of time in European philosophy and science]. Moscow: Progress-Traditsiya, 2006. (In Russ.).
4. *Kaveli D.* (1996) *Izucheniye literaturnykh formul* [The study of literary formulas]. *Novoye literaturnoye obozreniye*, 1996, № 22. (In Russ.).
5. *Kreber A.* (2004) *Izbrannoye: priroda kultury* [Selected: nature of culture]. Moscow: Rosspen, 2004. 1008 p. (In Russ.).
6. *Kutyrev V.* (2016) *Unesennyye progressom. Eskhatologiya zhizni v tekhnogennom mire* [Gone with the Progress. The Eschatology of Life in the Technogenic World]. St. Petersburg, Aleteyya, 2016. (In Russ.).
7. *Likhachev D.* (1971) *Poetika drevnerusskoy literatury* [Poetics of Old Russian Literature]. L.: Khudozhestvennaya literature, 1971. (In Russ.).
8. *Lotman Yu.* (1992) *Kultura i vzryv* [Culture and explosion]. Moscow, 1992. (in Russ.)
9. *Ritm, prostranstvo i vremya v literature i iskusstve* [Rhythm, space and time in literature and art]. L.: Nauka, 1974. (In Russ.).
10. *White L.* (1997) *The Science of Culture. Anthology of Cultural Studies. Vol. 1* [The science of culture. Anthology of cultural studies. Vol. 1]. Interpretations of culture. St. Petersburg: University book, 1997. (In Russ.).
11. *Fisher-Likhte E.* (2015) *Estetika performativnosti* [Performance aesthetics]. Moscow: Kanon Plyus, 2015. 375 p. (In Russ.).
12. *Khakli O.* (2003) *Kontrapunkt. O divny novy mir. Obez yana i sushchnost* [Counterpoint. Oh brave new world. Monkey and essence]. *Rasskazy*. Moscow: NF "Pushkinskaya biblioteka". AST, 2003. 992 p. (In Russ.).
13. *Khrenov N.A.* (2017) *Istoriya obrazov posle istorii iskusstva: kulturologichesky aspect* [The history of images after the history of art: cultural aspect]. *Statya pervaya i vtoraya. Kultura kultury*. 2017, № 3, 4. URL.: <http://cult-cult.ru/arhiv-2014-31/>; <http://cult-cult.ru/archive-2017-4/> (data obrashcheniya: 23.02.2020). (In Russ.).
14. *Khrenov N.A.* (2017) *Sredstva massovoy kommunikatsii v rakurse virtualnoy realnosti* [Media in the perspective of virtual reality]. *Mezhdunarodny zhurnal issledovaniy kultury*. 2017, № 2, pp. 27–44. (In Russ.).

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

Nikolai A. Khrenov

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

UDC 7.01

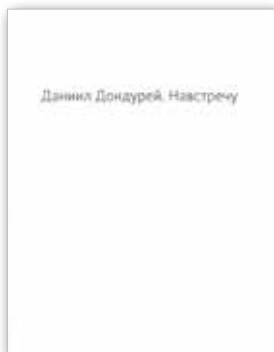
ABSTRACT: Intensive development of knowledge in the 20th century, including the emergence of new sciences and humanities, constantly creates a problematic situation in the sphere of art, shifting art's designation to what in the philosophy of science is known as "normal science". This is associated with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

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

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

KEY WORDS: art history, subject of the theory of culture, humanitarian paradigm, depersonalization of the subject of art history, cultural anthropology, cultural determinism, popular culture, civilization, myth, folklore, language

[библиотека ВГИК]



Даниил Дондурей.

Навстречу: сборник. М.: Искусство кино.

Подписные издания, 2019. 456 с.: фот.

В книгу о социологе культуры Данииле Дондурее (1947–2017) включены фрагменты его текстов, последние публикации, а также избранные беседы, которые он инициировал и модерировал в журнале «Искусство кино» на протяжении многих лет. Разносторонние интересы Д. Дондурей предопределили и круг авторов, размышляющих о его идеях, работах, стратегии развития журнала, который он вел почти четверть века.

В книге жанр мемуаров сочетается с аналитическими статьями его коллег, взыскательных читателей, слушателей и авторов «Искусства кино». Для культурологов, социологов, киноведов и любителей мемуарной прозы.



Плахов Андрей.

Озон: монография. СПб.: Сеанс, 2018. 256 с.: ил.

Свои первые полнометражные фильмы Франсуа Озон выпустил в конце 1990-х. В последующие 20 лет он смог стать одним из известнейших французских авторов, а в России его признали чуть ли не раньше, чем на родине. Но кто был этот режиссер на самом деле? Циничный постмодернист или художник с ранимой душой? В своей книге Андрей Плахов рассказывает об изменчивой натуре режиссера, чьи работы демонстрируют эстетический слом в мировом кино на рубеже веков. Книга включает главы: «Молодой

и прекрасный», «Глоток Озона: голубой период», «Саммит гламура: розовый период», «Тоска по ангелу», «Смена пола и гардероба», «Тет-а-тет с Озоном». В них рассказывается о жизни Ф. Озона и о фильмах, снимавшихся в этот период, за исключением пятой главы, посвященной высказываниям режиссера. Как пишет во вступлении А. Плахов, Озон породил «по отношению к себе немало скептицизма и неприятия, часто иррационального. Кто-то не может простить, что он начинал в недрах гей-культуры, кто-то — что предал эту маргинальную культуру и ушел в мейнстрим. Одни считают его творчество слишком легковесным, другие — эстетским, третьи — безвкусным. Ему завидуют — чему конкретно, не совсем понятно, но так принято». Эта книга — «рассказ о кинематографисте, чьи работы способны доставить зрителям чистое безыскусное удовольствие». Для специалистов и широкого круга поклонников творчества Франсуа Озона.

МИРОВОЙ КИНОПРОЦЕСС

АНАЛИЗ





Экранизация повести Сэлинджера в переводе на фарси

Н.Г. Григорьева

кандидат искусствоведения

В статье анализируется фильм «Пари» иранского режиссера Дариуша Мехрджуи, снятый по двум рассказам Дж.Д. Сэлинджера, объединенным писателем в повесть «Фрэнни и Зуи». Проблема взаимодействия высокоодаренной личности с миром обывателя, поставленная Сэлинджером в литературном источнике, оказалась актуальной для Ирана 1990-х. Именно в это время в иранском кинематографе появляются новые герои — молодые образованные женщины и ветераны ирано-иракской войны. Сохранив оригинальные диалоги, Мехрджуи, тем не менее, внес в повествование ряд существенных изменений, которые погружают зрителя в совершенно отличное от сэлинджерского мировоззрение.

УДК 791.43-24

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

иранское кино, Дариуш Мехрджуи, культурные адаптации, иранская женщина, феминизм в Иране, тайные экранизации Сэлинджера

Свое мнение о Голливуде Дж.Д. Сэлинджер недвусмысленно выразил на второй странице романа «Над пропастью во ржи». Его нелюбовь к киноиндустрии началась после неудачной, как он считал, экранизации рассказа «Дядюшка Виггили в Коннектикуте»¹ из «Девяти историй» («Мое глупое сердце», режиссер М. Робсон, 1949). Сэлинджер еще тогда заявил, что не будет продавать права на экранизацию своих работ, но однажды поступился этим принципом. В 1957 году журнал «Нью-Йоркер», всегда с радостью публиковавший его работы, отказался печатать рассказ «Зуи» под предлогом, что «в журнале не публикуются продолжения ранее опубликованных произведений»². За два года до этого журнал действительно представил читателю рассказ «Фрэнни», продолжавший начатую в 1948 году сагу о семействе Глассов. Логика издателей была объяснима: имя Сэлинджера уже ассоциировалось с другой литературной семьей — Холдена Колфилда, и журнал опасался, что читатели, ожидая рассказов о Колфилдах, могут с неохотой воспринять соперничающую группу персонажей.

¹ В русском переводе встречается также «Лапа-растяпа». — Прим. авт.

² Славенски К. Человек, идущий сквозь рожд. Санкт-Петербург: Азбука, 2014. С. 351.

³ Славенски К. Человек, идущий сквозь рожь. Санкт-Петербург: Азбука, 2014. С. 356.

⁴ Исполнители главных ролей — Никки Карими, Али Мосаффа. — *Прим. авт.*

Отказ журнала публиковать новые произведения привносил в жизнь Сэлинджера массу неопределенностей финансового характера, но творчески писатель был преисполнен решимости продолжать писать о Глассах. Это и заставило его обратить свой взор на Голливуд. Однако и Бродвей, и Голливуд были заинтересованы только в романе «Над пропастью во ржи». Продюсер Джерри Уолд отказался запускать в производство предложенный Сэлинджером рассказ «Человек, который смеялся», сказав, что он «слишком короткий» и «дает мало исходного материала»³. Именно это обстоятельство и сыграло решающую роль в том, что ни одна из работ Сэлинджера не должна была попасть на экран в обозримом будущем: интеллектуальная собственность по законам США защищена на протяжении всей жизни автора плюс семьдесят лет после его смерти. Таким образом, фильм Мехрджуи «Пари» (1995)⁴, в основу которого положена повесть «Фрэнни и Зуи», — вторая и сегодня последняя полнометражная экранизация произведений Сэлинджера.

Свобода творчества по-ирански

До запуска в производство Мехрджуи написал Сэлинджеру письмо о желании экранизировать «Фрэнни и Зуи», но ответа не получил. Расценив молчание как знак согласия, режиссер начал работу. Три года спустя, после того, как фильм был завершен и получил приз за лучшую режиссуру на фестивале Фаджр в Тегеране, Мехрджуи пригласил Сэлинджера на просмотр в рамках фестиваля иранского кино в Америке. Но писатель не просто не пришел, а обратившись к адвокатам, запретил показ. Такая реакция, хоть и была вполне ожидаема от Сэлинджера, вызвала огромное недовольство со стороны иранской общины Нью-Йорка и организаторов фестиваля. В ответ Мехрджуи заявил следующее: «В моей стране нет авторских прав. Мы можем свободно читать и делать всё, что хотим»⁵.

В Америке, где свобода во всех ее проявлениях возведена в культ, такие слова интеллигента из фундаменталистской страны прозвучали вызывающе: с одной стороны, всем было понятно, что экранизация Сэлинджера иранцем стала возможной благодаря несовершенству исполнения законов об авторских правах. С другой — такой «свободы» не могли себе позволить предпринимавшие отчаянные попытки экранизировать рассказы писателя Спилберг и Казан. Более того, Мехрджуи оставил без внимания столь желанный в Голливуде роман «Над пропастью во ржи», остановив свой выбор на повести «Фрэнни и Зуи», значительно менее известной и более сложной для

⁵ McKinley J. Iranian Film Is Canceled After Protest By Salinger. New York Times, Nov 21, 1998. URL: <https://www.nytimes.com/1998/11/21/movies/iranian-film-is-canceled-after-protest-by-salinger.html> (accessed: 27.07.2019).

экранизации. Голливуд привлекал кассовый потенциал романа-бестселлера, тогда как «свободный» от диктатуры рынка и доллара Мехрджуи выбрал произведение, которое по сути было выражением презрения к «американской мечте», но по духу соответствовало состоянию творческой интеллигенции в Иране 1990-х. Кроме того, традиционное уважение к старшим не позволило Мехрджуи раскрыть тему взросления молодежи через неприятие лжи мира взрослых, тем более, что подросткам в иранском кино присущи непосредственное восприятие мира, высокая нравственность и интуитивный оптимизм, то есть всё то, что никак не вяжется с нонконформизмом юного Колфилда.

Интеллектуалы и обыватели

Предыдущий фильм Мехрджуи «Сара» (1993, экранизация пьесы Г. Ибсена «Кукольный дом») заканчивается тем, что женщина обретает внутреннюю свободу от стереотипов, право на собственное «Я» и заявляет о своей готовности жить самостоятельно, без привязки к мужу и к браку, жить самодостаточно и даже преподать урок мужчинам, не готовым распознать в женщине личность с ее достоинствами и недостатками. В фильме «Пари» главная героиня воспринимает свою свободу уже как данность, а не как завоевание, но бремя свободы оказывается для нее мучительным, и процесс ее внутреннего поиска обрисовывает типичные признаки экзистенциального кризиса.

Отечественный исследователь работ Сэлинджера И. Галинская отмечает, что в зарубежной литературной критике нет единого мнения по поводу повести «Фрэнни и Зуи». Английский критик Б. Уэй не увидел во «Фрэнни» ничего, кроме религиозного экстаза, причем его мнение не изменилось после объединения «Фрэнни» и «Зуи» в одну книгу. В свою очередь, К. Боуду повесть представляется подражанием религиозному трактату, а У. Френч увидел в этом произведении лишь уничижительную сатиру на жизнь американских академических кругов. Однако К. Александер называет книгу «Фрэнни и Зуи» более значительной, чем «Над пропастью во ржи», усматривая в ней «зрелую студенческую вариацию холденовского поиска правды»⁶. С ним согласен биограф Сэлинджера К. Славенски, утверждая, что «ни в одном творении Сэлинджера не проявилось так ярко его стремление к совершенству, как в «Зуи». Сэлинджер работал над «Зуи» полтора года, «сходя с ума из-за каждого слова и каждой запятой»⁷.

⁶ Галинская И. Философские и эстетические основы поэтики Дж. Д. Сэлинджера. М.: Наука, 1975. С. 90.

⁷ Славенски К. Человек, идущий сквозь рожь. Санкт-Петербург: Азбука, 2014. С. 336, 348.

Разделяя эту точку зрения, Мехрджуи бережно отнесся к текстам Сэлинджера, практически полностью сохранив оригинальные диалоги. «Иранизация» исходного текста не затронула также построение повествования, которое И. Галицкая связывает с увлечением Сэлинджером восточными духовными практиками. Индийские философы С. Чаттерджи и Д. Датта отмечают, что «...в древнеиндийских учениях существовало непреложное условие: необходимо было установить и полностью изложить точку зрения оппонента, затем ее опровергнуть и лишь после этого изложить собственные положения и доказать их истинность, благодаря чему каждая философская система приняла обособленный и заверченный вид»⁸. Также и здесь, неразрывная связь «Фрэнни» и «Зуи» обусловлена тем, что в «Фрэнни» изложены этические принципы, которые затем опровергаются в «Зуи».

⁸ Чаттерджи С., Датта Д. Древняя индийская философия. М.: Издательство иностранной литературы, 1955. С. 11.

В первой части фильма зритель знакомится с Пари (Фрэнни), разочаровавшейся в своих кумирах интеллектуалкой, пытающейся обрести душевную гармонию в молитве. Во второй части ее брат⁹, дадаши (Зуи), осознавший тупиковость такого пути для своей сестры в силу особенностей ее личности, помогает ей выбраться из глубокого духовного кризиса. Он убеждает ее, что отрыв от реальности и поиск чего-то совершенного в итоге всегда заводит в тупик, из которого нет выхода. Это послужило причиной самоубийства их старшего брата — Асада (Симора).

⁹ Дадаши — по-ирански «брат», имя его не называется.

В силу того, что Симор — самый «разработанный» персонаж из всех Глассов и встречается в каждом произведении саги, информированный зритель интуитивно узнает в Асаде Симора и соответственно знает о нем гораздо больше, чем рассказывает в фильме Мехрджуи. Как и Симор, Асад — это недостижимая и нежизнеспособная мечта. Герой обречен на двойственность своего существования: он чужд окружающему его миру, избегает его и одновременно чувствует к нему любовь и привязанность. Сэлинджер образно описал отношение Симора к собирательному образу мещанского мира, представленного его будущей на тот момент женой и ее матерью. «Иногда, когда я ухожу от них, у меня странное чувство, что М. и ее мать напичкали мои карманы маленькими флакончиками и тюбиками с губной помадой, румянами, сетками для волос, дезодорантами и т. п. Я переполнен чувством благодарности к ним, но я не представляю себе, что мне делать с этими невидимыми подарочками»¹⁰.

¹⁰ Salinger J.D. Raise High the Roof Beam, Carpenters and Seymour, An Introduction. Boston. Little, Brown and Company, 1991. P. 69.

Обозначенная в «Зуи» глубоко личная моральная дилемма Сэлинджера между священнодействием интеллектуального поиска и творчества и вкушением приносимых ими плодов приобретает у Мехрджуи характер конфликта творческой личности с



Али Мосаффа
в роли дадаши.
Кадр из фильма
Д. Мехрджуи «Пари»
(1995)

миром обывателей. Негодование Сэлинджера относительно тенденции рассматривать любую неординарность и талантливость как болезнь, «которую надо лечить у психоаналитика», не нашло у Мехрджуи явного отражения. К мещанам у режиссера нет никакого презрения и гораз-

до меньше раздражения и злобы в их адрес. У Сэлинджера собирательный образ обывателя — «смертельно больная толстуха, у которой, кроме радио, нет никаких радостей». У Мехрджуи обыватели — это смеющиеся, стройные женщины с кувшинами на голове. По сути старания дадаши направлены не на поиск истины, а на то, чтобы уберечь сестру от трагической участи старшего брата. А сам по себе обыватель, по Мехрджуи, не так уж плох и вполне симпатичен. Постоянное самосовершенствование идет в ногу с постепенным развенчанием кумиров, которые один за другим пополняют собирательный образ в образе женщин с кувшинами на голове, что само по себе гораздо добрее и оптимистичнее, чем больная толстуха у Сэлинджера.

Негласное деление людей на два, не то чтобы враждующих, но относящихся друг к другу с недоверием лагеря — обывателей и интеллектуалов — имело место еще в шахском кинематографе. Автор монографии по истории иранского кино Хамид Реза Садр отмечает это как одну из характерных особенностей иранского кинематографа 1960–1970-х годов. Анализ причин этого противостояния и динамики вызванных ими изменений в социокультурной атмосфере страны показал, что это явилось следствием кризиса шахского режима, проявившегося в сильнейшем расслоении иранского общества и в риске утраты национальной идеи¹¹. В этом отношении показателен фильм Б. Бейзаи «Ливень» (1972) о борьбе учителя и мясника за сердце одной и той же женщины. Очевидно, что речь шла не только о столкновении двух «эго», но и о конфликте разных социальных групп общества. После падения шахского режима недоверие к интеллектуалам усилилось. Интеллектуальность стала атрибутом

¹¹ Sadr H.R.
Iranian Cinema.
A political History.
London New York:
I.S. Tauris, 2006,
pp. 118–120,
pp. 156–159.

западничества, кроме того, интеллеktуал «притянул» ряд негативных коннотаций — пассивность, вялость, нерешительность, излишнюю сентиментальность, неустroенность.

Внешне интеллеktуалы отличаются бо́льшей опрятностью, красноречием, изысканностью манер. В еще более раннем фильме Мехрджуи «Хамун» (1989) интеллеktуал также был олицетворением полной беспомощности и несостоятельности. Главный герой — красивый, раскрепощенный и остроумный мужчина — оказывается неспособным совладать ни с личными, ни с социальными потрясениями в жизни, отчего теряет рассудок и совершает неудачную попытку покончить с собой. Вплоть до середины 1990-х годов любимым героем в иранском кино оставался человек из глубинки, работавший на земле, или ребенок. Тем не менее образ интеллеktуала постепенно стал приобретать новые привлекательные черты и как всякое «новое» противопоставлялся старому и привычному, что заметно на примере Пари.

Не имея возможности в силу действия исламского дресс-кода нарядить героиню в «енотовую шубку», как на Фрэнни, и как-то иначе показать, что она «девушка, что надо», Мехрджуи драматургически дает зрителю понять, что Пари — «другая». В первом эпизоде одноклассницы с молчаливого поощрения учителя пытаются утопить ее в бассейне мутной воды. Пари — другая не только для сверстников, но и для представленного учителем иранского истеблишмента. Символика мутной воды на протяжении всего фильма создает настроение внутренней растерянности, неясности и грусти. Далее, Пари уже студентка университета — умная, красивая, ухоженная — спорит с профессором о персидской классической поэзии и явно одерживает верх в споре. В 1995 году ей 20 лет, а значит, ее детство и юность пришлось на самый разгар революционного хаоса, фундаментализма и послевоенного истощения страны, что не могло не сказаться на ее мировоззрении. В то же время к концу XX века высшее образование для женщин в Иране обрело массовый характер, и потому не столько «эксклюзивность», сколько «массовость» образа молодой образованной женщины вызвала потребность в новой героине — горожанке, пытающейся сориентироваться в потоке обретенных знаний, свобод и взаимоисключающих этических максим. Поиск душевной гармонии и разочарование в окружавших ее людях, принадлежащих к интеллеktуальной элите общества, инициируют процесс духовного поиска. Воспитанная в исламской среде, первый шаг она делает в сторону религии. Вместо «Пути пилигрима» Пари ориентируется на сулюк — путь познания истины в суфизме.

¹² Бернацкая В.
Дж. Д. Сэлинджер —
автор цикла о Глассах //
Salinger J.D. Nine
Stories. Franny and
Zoey. Raise High the
Roof Beam Carpenters.
М., 1982. С. 5–23.

¹³ Коран. Редакци-
онно-издательский
отдел Таджикского
республиканского
отделения Советского
фонда культуры. 1990.
С. 280.

Как путь православного монаха, так и путь мусульманина — это погружение в эзотерические сферы, что было свойственно Сэлинджеру на протяжении всего его творчества. Как отмечает исследователь и переводчик В. Бернацкая, у писателя есть реминисценции из буддийской и раннехристианской литературы, за что его пытались обвинить в мистицизме и даже прямо называли религиозным писателем, хотя ни к одной из известных религиозных систем Сэлинджер никогда не присоединялся¹². Для Сэлинджера обращение к религиозному акту есть поиск некоего высокого нравственного идеала, который можно противопоставить бездуховности и конформизму. Увлечение Пари суфизмом — явный признак размышления над смыслом Корана. Собственно, с этого и начинался суфизм — с глубокого анализа мельчайших движений души человека, скрытых мотивов его поступков, внимания к личному переживанию и осознания религиозных истин. Сегодня изучение и осмысление сакральных текстов ислама — это еще и первый шаг в самом действенном способе борьбы за права женщин. Поскольку открытой политической оппозиции в исламской стране в принципе быть не может, «отвоевывание» женщинами своих прав происходит путем толкования Корана с целью поиска доказательств равноправия женщин и мужчин перед Богом. Впрочем, здесь возникают проблемы, поскольку несмотря на то, что в Коране прямо сказано, что «из Его знамений — что Он создал для вас из вас самих жен, чтобы вы жили с ними, устроил между Вами любовь и милость» (30:21)¹³, четвертая сура содержит аяты о неравноценности свидетельств женщин и мужчин в суде, о допустимости применения физической силы в случае «непослушания», о феномене «покровительства» мужчин над женщинами, о легитимности мужской полигамии и т. д. Противоречивые утверждения и дают основания подвергать фундаментализм жесткой критике со стороны борцов за права человека.

Война рождает нового героя

Зрелость суждений и взглядов на мир сэлинджерского Зуи в полной мере унаследовал дадаши, хотя и приобрел свои собственные, характерные для Ирана 1990-х, особенности. Он, как и Пари, — интеллектуал, но не мечущийся, не поглощенный умозрительными душевными метаниями, а устойчивый в своих убеждениях, твердо стоящий на ногах, востребованный профессионал. Этот «новый» интеллектуал в иранском кино является полной противоположностью прежнего. В нем нет ни намек на слабость, сентиментальность и нерешительность. И внешне в



Ники Карими
в роли Пари.
Кадр из фильма
Д. Мехрджуи «Пари»
(1995)

его образе появились существенные отличия: он, как и раньше, красив и крепок, но в нем проявились черты любимых иранцами ветеранов ирано-иракской войны. Большую часть фильма он одет в военную форму — он актер, играет солдата, и в нем горит внутренний огонь, который присущ мужчинам, прошедшим войну.

Его герой, будучи смертельно раненым на поле брани, из последних сил поднимает голову и провожает взглядом всё тех же женщин с кувшинами на головах: пока солдат защищает их, хотя бы взглядом, с ними ничего не случится. Пока жив, солдат должен защищать. Для Али Мосаффы это была первая роль в кино, которая принесла ему огромную популярность в Иране, и сегодня он один из самых востребованных и узнаваемых актеров в иранском кино.

Заключение

Как и большинство иранских картин, фильм «Пари» вряд ли можно считать чистым развлечением или чистым искусством. Экранизация произведений западноевропейских классиков на иранской земле непременно получает политическое содержание и отражает текущее состояние общества с его идеологическими и политическими тенденциями. Мехрджуи удалось обогатить палитру иранского кино принципиально новыми для 1990-х годов героями. С одной стороны, эмансипированная и независимая интеллектуалка, с другой — уверенный в себе и ответственный интеллектуал, прошедший войну, которого иранское общество готово принять за «своего». Такому человеку невозможно внушить ложные цели и ложные ценности, и именно он способен спасти «заблудившуюся» в духовных поисках Пари, призывая ее всегда следовать своему призванию и отдавать избранному предназначению все свои силы. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бернацкая В. Дж.Д. Сэлинджер* — автор цикла о Глассах // Salinger J.D. Nine Stories. Franny and Zooey. Raise High the Roof Beam Carpenters. М., 1982. С. 5–23.
2. *Галинская И. Философские и эстетические основы поэтики Дж.Д. Сэлинджера*. М.: Наука, 1975. 110 с.
3. *Коран. Редакционно-издательский отдел Таджикского республиканского отделения Советского фонда культуры*, 1990. 449 с.
4. *Славенски К. Человек, идущий сквозь рожь*. Санкт-Петербург: Азбука, 2014. 512 с.
5. *Чаттерджи С., Датта Д. Древняя индийская философия*. М., 1955. 376 с.
6. *Sadr H.R. Iranian Cinema. A political History*. London; New York: I.S. Tauris, 2006. 315 p.

REFERENCES

1. *Bernatskaya V. (1982) J.D. Salinger — avtor tsykla o Glassakh [J.D. Salinger, the author of the Glass Family Series]. Salinger J.D. Nine Stories. Franny and Zooey. Raise High the Roof Beam Carpenters. Moscow, 1982, pp. 5–23. (In Russ.).*
2. *Galinskaya I. (1975) Philosophskie I esteticheskie osnovy poetiki J.D. Salingera [Philosophical and aesthetical basic concepts of Salinger's poetics]. Moscow: Nauka, 1975. 110 p. (In Russ.).*
3. *Koran [The Qur'an] (1990). Redaktsionno-izdatel'skiy otdel Tadzhijskogo otdeleniya Sovetskogo Fonda Kul'tury, 1990. 449 p. (In Russ.).???*
4. *Slavenski K. (2014) Chelovek, idutshii skvoz' rozh' [J.D.Salinger: A Life Raised High]. St. Petersburg: Azbuka, 2014. 512 p. (In Russ.).*
5. *Chatterjee S., Datta D. (1955) Drevnyaya indiiskaya filosofiya [An Introduction to Indian Philosophy]. Moscow, 1955. 376 p. (In Russ.).*
6. *Sadr H.R. Iranian Cinema. A political History. London; New York: I.S.Tauris, 2006. 315 p.*

A Screen Version of the Story of Salinger Translated into Farsi

Natalya G. Grigoreva

Ph.D (Arts), Associate Professor, VGIK

UDC 791.43-24

ABSTRACT: The article analyzes the film *Pari* (1995) by the Iranian Director Dariush Mehrjui based on J.D.Salinger's book *Franny and Zooey*. The screen adaptation was made without Salinger's authorization, so the film went on quietly, without much visibility at international events, including film festivals. Unlike many other Iranian films of that time, where a woman's freedom is assumed as an achievement, the film *Pari* shows a female character who perceives her freedom as a given. But freedom turns out to be a burden for her, resulting in a deep existential soul-searching crisis. The problem of the interaction of a highly gifted personality with the world of the ordinary people found in Salinger's prose, proved to be relevant for Iran of the 1990s.

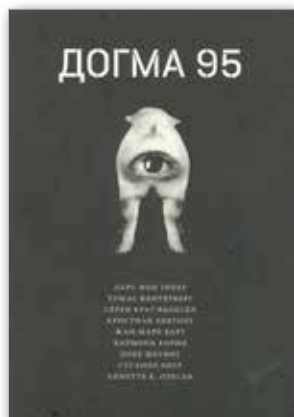
In the film *Pari*, Mehrjui introduced fundamentally new characters for Iranian cinema of the 1990s. On the one hand, there was an emancipated and independent intellectual woman, on the other, a full-hearted and secure intellectual man who had been through the war.

Iranian films of the Shah period typically portrayed intellectuals as unpractical and hysterical members of society. In his film *Pari*, Mehrjui creates an image of intellectuals the audience can connect with. Compared to Salinger, he is far less judgmental and critical towards the ordinary people who he sees as complex individuals not perfectly consistent in everything they do in life. Despite the obvious differences in the characters' world outlooks and in the social conditions around them, Salinger and Mehrjui come to the same conclusion: one should always follow their heart and try to find fulfillment in their lives.

It proves to be a pattern that screen adaptations set in Iran but based on the works of Western authors acquire political implications and reflect the currents and attitudes of society, as well as its ideological and political trends.

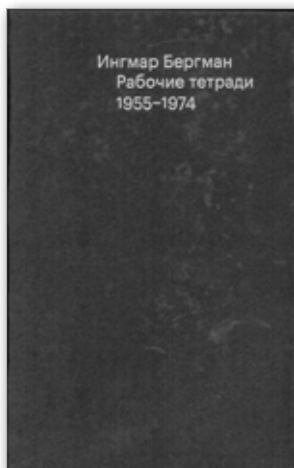
KEY WORDS: Iranian cinema, Dariush Mehrjui, cultural adaptations, screen adaptations, Iranian woman, feminism in Iran, unauthorized screen adaptation of Salinger's books

[библиотека ВГИК]



Догма 95 (Ларс фон Триер, Томас Винтерберг, Серен Краг-Якобсен, Кристина Левринг, Жан-Марк Барр, Хармони Корин, Лоне Шерфиг, Сусанна Биер, Аннете К. Олесен): сборник. СПб.: Сеанс, 2018. 248 с.

«Догма» ворвалась в мировой кинематограф, отметив его 100-летие. Экстремал, визионер, гений — датчанин Ларс фон Триер призвал коллег принять «обет целомудрия» и начать творческую биографию с чистого листа. Шутка или пророчество? Эстетический терроризм или удобный формат? Одноразовая арт-акция или революция? Чем была «Догма» и чем стала за четверть века? Авторы книги, критики, киноведы, культурологи дают свои варианты ответов на вопросы. Издание включает манифест «Догма 95», статьи о режиссерах «Догмы» с избранной фильмографией, интервью и беседы с ними, а также письма последователей. Для специалистов и широкого круга читателей, интересующихся творчеством режиссеров этого направления.



Бергман Ингмар.
Рабочие тетради 1955–1974: сборник записей / И. Бергман; авт. предисл. Д. Норс. СПб.: Искусство кино. Подписные издания, 2019. 496 с.

К 100-летию со дня рождения Ингмара Бергмана (1918–2007) впервые на русском языке публикуются его рабочие тетради 1955–1974 годов. Эти записи, недавно изданные в Швеции, свидетельствуют о формировании стиля и киноязыка выдающегося режиссера. Обладатель трех «Оскаров», призов Каннского и Берлинского кинофестивалей, Бергман разнообразен и противоречив, но всегда интересен. Записи в этих рабочих тетрадях помогают заглянуть в творческую лабораторию мастера, проследить процесс работы над фильмами, ставшими всемирно знаменитыми: «Девичий источник» (1960), «Седьмая печать» (1957), «Шепоты и крики» (1972), «Земляничная поляна» (1957). Для всех, интересующихся творчеством Ингмара Бергмана.

ТЕЛЕВИДЕНИЕ ЦИФРОВАЯ СРЕДА



Фото С. Уразовой



Трансмедийный сторителлинг: примета цифровой медиасреды

Г.П. Бакулев

доктор филологических наук, профессор

УДК 366.17

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

В статье рассматривается проблема практической реализации инновационной технологии трансмедийного сторителлинга, предложенной Г. Дженкинсом в контексте процессов конвергенции/деконвергенции, наблюдающихся в индустрии цифровых медиа. Идея трансмедийного сторителлинга заключается в нелинейном распределении глобального сюжета на разных медиаплатформах частями, которые не повторяют, но дополняют друг друга. Достоинства этого подхода прослеживаются в формате телевизионного драматического сериала, вокруг которого можно выстроить целую нарративную Вселенную с помощью разнообразных расширений, таких как игры, веб-сериалы, эпизоды для мобильных устройств и т. д. В статье отмечается, что такая сюжетная структура, включающая сериал и его расширения, создает иммерсивный эффект и вовлекает аудиторию в совместное производство смыслов.

трансмедиа,
трансмедийный
сторителлинг,
конвергенция /
деконвергенция,
иммерсия,
производство
смыслов

Процессы конвергенции и деконвергенции, охватившие информационно-коммуникационную индустрию, продуцируют обсуждение новых концепций и методов производства медиаконтента. В современном дискурсе относительно технологии сюжетопостроения особый интерес теоретиков и практиков вызывает подход трансмедийного сторителлинга (transmedia storytelling — в русскоязычном варианте применяется транслитерационное наименование)¹, который позволяет расширять вымышленную Вселенную до бесконечности, обеспечивая различные точки входа в нее благодаря уникальности каждой из частей общего контента. Лучшими образцами здесь служат франшизы типа «Звездных войн» (*Star Wars*, 1977, George Lucas and 4 others) и «Ходячих мертвецов» (*The Walking Dead*, 2010, Greg Nicotero and 41 others), которые в каждом выпуске на нескольких

¹ См., например, Пильгун М.А. Transmedia Storytelling: перспективы развития медиатекста / М.А. Пильгун // Медиа-скоп, 2015, № 3. С. 43.

медиаплатформах предлагают новую историю, расширяя нарратив и давая аудитории возможность лучше познать богатый сюжетный мир.

Всякий пишущий на эту тему не может, разумеется, не упомянуть имя Генри Дженкинса, который в начале 2000-х годов детально разработал концепцию трансмедийного сторителлинга в книге «Культура конвергенции» (2006). Этот термин используется как в теоретической, так и практической плоскости для описания феномена медиаландшафта, когда нарратив конструируется не в рамках одного медиа, а выходит за его границы, захватывая другие. Контент каждого отдельного медиа должен быть частью более широкого сюжетного мира, или, как он пишет: «...трансмедийная история разворачивается на многочисленных медиаплатформах, когда каждый новый канал становится отдельным и ценным вкладом в целое»².

В дискурсе на тему трансмедиа выделяются два типа использования этого термина — **теоретический**, с упором на культурологический подход с целью выявления характеристик определенных структур в медиа и культуре, а также **практический**, в основе которого лежит способ описания бизнес-модели, то есть именно процессов разработки, производства и распределения медиапродукции. Исследуя сущность трансмедийного сторителлинга как комплекса различных алгоритмов работы с несколькими платформами и способами построения на них повествования, российские авторы опираются на зарубежные источники³ и предлагают практические пути реализации этой инновационной технологии применительно в основном к журналистике и маркетингу. В этой связи целесообразно рассмотреть зарубежный опыт использования трансмедийного сторителлинга в производстве драматических сериалов.

Франчайзинг

В медиаконвергентной среде формат кино- и телефраншизы стал общепринятым глобальным трансмедийным брендом. История в сознании аудитории складывается не только по одному фильму или нескольким сериям телепрограммы. Свою лепту вносят дополнительные проекты, связанные с оригинальным кинематографическим или телевизионным текстом и распространяемые по разным платформам в виде потребительских товаров. Проанализировав историю появления модели медиафранчайзинга, Д. Джонсон утверждает, что «...суть медиафранчайзинга конца XX и начала XXI века заключается во взаимном обмене контентом между различными производственными

² Jenkins H. (2006). Convergence culture. Where old and new media collide. New York and London: New York University Press. P. 97.

³ Краснов Г.С., Сидорня А.А. Теоретическое обоснование концепций трансмедийного сторителлинга // Молодой исследователь Дона, № 1 (10), 2018. С. 98–109.

⁴ Johnson D. (2013). Media franchising. Creative license and collaboration in the culture industries. New York and London: New York University Press. P. 7.

⁵ Mikos L. (2017). Transmedia Storytelling and Mega-Narration: Audiovisual Production in Converged Media Environments. In S. Sparviero, C. Peil & G. Balbi (Eds.), pp. 159–176. Media Convergence and Deconvergence. A Palgrave and IAMCR Series. P. 161.

площадками и контекстами производства, которые одновременно и сотрудничают и конкурируют друг с другом через сеть связей, часто пересекающих производственные и географические границы⁴.

Однако франшизы изменяют способы потребления медиапродуктов в частности, и культурных продуктов в целом. Опираясь на технологические разработки, основанные на цифровизации, медиафраншизы и медиабренды генерируются, что вполне закономерно, в новые способы повествования. «Франшиза — это экономическая концепция, цель которой как можно дольше сохранить лояльность аудитории к культурному продукту как бренду, продавать потребителям символически нагруженные товары»⁵.

С производственной точки зрения трансмедийное повествование предполагает планирование истории так, чтобы ее части выходили на разных платформах, нигде не повторяясь. Поэтому с самого начала разработки самой истории учитываются разнообразные нарративные и эстетические возможности различных медиаканалов, чтобы обеспечивать полное погружение аудитории в мультимедийную историю.

Архитектура

В идеале концепция трансмедийного повествования предполагает, что каждый медиум должен делать то, что он делает лучше всего. При этом каждая часть франшизы должна быть самостоятельной работой, тогда не придется смотреть фильм, чтобы получить удовольствие от игры, и наоборот. Каждый новый продукт — это еще одна точка входа во франшизу. Знакомство с сюжетом на разных медиа обеспечивает аудитории глубину ощущений, стимулирует желание познакомиться с новыми предложениями. Новые уровни сюжетных хитросплетений и ощущений освежают франшизу и поддерживают лояльность потребителей, хотя, это стоит отметить, избыточность в истории иногда снижает интерес поклонников и ведет к провалу франшизы.

Чтобы повысить потребление стримингового контента на мультимедийном рынке, Мюррей советует производителям придать своим медиапродуктам конкретные идеологические и демографические характеристики, достаточно убедительные, чтобы заставить потребителей инвестировать деньги и эмоции в «бренд»⁶. Поэтому коммерческий успех драматических телесериалов с четкой брендовой идентичностью, таких как «Герои» (*Heroes*, 2006–2010, Greg Beeman and 32 others) и «Настоящая

⁶ Murray S. (2003). Media convergence's third wave. *Convergence*, 9 (8), 8–18. Johnson D. (2013). Media franchising. Creative license and collaboration in the culture industries. New York and London: New York University Press, pp. 13–14.

кровь» (*True Blood*, 2008–2014, Michael Lehmann and 23 others), объясняется не в малой степени тем, что в них показаны определенные психосоциальные портреты, а это как раз то, что в самых разных медиаформатах нравится зрителям, сохраняющим верность данному контенту.

Это требование в значительной степени определяет эстетические качества брендового контента на многочисленных медиаплатформах и в то же время гарантирует достаточную эмоциональную погруженность аудитории, чтобы сформировать длительную связь с контентом. Техника трансмедийного повествования все больше отходит от линейной драматургии саспенса (состояния тревожного ожидания) в направлении иммерсивных форм «искусства миропостроения» (*art of world-forming*). В контексте искусства создания объемных, стабильных и правдоподобных миров, аудиовизуальная форма, то есть «эстетический дизайн», приобретает все большее значение в отличие от чисто нарративного ресурса.

«Все больше и больше повествование становится искусством создания мира, поскольку формирует захватывающую среду, которую нельзя исследовать и полностью познать на протяжении одной работы или в рамках одного медиума. Этот мир больше, чем фильм, даже больше, чем франшиза, поскольку предположения и ожидания поклонников расширяют этот мир в самых разных направлениях»⁷.

⁷ Jenkins. Op. cit. P. 114.

Среди преимуществ применения трансмедийного повествования Л. Микос называет экономию сюжета, поскольку в начальных выпусках драматического телесериала не надо вводить некоторых персонажей в полном объеме. Тем более, что в дальнейшем зачастую достаточно краткого повторного представления, поскольку считается, что персонажи известны из других источников, например, они фигурируют на соответствующих веб-сайтах, как в случае с «Игрой престолов» (*Game of Thrones*, 2011–2019, David Nutter and 18 others) и «Остаться в живых» (*Lost*, 2004–2010, Jack Bender and 25 others), где задействовано огромное число персонажей. Так дополнительные сведения о сюжете и героях, почерпнутые из последующих частей проекта, помогают заполнить пробелы в предыдущих текстах.

Расширения

Ядром или стержнем большинства трансмедийных текстов являются телесериалы (самое известное исключение — продукция диснеевской Marvel Cinematic Universe). В целом существуют два подхода к трансмедийному повествованию: либо

надо придумать историю, которую полностью можно рассказать только на нескольких платформах, либо взять историю из одного медиума и расширить ее на других платформах. При этом каждая часть глобального нарративного мира взаимодействует с другими, углубляя его, но может быть и самостоятельным произведением, предоставляя публике выбор, насколько глубоко погружаться в события. Это и есть главный вызов трансмедийного повествования.

В трансмедийных текстах Эванс выделяет три вида «связности» (coherence) — авторскую, нарративную и временную⁸. Потребность в «унифицированном авторе» для создания трансмедийных текстов не означает, что у всех текстов сюжетного мира на разных платформах должен быть один автор, однако авторская связность необходима. Эта связность важна на этапе производства, а потом и во время дистрибуции. Нельзя игнорировать также временную связность, поскольку отдельные части трансмедийных историй выходят в сериальные межсезонья.

В контексте эстетической конвергенции трансмедийное повествование предполагает существование трех категорий потребителей с парадигмальным отношением к восприятию, типичным для медиапродуктов в цифровом мире. *Во-первых*, это «активные зрители, которые погружаются в сюжет в реальном времени, чтобы получить удовольствие от истории в каждом выпуске проекта»; *во-вторых*, более вдумчивая лояльная публика, следящая за логичностью в изложении истории в целом; и, *в-третьих*, это «зрители-навигаторы, которым нравится искать взаимосвязи между различными частями истории и обнаруживать многочисленные интерпретации текста»⁹. Но поскольку большинство обычных зрителей не склонно глубоко погружаться в нарративный мир, особой популярностью трансмедийные проекты пользуются у ограниченной группы поклонников.

Драматические телесериалы, например, «Шерлок» (*Sherlock*, 2010.., Paul McGuigan and 9 others) и «Во все тяжкие» (*Breaking Bad*, 2008–2013, Michelle MacLaren and 24 others), расширились на множестве платформ — от рисованных романов/комиксов до игр на основе дополненной реальности и эпизодов для мобильных телефонов (mobisodes). Трансмедийную телевизионную серию можно увидеть в конечном итоге на самых разных аудиовизуальных платформах за довольно короткое время, и для всех из них характерен специфический исходный код или другие особенности автора/группы авторов.

Принципиально важно выбрать трансмедийные расширения, которые лучше всего подходят для конкретного драма-

⁸ Evans E. (2011). Transmedia television. Audiences, new media and daily life. New York and London: Routledge. P. 33.

⁹ Murray. Op. cit. P. 257.

тического телевизионного сериала. Задача трансмедиа — поддерживать существование брендированной нарративной Вселенной и заполнять периоды межсезонья для сохранения интереса целевой аудитории к сериалу, сообщить дополнительную информацию и сильнее вовлечь зрителей в события телесериала. Ради этого продюсеры используют разные формы трансмедийных расширений: вирусный маркетинг и рекламу, графические романы (комиксы), веб-сериалы, приложения для мобильных устройств, веб-страницы, компьютерные игры, онлайн-овые игры, игры на основе альтернативной реальности и ролевые игры.

Вирусный маркетинг, например, сыграл важную роль в случае с сериалом о вампирах «Настоящая кровь». Для продвижения первого сезона этого телесериала была разработана маркетинговая кампания на основе иконографии напитка для взрослых с такими слоганами, как «настоящая кровь для сосунков», «главное вкус, никаких укусов». На протяжении трех месяцев до премьеры телесериала в Сети распространялись видеоклипы, рассказывающие о том, как «Настоящая кровь» помогает вампирам «открыться», а по кабельным каналам и в вечерних сетевых шоу шли фейковые рекламные объявления якобы с прицелом на вампиров¹⁰.

На специальном веб-сайте (www.truebeverage.com) можно было почерпнуть дополнительную информацию об особом вампирском напитке. Также появился сайт для вампиров, якобы созданный Американской лигой вампиров, выступающей за равные права для людей и вампиров в США. В интернете показали короткое видео, в котором представители лиги рассказали о своих проблемах. В другом сюжете пресс-секретарь Белого дома объявил, что президент озабочен проблемами вампиров. Также прошли интервью со сторонниками и противниками равных прав для вампиров, все эти видео были выложены в Фейсбуке.

Чтобы заполнить перерыв между сезонами драматической программы, продюсеры часто запускают веб-сериалы, являющиеся расширениями телевизионной истории. Так, расширением сериала «24 часа» (24, 2001–2010, Jon Cassar and 18 others) стал малобюджетный спин-офф «24 часа. Конспирация» (24. *Conspiracy*, 2006, Eric Young, Marc Ostrick), предназначенный для мобильных телефонов. Подобные «мобизоды» для мобильного приложения выходили в промежуток между первым и вторым сезонами «Ходячих мертвецов». Некоторые продюсеры используют веб-сериалы и мобильные приложения для ввода новых персонажей в теледраму накануне нового сезона. Например, продюсеры нидерландского драматического шоу «Хорошие

¹⁰ Hardy J. (2011). Mapping commercial intertextuality: HBO's true blood. *Convergence*, 17 (1). P. 11.

¹¹ Wouda E. (2013). Contact is king. Paper presented at the workshop "Digital Strategies. Financing, Marketing and Distribution 2.0" of Erich Pommer Institute in Berlin, December 5.

времена, плохие времена» (*Goede tijden, slechte tijden*, 1990., Michiel Geijeses and 42 others) выпустили приложение для мобильных устройств «Кто такой Тим?», содержащее дневниковые записи таинственного персонажа, который появился в интригующей концовке последней серии предыдущего сезона. Благодаря этому приложению телесериал «Хорошие времена, плохие времена» смог увеличить свой рейтинг после летнего перерыва примерно на 17 процентов¹¹. Для эффективного вирусного маркетинга, заполнения межсезонных перерывов и привлечения молодежной аудитории очень важна временная связность трансмедийного повествования.

Если цель приложений и веб-сайтов сообщить дополнительную информацию, тогда в центре их контента оказываются определенные характеристики и/или поступки героев теледрамы. Например, в веб-проекте «Маленький Монк», где главный герой криминальной драмы «Монк» (*Monk*, 2002–2009, Randy Zisk and 46 others) выведен ребенком, зрители могли увидеть, как еще в детстве формировались некоторые черты характера Монка, когда он выявлял проступки своих одноклассников.

Кроме того, благодаря веб-сериалу или мобильному приложению можно повысить статус отдельных второстепенных персонажей телевизионной программы. Веб-сериал «Сестра Джеффри. Заметки стервы» (*Nurse Jeffrey. Bitch Tapes*, 2010., Sanford Bookstaver and 5 others) рассказывает о том, как медбрат Джеффри довольно оскорбительно отзывался о действиях доктора Хауса (*House*, 2004–2012, Greg Yaitanes and 49 others). Сюжетный мир драмы становится ярче благодаря дополнительной перспективе.

Иммерсия

Одна из задач продюсеров не только собрать аудиторию, но и вовлечь ее в общий трансмедийный опыт драматического сериала за счет включения в нарративный мир игры в альтернативной реальности, когда публике предоставляется возможность раскрыть тайны и секреты, содержащиеся в сериальном аудиовизуальном произведении. Успех в игре мотивирует зрителей и активизирует интерес попробовать другие трансмедийные расширения. Самый известный пример — это приложение «Остаться в живых. Опыт» (*Lost. Experience*), которое дебютировало между вторым и третьим сезонами телесериала «Остаться в живых»¹².

Первым европейским драматическим телесериалом с расширением в форме игры в альтернативной реальности стало шведское шоу «Правда о Марике» (*Sanningen om Marika*, 2007., Martin

¹² Mittell J. (2015). Complex TV. The poetics of contemporary television storytelling. New York and London: New York University Press. P. 301.

¹³ Уразова С.Л. Телевидение как институциональная система отражения социокультурных потребностей. Диссертация ... доктора филологических наук: 10.01.10 // Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания. М., 2012. С. 394–410.

Schmidt and 1 other)¹³, которое понравилось критикам и исследователям, но не зрителям. Трансмедийный набор «Марики» состоял из классического линейного повествования (вымышленные дебаты и пятисерийная телевизионная драма), веб-сайта (www.conspirare.se), мобильного приложения и «шведской виртуальной вселенной» для групповой игры. Пример «Марики» показал, что трансмедийный нарративный мир драматического сериала не должен быть слишком сложным, поскольку часть зрителей не хочет уходить онлайн, предпочитая смотреть сериал в классическом линейном формате. Но молодые, более активные зрители ищут каждую часть трансмедийной истории на всех доступных платформах и охотно погружаются в нарративный мир, а также участвуют во всех специальных проектах для фанов. В итоге именно эта публика составляет основной нишевый рынок, который можно использовать активнее, чем обычных зрителей.

Трансмедийный сторителлинг и мега-нарратив — ответ производителей и телеканалов на растущую фрагментацию рынка и аудитории. В дополнение к исходным аудиовизуальным текстам в фильмах и драматических телесериалах веб-сериалы, комиксы, игры в альтернативной реальности, компьютерные игры, ролевые игры, приложения для мобильных устройств и страницы в социальных сетях имеют целью привлечь потребителей к многочисленным медиаплатформам, предлагая им ощущение тотального погружения.

Процесс дигитализации требует новые способы разработки, производства и распространения текстов, таких как драматические телевизионные сериалы. В цифровой конвергентной медиасреде можно создавать нарративные миры намного более масштабные, нежели прежде. Они существуют как часть текстуальной Вселенной, где трансмедийный сторителлинг играет исключительно важную роль. Однако «новые технологии меняют тексты не так сильно, как социокультурные контексты, которые определяют смыслы, формирующиеся в процессе взаимодействия аудитории с текстами как эстетическими объектами»¹⁴.

¹⁴ Micos. Op. cit. P. 171.

Заключение

По мере углубления теоретического исследования концепции трансмедийного сторителлинга и накопления практического опыта вскрываются проблемы, требующие изучения и осмысления. Основным считается вопрос формирования смыслов, поскольку «в современной медиакультуре едва ли возможно четко понять, какой смысл будет у каждого конкретного законченного текста»¹⁵. Соответственно надо понять процессы,

¹⁵ Hills M. (2005). How to do things with cultural theory. London: Hodder Arnold. P. 26.

делающие тексты частью системы циркуляции смыслов в социокультурных контекстах.

Художественные фильмы и драматические телевизионные сериалы по-прежнему поставляют символический материал, который помогает публике осмысленно конструировать свои жизненные миры в конкретных социокультурных контекстах. Трансмедийный сторителлинг ставит перед медиаисследованиями задачу разрабатывать более сложные методы анализа телесериалов и их расширений.

Классический анализ текста может выявить, как драматическая нарративная структура в телесериалах и их трансмедийные расширения вовлекают зрителей в совместное производство смыслов. Более того, он должен сосредоточиться на институциональных характеристиках глобального медиарынка, интертекстуальных фреймах, социокультурной реальности существования зрителей и их повседневной жизни, а также на общественных дискурсах, в ходе которых идет совместное производство смыслов, помогающих налаживать социальные и коммуникативные взаимосвязи. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Краснов Г.С., Сидорня А.А. Теоретическое обоснование концепций трансмедийного сторителлинга // Молодой исследователь Дона, № 1 (10), 2018. С. 98–109.
2. Пильгун М.А. Transmedia Storytelling: перспективы развития медиатекста / М.А. Пильгун // Медиаскоп, 2015, № 3. С. 43.
3. Уразова С.Л. Телевидение как институциональная система отражения социокультурных потребностей. [Диссертация ... доктора филологических наук: 10.01.10 / Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания. М., 2012. С. 394–410.
4. Evans E. (2011). Transmedia television. Audiences, new media and daily life. New York and London: Routledge.
5. Hardy J. (2011). Mapping commercial intertextuality: HBO's true blood. Convergence, 17 (1), 7–17.
6. Hills M. (2005). How to do things with cultural theory. London: Hodder Arnold.
7. Jenkins H. (2006). Convergence culture. Where old and new media collide. New York and London: New York University Press. 308 p.
8. Johnson D. (2013). Media franchising. Creative license and collaboration in the culture industries. New York and London: New York University Press.
9. Johnson D. (2013). Media franchising. Creative license and collaboration in the culture industries. New York and London: New York University Press.

10. Mikos L. (2017). Transmedia Storytelling and Mega-Narration: Audiovisual Production in Converged Media Environments. In S. Sparviero, C. Peil & G. Balbi (Eds.), (pp.159–176). Media Convergence and Deconvergence. A Palgrave and IAMCR Series.
11. Mittell J. (2015). Complex TV. The poetics of contemporary television storytelling. New York and London: New York University Press.
12. Murray S. (2003). Media convergence's third wave. *Convergence*, 9 (8), 8–18.
13. Wouda E. (2013). Contact is king. Paper presented at the workshop “Digital Strategies. Financing, Marketing and Distribution 2.0” of Erich Pommer Institute in Berlin, December 5.

REFERENCES

1. Krasnov G.S. & Sidornya A.A. Nejreticheskoye obosnovanie konstepstiy transmediynogo storitellinga [Theoretical background of transmedia storytelling concepts] // *Molodoy Issledovatel Dona*, № 1 (10), 2018, pp. 98–109. (In Russ.).
2. Pilgun, M.A. (2015) Transmedia Storytelling: perspektivy razvitiy mediateksta [Transmedia Storytelling: Prospects for the Development of Media Text]. *Mediascop* 2015, № 3. P. 43.
3. Urazova S.L. (2012) Televidenie kak instituzinal'naya sistema otrazheniya kul'turnykh potrebnostey [Television as an institutional system for reflecting sociocultural needs]. *Dissertatsiya ...doktora filologicheskikh nauk: 10.01.10. Moskva*, 2012, pp. 394–410. (In Russ.).
4. Evans E. (2011). Transmedia television. Audiences, new media and daily life. New York and London: Routledge.
5. Hardy J. (2011). Mapping commercial intertextuality: HBO's true blood. *Convergence*, 17 (1), 7–17.
6. Hills M. (2005). How to do things with cultural theory. London: Hodder Arnold.
7. Jenkins H. (2006). Convergence culture. Where old and new media collide. New York and London: New York University Press. 308 p.
8. Johnson D. (2013). Media franchising. Creative license and collaboration in the culture industries. New York and London: New York University Press.
9. Johnson D. (2013). Media franchising. Creative license and collaboration in the culture industries. New York and London: New York University Press.
10. Mikos L. (2017). Transmedia Storytelling and Mega-Narration: Audiovisual Production in Converged Media Environments. In S. Sparviero, C. Peil & G. Balbi (Eds.), pp. 159–176. Media Convergence and Deconvergence. A Palgrave and IAMCR Series.
11. Mittell J. (2015). Complex TV. The poetics of contemporary television storytelling. New York and London: New York University Press.
12. Murray S. (2003). Media convergence's third wave. *Convergence*, 9 (8), 8–18.
13. Wouda E. (2013). Contact is king. Paper presented at the workshop “Digital Strategies. Financing, Marketing and Distribution 2.0” of Erich Pommer Institute in Berlin, December 5.

Transmedia Storytelling: A Feature of the Digital Media World

Gennady P. Bakulev

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

UDC 366.17

ABSTRACT: The process of convergence/deconvergence in media-communication industry introduce new concepts and methods in content production. Recently researchers and practitioners' interest has been drawn to the idea of transmedia storytelling, developed by Henry Jenkins. Russian authors' works are based mostly on foreign sources offering the ways of putting this innovative technology into practical use predominantly in the field of journalism and marketing. The purpose of our research is to consider the benefits of transmedia storytelling in the production of television drama series.

On the production side, transmedia storytelling presumes planning of the global series narrative with the perspective to distribute it piece by piece on multiple media platforms. Ideally this conception expects every medium to do what it does best. It is vital to choose transmedia extensions which best suit for rendering of the particular story to support the branded narrative universe, fill the intervals between the seasons, maintain the target audience interest and supply new information about the characters. This is achieved by such means as viral marketing and advertising, graphic novels/comic books, applications for mobile devices, web-pages, computer games, online games, alternative reality games, role games, etc. One of the producer's main tasks is not only to attract as big audience as possible, but also to immerse it in the common experience of a drama series. The clash between the television series fiction and reality of the people's living world guarantees a lasting connection with the content.

In conclusion it should be underlined that feature films and drama serials still provide symbolic material which helps the public to exist in their sociocultural contexts. Transmedia storytelling makes researchers to look for new more complex methods of media content and audience analysis.

KEY WORDS: transmedia, transmedia storytelling, convergence/deconvergence, immersion, meanings production



Приемы композиционного заполнения пространства телевизионного кадра

В.В. Шабалин

кандидат искусствоведения

УДК 792.8.01

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются возможности моделирования экранного пространства при построении визуальной основы современного телевизионного кадра. Анализируется его композиция, взаимосвязь с введенными визуальными компонентами (цветовые полосы, копии частей изображения, графика, элементы полиэкрана, линии), представляющими в нестандартном решении образного поля конструкта телерепортажа. Обосновывается использование этих выразительных компонентов в репрезентации объективной действительности на телеэкране, придании эмоциональной вовлеченности аудитории в просмотр.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

визуальный
объект,
композиция кадра,
телерепортаж,
формат
телеизображения,
экранное
время, экранное
пространство

В качестве введения.

Пространство и время в формате экрана

Осмысление пространства и времени в формате экрана важный аспект исследования образного конструкта телевизионного репортажа, понимаемого как аудиовизуальный ряд соединенных в монтаже кадров, базирующихся на речевой выразительности и семантике контента. Экранное время, обладающее топологическими свойствами (одномерность, непрерывность, упорядоченность, направленность и т. д.), проявляется в сжатии или растяжении его характеристик, в движении в прошлое. В телерепортаже время можно сравнить с идущим по тропе человеком. Его движение в обратном направлении отождествляется с течением экранного времени к началу события, бег сопоставляется с ускоренным показом контента, а замедленная ходьба — с приемом «слоу-моушен».

Экранное время не останавливается и в стоп-кадре. Так, «застывшая» объективная реальность на фотоснимке, демонстрируемом на телеэкране, подобна подвижному видеоизображению в репортаже. В «паузе» экранного пространства закрепление объектов внутри композиции кадра делает его монолитным, схожим с текстом в формате PDF. Вместе с тем при панорамировании

объекта создается впечатление остановки его образа в определенной точке экрана. Данный эффект повторяется (без учета перспективы), когда объект движется в сторону телекамеры или в обратном от нее направлении. Как отмечает Ю.Я. Мартыненко, длиннофокусная оптика ««сплющивает» пространство: движение по оптической оси камеры передается замедленным, и отсюда возникает эффект «топтения на месте»»¹.

Действительно, объект, снятый с разных ракурсов, воспринимается на экране каждый раз иначе. М. Мерло-Понти констатирует: «...то, что мы видим, в некотором отношении всегда невидимо: нужно, чтобы существовали скрытые стороны вещи и различные вещи “позади нас”, если должна наличествовать “лицевая сторона” вещей, вещи “перед нами” и, наконец, перцепция. Край визуального поля — это необходимый момент в организации реальности, а не объективный контур. Однако в итоге, несмотря на все это, правдой является то, что любой объект включен в наше визуальное поле, что он в нем перемещается, и что движение не имеет никакого смысла помимо этих отношений»².

При рассмотрении в данном контексте изображения, свободного от образов объектов реального мира, наиболее точным примером предстает работа К. Малевича «Черный квадрат». Художник-авангардист отмечает: «...чем ближе к культуре живописи, тем остовы (вещи) теряют свою систему и ломаются, устанавливая другой порядок, узаконяемый живописью»³. В супрематизме эти остовы создаются как «система во времени и пространстве, не завися ни от каких эстетических красот, переживаний, настроений»⁴, а «путь человека лежит через пространство, супрематизм, семафор цвета — в его бесконечной бездне»⁵.

Выход из предметного мира как знаковый момент цветописи экранного пространства подтверждается кинопроизведениями. К примеру, в фильме «Блю» (режиссер Д. Джармен, 1993, Великобритания, Япония) визуализация синего цвета представляется как монохромный объект во весь экран, организующий некое пространственное «молчание» — все ту же «паузу» экранного пространства. Отметим, что «молчание» — «всего лишь другое название реальности»⁶. Творческий прием создания реальности, в пространстве которой образ не окружен экранным антуражем, использован и в кинокартине «Головокружение» (режиссер А. Хичкок, 1958, США). Объектам, вводимым в композицию телекадра репортажа, требуется отправной пункт, и фоновая поверхность здесь необходима для критериальной оценки масштаба предметов в кадре.

¹ Мартыненко Ю.Я. Документальное киноискусство. М.: Знание, 1979. С. 75.

² Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб.: Ювента; Наука, 1999. С. 357.

³ Малевич К. Черный квадрат. СПб.: ИД «Азбука-классика», 2008. С. 50.

⁴ Там же. С. 51.

⁵ Там же.

⁶ Конт-Спонвиль А. Философский словарь. М.: Этерна, 2012. С. 322.

⁷ Подр. см.:
Данилов Ю.
Фрактальность. URL:
<http://spkurdyumov.ru/introduction/fraktalnost/> (дата обращения: 15.01.2020).

Зрителю сложно воспринимать информацию без понимания величины предметов, тем более имеющих фрактальную форму (от лат. «фрактус» — дробный, нецелый)⁷. Даже детский набросок на листе бумаги включает реперные точки в системе координат пространственного размещения, например, в виде изображенного солнца в углу картинки или травы внизу рисунка. Однако введение дополнительных объектов в композицию кадра продиктовано не только привязкой предметов, героев информационного материала к локусу реальной действительности, но и при отображении мизансцены, изображение которой не полностью осваивает площадь экрана. Размещение неформатного изображения в заданных габаритах матрицы экрана является важнейшей задачей, требующей, в том числе, включения дополнительных визуальных элементов в отображаемое поле на поверхности экрана. Таким образом, цель исследования — изучение организации экранного пространства образного конструкта репортажа в ракурсе заявленной темы, анализ вариативности творческо-технических решений в предоставлении визуальной информации зрителю и его вовлеченности в художественное пространство документально-информационного материала.

Форматность изображения и его расположение на экране

В 1970-е годы актуализировался вопрос о расположении изобразительного ряда широкоформатных кинокартин на телевизионном экране с соотношением сторон 4:3. Проблема пропорциональности экрана и изображения приоритетна и сегодня в связи с развитием нового сегмента телеоборудования. Специалисты связывают это с тем, что «возможность просмотра копий широкоэкрannого контента (фильмов) в домашних условиях повлекла за собой вполне предсказуемый и во многом чи-

сто маркетинговый шаг разработчиков телевизоров — создание экранных матриц 16:9, якобы более соответствующих человеческому зрению и обладающих большей степенью воздействия на зрителя»⁸.

С учетом демонстрации архивного телематериала на широкоэкранных

⁸ Кашин Д.,
Малашонок Д.
Черные полосы
или кривые лица // *Телеспутник*, 2010,
№ 9. С. 66.

Программа
«Вести в 20:00»,
телеканал «Россия 1»
HD, <https://www.vesti.ru/>





Программа «Судьба человека с Борисом Корчевниковым», телеканал «Россия 1» HD, <http://russia.tv/>



Программа
«Вести в субботу»
(телеэфир: 17.02.2018),
телеканал «Россия 1»
HD, <https://russia.tv/>

жения (см. кадр 1) или дополнительных графических объектов в виде динамического фона (см. кадр 2). Конечно, проще было бы произвести срезание как верхней или нижней части изображения, так и обеих одновременно, чтобы подогнать изображение



В своей публикации «Черные полосы или кривые лица» Д. Кашин и Д. Малашонок дают пояснение: «Для сохранения пропорций при сохранении вертикального размера кадра приходится добавлять слева и справа черные полосы — каше. Изображение с такими полосками называется pillar box. Обратный эффект наблюдается на телевизоре с пропорциями 4:3, хозяин которого хочет посмотреть программу 16:9. Если изображение не достраивается каше сверху и снизу (letter box), кадр вытягивается по вертикали, на экране появляются длинные и вытянутые лица. Еще более неприятный эффект возникает, когда при двойном преобразовании кадра — на этапе подготовки к вещанию и при отображении на телевизоре — изображение достраивается каше со всех сторон. Такой вид изображения называется postage stamp — почтовая марка»⁹.

Интерес вызывает и иная творческая реализация визуального ряда кадров со сторонами «четыре к трем». В видео на музыкальную композицию в исполнении американского музыканта

телеприемниках необходимо остановиться на проблеме заполнения «вакуумного» пространства, формируемого вокруг основного неформатного изображения на экране и ее решения посредством включения, например, размытых копий участков «нестандартного» изобра-
емых графических объектов в). Конечно, проще было бы и нижней части изображе-
бы подогнать изображение к пропорциям экранной плоскости, но в этом случае происходит потеря визуальной информации и слом композиционной структуры кадра. Поэтому изначально на практике стал чаще применяться прием размещения на экране черных полей (см. кадр 3).

⁹ Кашин Д.,
Малашонок Д.
Черные полосы
или кривые лица // *Телеспутник*, 2010,
№ 9. С. 66

Кенни Джи (Music video by Kenny G. With Savion Glover performing Havana, 1997. Arista Records, Inc.) темные участки фона в видеокадре, можно сказать сливаются с черными полями каше, дополняющими изображение на экране до широкоформатного, воспринимаемая с ним как единое изображение при расширении кадра до формата 16:9. С одной стороны, изменяется композиционная структура, с другой — видеоряд универсален в плане воспроизведения на устройствах с различными размерами отображающей поверхности. Выходы из положения разноформатности контента и коллаборация основного изображения с дополнительными элементами, соседствующими с ним на экране, на первый взгляд кажутся лежащими в сфере постпродакшн, но комплексное решение является многомерным и требует углубленного изучения не только монтажа, но и процесса фиксации изображений телекамерой.

При видеосъемке с расположением записывающего датчика, совпадающего с классической портретной композицией, выстраивание кадра упрощается: образ отображается крупнее, нежели в альбомной (горизонтальной) раскладке изображения. В результате зритель воспринимает вполне детально лицо героя, его эмоции, а не входящая в кадр окружающая обстановка, характеризующая локацию объекта, в репортаже заменяется геотитром (указание места события). В удалении части экранного ландшафта реализуется понятие «усеченная реальность», понимаемое как процесс отсечения части изображения или изъятия элементов композиции телекадра, представляющих конкретные предметы на экране, но не удаление этих объектов из мизансцены¹⁰. Иначе говоря, реализуется композиционный паттерн, а колористический, экспозиционный или аудиальный — остаются нетронутыми.

Вертикально выстроенный кадр — дополнительная грань рассматриваемой проблемы, связанная с развитием рынка мобильных устройств с функцией видеозаписи. Необходимо отметить, что при использовании смартфона такая композиция не только удобна при фиксации объективной действительности, но и способствует восприятию аудиовизуального образа, поскольку первенствующим фактором здесь является сердцевина (ядро) изображения. Зачастую в девайсах алгоритм кадрирования (слева/справа) реального пространства в кадре выполняется автоматически при вертикальном положении устройства и горизонтальном кадре, который трансформируется в вертикальный, компенсируя относительно небольшие размеры экрана. Таким образом, решается задача совместимости форматов

¹⁰ Шабалин В.В. Визуальный образ усеченной реальности в экранном телевизионном изображении // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2018, № 3. С. 101–110.

изображения на экране с учетом необходимости корректного воспроизведения образа объекта съемки.

Расположение образа объекта в кадре во время съемки

Прием рекомбинации образа¹¹ встречается как в кинематографе, например, в короткометражном фильме «Прелюдия» (режиссер Ф. Озон, 2006, Франция), так и в телепередачах. Знаковая область композиции, вытянутая зрительно снизу вверх, при движении кино- или телекамеры вперед по направлению оптической оси или осуществлении как оптического, так и электронного зуммирования изображения, плавно перетекает в горизонтально ориентированную экранную структуру. Зритель видит выкадровку центрального фрагмента изображения в габаритах, соотносящихся с рампой экрана. Но если, скажем, в кинокартине Франсуа Озона эпизод беседы приятелей прямо указывает на постоянство (не сменность) локации героев фильма как в начальных кадрах, так и по окончании зрительного приближения к персонажам, то более сложным проявлением подобного творческого решения является перемещение объекта съемки из одного композиционного конструкта мизансцены в другой.

В телешоу «Голос» («Первый канал») через выход к сцене, выполняющий роль самостоятельного арт-объекта, камерой осуществляется визуальное сопровождение конкурсанта к месту выступления. При этом вертикально оформленный образ участника музыкального проекта, дополняемый в горизонтальной компоновке кадра предметами интерьера, освобождается от их композиционного давления, акцентируя на себе внимание и в то же время смотрясь гармонично в широкоформатном кадре. Таким образом, при изменении экранного пространства в пределах одного телевизионного плана, в данном случае воплощается метод внутрикадрового монтажа. Творческий прием видеосъемки через передний план достаточно распространен и активно применяется в телесюжетах социальной направленности.

Выясняется, что структура экранного пространства изменяется как на стадии монтажа, так и во время съемки. Рассмотрим примеры его организации. На скриншотах кадров 4, 5 (телеканал «Россия 24») представлены (соответственно) элементы дополнительной визуализированной информации в фоновом рисунке мизансцены и «окна» дополненной реальности в виде виртуального стенда в экранном пространстве кадра (см. кадры 4, 5). Таким образом, полиэкранный визуальный концентрирует объем кадра,

¹¹ Подр. см.: Салганик Р.И. Рекомбинации как творческий прием в искусстве, науке и природе; Разлогов К.Э. Монтажный и антимонтажный принципы в искусстве экрана // Монтаж. Литература, искусство, театр, кино. М., 1988. С. 5–14, 23–32.



Телеканал «Россия 24»,
<https://www.vesti.ru/>

¹² Сальникова Е.В.
 Визуальная культура
 в медиасреде.
 Современные тенден-
 ции и исторические
 экскурсы.
 М.: Прогресс-Тради-
 ция, 2017. С. 73–74.

взгляда зрителя из определенной точки пространства, а также возможности моделирования иллюзии другой дистанции до объекта»¹² полиэкранный экран выполняет оба условия одновременно. Сочетание взгляда каждого из ораторов, обращенного к зрителю, и их одномоментное отображение в поликадре позволяет достичь более глубокого восприятия семантики передачи.

В визуальном привлечении зрителя во время просмотра телепрограммы значимы и цветовая гамма фона студии, и передний план, оформляемый также объектами дополненной реальности. Вместе с тем, композиционный баланс структуры экранного пространства формируется и за счет визуальной поддержки дополнительных элементов, в том числе динамической линии. В создании художественного пространства телематериала статичные и динамичные, прямые и извилистые линии-образы сегодня практически незаменимы. Вплетаясь в конструкт экранного пространства и становясь частью общей картины, они обеспечивают сбалансированность композиции кадра и, отражая глубину события, фокусируют внимание зрителя на главном в сюжете.

приводя к уплотнению объектов в композиции и их зрительному сближению. Например, репортер, отображаемый в кадре с ведущими новостного выпуска, на самом деле может находиться на значительном расстоянии от студии.

Подобный прием совмещения участников программы используется и в телеинтервью. Собеседники, физически располагаемые рядом, в кадре могут быть представлены общим планом, но тогда будут показаны на экране в профиль. Но благодаря «возможности моделирования иных ракурсов по сравнению с ракурсом

Итоги по результатам исследования

Приемы композиционного построения кадра имеют существенное значение при необходимости технической адаптации изображений к телевизионному показу в условиях перманентной модификации матриц экранов. Появляются различные технологии, например, «интеллектуального» воссоздания электронным способом фонового рисунка за удаленными объектами в визуальной среде усеченной реальности. И хотя в документальном материале «дорисованный» образ предстает как неестественный, в современном экранном искусстве набирает популярность «глитч-арт» (искусство ошибки, цифровых помех). Так художественная интерпретация «искаженного» образа может отражаться на экранах в виде растянутого или сжатого изображения.

Экспериментальные методы моделирования экранного пространства становятся востребованными. И динамично развивающиеся медиаформаты указывают на приемлемый вариант формирования основного изображения в соотношении с размерами отображающей его поверхности в виде полиэкрана, снабженного дополнительной визуализированной информацией. Его визуальный конструкт обеспечивает гармоничное выстраивание экранной композиции и комфортное зрительское восприятие контента. При этом важно учитывать предстоящее как на монтаже, так и во время телеэфира размещение титра, логотипа или иного графического объекта в экранном пространстве. Еще на стадии съемочного процесса телеоператору необходимо осмысливать включение этих художественных элементов в композицию кадра.

В результате дополнительные визуальные объекты в виде линий, цветовых полос или копий частей изображения, а также графики, динамично адаптируемые в полиэкране, вполне органично вписываются в структуру «плоскости» экрана, придавая оригинальность телекадру. При этом основа создания новых и известных творческих приемов закладывается в процессе изучения потенциала изображения с учетом присущих ему трансформаций, развивающихся в проекции совершенствования телевизионных технологий, технической модернизации экрана и эволюции визуальных искусств в целом. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Данилов Ю. Фрактальность. URL.: <http://spkurdyumov.ru/introduction/fraktalnost/> (дата обращения: 15.01.2020).
2. Кашин Д., Малашионков Д. Черные полосы или кривые лица // «Телеспутник»: журнал, 2010, № 9. С. 66–68.

3. *Конт-Спонвиль А.* Философский словарь / А. Конт-Спонвиль; пер. с фр. Е.В. Головиной. М.: Этерна, 2012. 752 с.
4. *Малевич К.* Черный квадрат. СПб.: ИД «Азбука-классика», 2008. 288 с.
5. Мартыненко Ю.Я. Документальное киноискусство. М.: Знание, 1979. 112 с.
6. *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия / Морис Мерло-Понти; пер. с фр. под ред. И.С. Вдовиной, С.Л. Фокина. СПб.: Ювента; Наука, 1999. 605 с.
7. *Разлогов К.Э.* Монтажный и антимонтажный принципы в искусстве экрана // *Монтаж. Литература, искусство, театр, кино.* М., 1988. С. 23–32. URL: <http://ec-dejavu.ru/m/Montage.html> (дата обращения: 15.01.2020).
8. *Салганик Р.И.* Рекомбинации как творческий прием в искусстве, науке и природе // *Монтаж. Литература, искусство, театр, кино.* М., 1988. С. 5–14. URL: <http://ec-dejavu.ru/m/Montage.html> (дата обращения: 15.01.2020).
9. *Сальникова Е.В.* Визуальная культура в медиасреде. Современные тенденции и исторические экскурсы. М.: Прогресс-Традиция, 2017. 552 с.
10. *Шабалин В.В.* Визуальный образ усеченной реальности в экранном телевизионном изображении / В.В. Шабалин // *Дом Бурганова. Пространство культуры*, 2018, № 3. С. 101–110.

REFERENCES

1. *Danilov Yu.* Fraktal'nost' [Fractality]. URL.: <http://spkurdyumov.ru/introduction/fraktalnost/> (accessed: 15.01.2020). (In Russ.).
2. *Kashin D., Malashonok D.* (2010) Cherny'e polosy' ili krivy'e lica [Black stripes or facial curves]. "Telesputnik": zhurnal, 2010, № 9, pp. 66–68. (In Russ.).
3. *Kont-Sponvil' A.* (2012) Filosofskij slovar. [Philosophical dictionary]. Moscow: Jetera, 2012. 752 p. (In Russ.).
4. *Malevich K.* (2008) Chernyj kvadrat [Black square]. St.Petersburg: Azbuka-klassika, 2008. 288 p. (In Russ.).
5. *Marty'nenko Yu. Ya.* (1979) Dokumental'noe kinoisshustvo [Documentary motion picture art]. Moscow: Znanie, 1979. 112 p. (In Russ.).
6. *Merlo-Ponti M.* (1999) Fenomenologiya vospriyatija [Perception phenomenology]. St.Petersburg: Juventa; Nauka, 1999. 605 p. (In Russ.).
7. *Razlogov K.E'.* (1988) Montazhny'j i antimontazhny'j principy' v iskusstve e'krana [Installation and anti-installation principles in screen art]. Montazh. Literatura, iskusstvo, teatr, kino. Moscow, 1988. pp. 23–32. URL.: <http://ec-dejavu.ru/m/Montage.html> (accessed: 15.01.2020). (In Russ.).
8. *Salganik R.I.* (1988) Rekombinacii kak tvorcheskij priem v iskusstve, nauke i prirode [Recombination as a Creative Reception in Art, Science and Nature]. Montazh. Literatura, iskusstvo, teatr, kino. Moscow, 1988, pp. 5–14. URL.: <http://ec-dejavu.ru/m/Montage.html> (accessed: 15.01.2020). (In Russ.).
9. *Sal'nikova E.V.* (2017) Vizual'naja kul'tura v mediasrede. Sovremennye tendencii i istoricheskie jekskursy [Visual culture in a media environment. Current trends and historical review]. Moscow: Progress-Tradicija, 2017. 552 p. (In Russ.).
10. *Shabalin V.V.* (2018) Vizual'ny'j obraz usechennoj real'nosti v e'krannom televizionnom izobrazhenii [The visual image of the truncated reality in the on-screen television image]. V.V. Shabalin. Dom Burganova. Prostranstvo kul'tury', 2018, № 3, pp. 101–110. (In Russ.).

Techniques for Compositional Filling the Space of a Television Frame

Vladimir V. Shabalin

Ph.D in Arts, Advisor to the Office of the Government of the Russian Federation

UDC 792.8.01

ABSTRACT: Aiming at exploring the figurative structure of the screen space the author of the publication considers the functional interrelation of the composition's visual elements in the pattern of a television shot. The formation of the modern communicative space with its inherent specific approaches to visual addition and information saturation of an editing phrase in the expressive model of a television product emphasizes the relevance of the topic under discussion as the artistic techniques unacceptable at the end of the last century have become very significant now.

The basic research principle of the screen space of a television shot is the combination of theoretical and empirical methods, in particular, general and specific: informational, theoretic, problematic, logical and artistic. At the same time, the academic approach is defined by observation and modeling making it possible to reveal the properties of the integration structure of a TV screen by providing audiovisual information in the mode of recording or live broadcast.

The article dwells on the architectonics of a shot's narrative structure in terms of the necessary design style of the television screen's figurative space. Its visual model is considered as an unconventional compositional filling of a shot: with a vertically built portrait of the correspondent during stand-up or an image disproportional to the frame of a television receiver or video monitor. The extensive role of additional visual elements in the form of various lines, color strips, copies of parts of the video image, graphics as well as the split screen providing a steady position of the main image in screen space of a television shot is revealed. At the same time, the problem of its visual design as the process of the original formation of screen space by means of modern creative receptions is being solved.

In the conclusion the intermediate results of the research regarding the additional compositional filling of a shot are summed up, theoretical conclusions are drawn, the prospects of further studying of the existential model of television footage are outlined while special attention is paid to the generalization of the gained theoretical knowledge for the subsequent practices of the embodiment of real objects on the displaying surface.

KEY WORDS: visual object, frame composition, television report, TV image format, screen time, screen space

[библиотека ВГИК]



Турицын Валерий.

Малоизвестные киношедевры (Любич, Фейдер, Антониони, Штернберг, Каурисмяки, Ланг): монография. М.: Издательство Дединского, 2019. 320 с.

Автор книги Валерий Турицын, киновед, кандидат искусствоведения, преподает зарубежное кино во ВГИК с 1964 года, приоткрывает перед зрителями-читателями малоизвестные, а то и вовсе неизвестные страницы творчества признанных мастеров мирового кино. Среди них — величайший представитель немецкого экспрессионизма Фриц Ланг, гений комедии «Золотого века» Голливуда Эрнст Любич, итальянский классик, «поэт отчуждения и некоммуникабельности» Микеладжело Антониони, французский выразитель «поэтического реализма» Жак Фейдер, американский режиссер Джозеф фон Штернберг, создавший на экране образы Марлен Дитрих, современный финский мастер трагикомедии Аки Каурисмяки. По словам киноведа К.Э. Разлогова: «...каждый из предложенных в книге фрагментов мировой кинопанорамы базируется на новом для подавляющего большинства читателей увлекательном материале, знакомство с которым будет полезно и для специалистов, и для широкой аудитории, интересующейся кино как важнейшим явлением культуры и искусства XX и XXI веков». Для киноведов, историков и любителей кино.



Кривуля Наталья Геннадьевна.

Анимационный персонаж : научная монография / Н.Г. Кривуля. М.: Аметист, 2015. 456 с.: ил. (8 л.), ил.

Новая монография профессора ВГИК Н.Г. Кривули посвящена анимационному персонажу как объекту искусствоведческого и культурологического анализа. Издание восполняет имеющиеся пробелы в киноведении и аниматологии, раскрывает эти персонажи с точки зрения их специфики и условности, принципов функционирования в структуре фильма. Стержневая тема монографии — типология анимационных персонажей, фиксирующая единство структурного, культурологического и исторического подходов.

Книга предназначена киноведам, искусствоведам, культурологам и практикам анимационного искусства, а также всем, кто интересуется проблемами аниматологии.

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО | ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА

**Борьба за Дальний Восток
в интерпретации братьев
Васильевых**

УДК 778.5с(091) «Волочаевские дни»

Автор: *Ростоцкая Марианна Альбертовна*, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой эстетики, истории и теории культуры, ВГИК.

Аннотация: Фильм братьев Г. и С. Васильевых «Волочаевские дни» анализируется как яркий образец пропагандистской культуры второй половины 1930-х годов. Раскрывается, как на основе трансформации фактов и воспоминаний участников исторических событий создавался идеологический миф, где успех фильма у зрителей обоснован его связью с народной культурой.

Ключевые слова: пропагандистский фильм, коллективная память, кино тоталитаризма, социалистический реализм, Дальний Восток, японская интервенция, фольклоризм

FILM THEORY AND FILM HISTORY |

AUDIOVISUAL ARTS

**The Struggle for the Far East in the
Interpretation of the Vasilyev Brothers**

UDC 778.5с(091) «Волочаевские дни»

Author: *Marianna A. Rostotskaya*, Ph.D in Art, Associate Professor, Head of Aesthetics, History and Theory of Culture Department (VGIK).

Summary: The film *Volochaev Days* made by the Vasilyev brothers is analyzed as a vivid example of the propaganda culture of the late 1930s. The author shows how the transformation of the facts and the reminiscences of the participants of the historic events helped create ideological myths in which successes were associated with folk culture.

Key words: propaganda film, collective memory, totalitarian cinema, socialist realism, the Far East, Japanese intervention, folklorism

**Остановка в пути? Проблемы
неигрового кино в первое
десятилетие после миллениума**

УДК 778.5.03.0+778.5.03.071:1+778.5.03р-(09)

Автор: *Прожиго Галина Семеновна*, доктор искусствоведения, профессор, ВГИК.

Аннотация: В статье исследуются творческие процессы в российской документалистике первого десятилетия XXI века, основанные на стремлении кинематографистов найти новые пути исследования когнитивных способностей и потребностей человека. Представлена широкая тематическая панорама документального кинопортрета этого десятилетия. Проводится также анализ разных направлений поисков в области структуры жанровых форм неигрового кино: манифестация, конструкция, документальная драма, авторское художественное сочинение.

Ключевые слова: документальный кинопортрет, авторская конструкция, художественное сочинение в кинодокументалистике, диалогичность метода запечатления героя

**Stopover? Non-Fiction Movies
in the First Decade After the Millennium**

UDC 778.5.03.0+778.5.03.071:1+778.5.03р-(09)

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

Summary: The article explores the creative processes in Russian documentary of the first decade of the 21st century, based on the desire of filmmakers to find new ways to study cognitive abilities and human needs. A wide thematic panorama of the documentary film portrait of this decade is presented. The author analyses different directions of searches of the structure of non-fiction genres: manifestation, construction, docudrama, auteur artwork.

Key words: documentary film portrait, filmmaker's design, artistic composition in documentary filmmaking, dialogic character of the method of portraying a hero

КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ | ГЕНЕЗИС ОБРАЗА

Историческое время и образ дома в творчестве А.Н. Сокурова

УДК 778.5с/р(092)1 "Сокуров А."

Автор: Клименко Надежда Вячеславовна, соискатель кафедры киноведения, третий год обучения, ВГИК.

Аннотация: В статье рассматривается одна из ключевых категорий художественного времени в фильмах А.Н. Сокурова — историческое время. Исследуются способы передачи режиссером эмпирического времени в ряде его фильмов, особое внимание уделяется документальной картине «Московская элегия». Такой комплексный подход дает возможность выявить способы репрезентации исторического времени через создание сложного пространства, воплощенного в образе дома, а также позволяет раскрыть причинно-следственную связь исторических событий и пространства жизни человека в фильмах Сокурова.

Ключевые слова: А.Н. Сокуров, историческое время, история, Московская элегия, образ дома, пространство дома

FILM LANGUAGE AND TIME | IMAGE GENESIS

Historical Time and the Image of the House in A. Sokurov's Work

UDC 778.5с/р(092)1 "Sokurov A."

Author: Nadezhda V. Klimenko, Post-Graduate student of the Department of Film Studies (VGIK).

Summary: The article discusses historical time, one of the key categories of artistic time in the films of A.N. Sokurov. Methods of transmission of empirical time in a number of his films are investigated, special attention being paid to the documentary *The Moscow Elegy*. Such an integrated approach makes it possible to identify the ways of representing historical time through the creation of a complex space embodied in the image of a house, and also allows to reveal the causal relationship of historical events and the space of human life in Sokurov's films.

Key words: Sokurov, historical time, history, "Moscow Elegy", image of a house, home space

Российский кинематограф: скромное обаяние пустого персонажа?

УДК 778.5.01

Автор: Мариевская Наталья Евгеньевна, доктор искусствоведения, доцент кафедры драматургии кино, ВГИК.

Аннотация: В статье вводится концепт «пустой персонаж», обладающий особой, крайне скудной пространственной и временной формой. Он не способен ни к рефлексии, ни к саморефлексии, в принципе он не восприимчив и к внешней реальности. В статье обосновывается, что введение в сюжет фильма *пустого персонажа* соотносится с направлением неосентиментализма в современном искусстве.

Ключевые слова: художественное пространство, сюжет, «пустой персонаж», телесность, симулякр, неосентиментализм

Russian Cinema: a Modest Charm of an Hollow Character?

UDC 778.5.01

Author: Natalia E. Marievskaya, Doctor of Arts, Associated professor, Russian State University of Cinematography named after S.A. Gerasimov.

Summary: The article introduces the concept of "hollow character", which has a special, extremely scarce spatial and temporal form. They are not capable of either reflection or self-reflection; as a matter of fact, they are not susceptible to external reality either. The author argues that introducing a hollow character to the plot of the film correlates with neo-sentimentalism, a movement in contemporary art.

Key words: artistic space, plot, "hollow character", bodily, simulacrum, neo-sentimentalism

ПЕРФОРМАНС | ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ

Социальная проблематика в творчестве начинающих режиссеров-документалистов

УДК 778.5.03.071.1

Автор: *Штандке Анастасия Александровна*, аспирант кафедры киноведения, ВГИК.

Аннотация: На примере работ конкурса неигрового кино 39-го Международного студенческого фестиваля ВГИК, прошедшего в год 100-летия вуза, в статье анализируется социальная проблематика, получившая отражение в документальных лентах режиссеров, только вступающих на профессиональный путь. Выявляются используемые ими визуальные и звуковые приемы художественно-выразительной репрезентации социальных проблем, рассматриваются признаки использования междисциплинарного подхода, новаторских решений при создании образной выразительности тематического сюжета в документальном кино.

Ключевые слова: студенческий фестиваль ВГИК, документальное кино, междисциплинарность, международный конкурс, экология

PERFORMANCE | THE ART OF PRESENTATION

Modern Social Problems in the Works of Novice Documentary Filmmakers

UDC 778.5.03.071.1

Author: *Anastasia A. Shtandke*, Post-Graduate student, VGIK.

Summary: The article highlights the significance of the topic of social problems reflected in the films of aspiring documentary filmmakers presented at the 39th VGIK International Student Film Festival taking place in the year of VGIK's centenary. The author analyzes the visual and sound techniques used and reveals the signs of using the interdisciplinary innovative approach to creating the creating figurative expressiveness of a thematic plot in a documentary film.

Key words: 39th VGIK international student festival, documentary film, observation, interdisciplinarity, international competition, global problems, social problems, ecology, metaphor

Драматургия образа персонажа дьявола-искусителя в кино

УДК 778.5.04.072:8.01-2

Автор: *Батова Мария Андреевна*, аспирант кафедры драматургии кино, ВГИК.

Аннотация: В статье рассматриваются драматургические приемы создания образа дьявола в кинопроизведениях. Основной характеристикой исследуемого персонажа является склонность к манипуляциям, которая формирует неоднозначность его образа, скрывающегося под маской, стремящегося получить власть над своей жертвой.

Ключевые слова: соблазн, драматургия, сюжет, игра, манипуляция, тайна

Dramaturgy of the Character of the Tempter Devil in the Movie

UDC 778.5.04.072:8.01-2

Author: *Maria A. Batova*, Post-Graduate student of the Department of Film Dramaturgy, VGIK.

Summary: The article discusses the dramatic methods of creating the image of the devil in films. The main characteristic of the character under study is a tendency to manipulate, which forms the ambiguity of his image, hiding under a mask, seeking to gain power over his victim.

Key words: temptation, dramaturgy, plot, game, manipulation, mystery

Эмерджентность целостного художественного образа

УДК 7.012

Автор: *Свешников Александр Вячеславович*, доктор искусствоведения, профессор, ВГИК.

Аннотация: Эта статья — заключительная в серии публикаций о композиции в изобразительном искусстве (предыдущие опубликованы в № 4 (38), 2018; № 2 (40), 2019). На этот раз в тексте обосновывается, что похожие символические изображения могут иметь разное семантическое значение в зависимости от мировоззрения и установки зрителя, что значение отдельного элемента зависит от контекста и об-

ладает многозначностью. Рассматривается также проблема композиции как текста, организованного сложными взаимосвязями элементов-символов, образующими целостность художественной формы со свойственным ей «сверхсмыслом», выходящим за пределы суммы смыслов отдельных частей изображения. Внимание уделяется практическому опыту учащихся при создании композиции, оперирующих знаками, символами, мифологемами, которые трансформируют изобразительный текст в целостную форму. Подчеркивается, что информация пробуждает у воспринимающего «сверхсмысл» новые мысли, чувства и понимание, схожие с озарением.

Ключевые слова: композиционная организация, графический текст, композиция, эмерджентность

The Emergence of a Holistic Artistic Image

UDC 7.012

Author: *Aleksandr V. Sveshnikov*, Doctor of Art Studies, Professor, Full Professor at the Department of Fine Arts, Russian State University of Cinematography (VGIK).

Summary: This article is the final in a series of publications on composition in visual arts (*Previous ones were published in issues 4 (38), 2018; 2 (40), 2019*). This time, the author maintains that similar symbolic images may have different semantic meanings depending on the viewer's worldview and attitude, that the meaning of an individual element depends on the context and has a polysemantic character. The author also considers the problem of composition as a text organized by complex interconnections of symbolic elements that form the integrity of the art form with its inherent "super sense" that goes beyond the sum of the meanings of the individual parts of the image. Attention is paid to the practical experience of students in creating compositions, operating with signs, symbols, mythologems that transform a graphic text into a holistic form. It is emphasized that the information awakens the perceiver of the "super sense" with new thoughts, feelings and understanding, similar to insight.

Key words: compositional organization, graphic text, composition

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 пятая, предыдущие части в № 1 (39), 2019; № 2 (40), 2019; № 3 (41), 2019; № 4 (42), 2019*) обсуждается актуальная проблема современной науки об искусстве, связанная со взаимоотношениями между историей и теорией искусства. До настоящего времени предмет теории искусства как субдисциплины искусствознания, в отличие от предмета истории искусства, не определен. В статье фиксируются процессы, происходившие во время лингвистического и культурологического поворотов в гуманитарных науках, уточняется предмет теории искусства, обосновывается тезис об особой значимости этой субдисциплины в переходные эпохи.

Ключевые слова: искусствознание, предмет теории культуры, гуманитарная парадигма, деперсонализация предмета искусствознания, культурная антропология, культурный детерминизм, массовая культура, цивилизация, миф, фольклор, язык

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 5, for the beginning see Issues 1 (39), 2019; 2 (40), 2019; 3 (41), 2019 and 4 (42), 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 sub-discipline 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 history, subject of the theory of culture, humanitarian paradigm, depersonalization of the subject of art history, cultural anthropology, cultural determinism, popular culture, civilization, myth, folklore, language

МИРОВОЙ КИНОПРОЦЕСС | АНАЛИЗ

Экранизация повести Сэлинджера в переводе на фарси

УДК 791.43-24

Автор: Григорьева Наталья Григорьевна, кандидат искусствоведения, ВГИК.

Аннотация: В статье анализируется фильм «Пари» иранского режиссера Дариуша Мехрджуи, снятый по двум рассказам Дж. Д. Сэлинджера, объединенным писателем в повесть «Фрэнни и Зуи». Проблема взаимодействия высокоодаренной личности с миром обывателя, поставленная Сэлинджером в литературном источнике, оказалась актуальной для Ирана 1990-х. Именно в это время в иранском кинематографе появляются новые герои — молодые образованные женщины и ветераны ирано-иракской войны. Сохранив оригинальные диалоги, Мехрджуи, тем не менее, внес в повествование ряд существенных изменений, которые погружают зрителя в совершенно отличное от сэлинджерского мировоззрение.

Ключевые слова: иранское кино, Дариуш Мехрджуи, культурные адаптации, иранская женщина, феминизм в Иране, тайные экранизации Сэлинджера

WORLD CINEMA | ANALYSIS

A Screen Version of the Story of Salinger Translated into Farsi

UDC 791.43-24

Author: Natalya G. Grigoreva, Ph.D. (Arts), Associate Professor, VGIIK.

Summary: The article analyzes the film *Pari* (1995) by the Iranian Director Dariush Mehrjui based on J.D. Salinger's book *Franny and Zooey*. The problem of the interaction of a highly gifted person with the world of the layman, posed by Salinger in the literary source, turned out to be relevant for Iran in the 1990s. It was at this time that new heroes appeared in Iranian cinema: young educated women and veterans of the Iran-Iraq war. Having retained the original dialogues, Mehrjui, however, made a number of significant changes to the story that immerse the viewer in a completely different worldview from the Salinger one.

Key words: Iranian cinema, Dariush Mehrjui, cultural adaptations, screen adaptations, Iranian woman, feminism in Iran, unauthorized screen adaptation of Salinger's books

ТЕЛЕВИДЕНИЕ | ЦИФРОВАЯ СРЕДА

Трансмедийный сторителлинг: примета цифровой медиасреды

УДК 366.17

Автор: Бакулев Геннадий Петрович, доктор филологических наук, профессор, ВГИК.

Аннотация: В статье рассматривается проблема практической реализации инновационной технологии трансмедийного сторителлинга, предложенной Г. Дженкинсом в контексте процессов конвергенции/деконвергенции, наблюдающихся в индустрии цифровых медиа. Идея трансмедийного сторителлинга заключается в нелинейном распределении глобального сюжета на разных медиаплатформах частями, которые не повторяют, но дополняют друг друга. Достоинства этого подхода прослеживаются в формате телевизионного драматического сериала, вокруг которого можно выстроить целую нарративную Вселенную с помощью разнообразных расширений, таких как игры, веб-сериалы, эпизоды для мобильных устройств и т. д. В статье отмечается, что такая сюжетная структура, включающая сериал и его расширения, создает иммерсивный эффект и вовлекает аудиторию в совместное производство смыслов.

Ключевые слова: трансмедиа, трансмедийный сторителлинг, конвергенция/деконвергенция, иммерсия, производство смыслов

TELEVISION | DIGITAL ENVIRONMENT

Transmedia Storytelling: A Feature of the Digital Media World

UDC 366.17

Author: *Gennady P. Bakulev*, Doctor of Philology, Professor, VGIK.

Summary: The process of convergence/deconvergence in media-communication industry introduce new concepts and methods in content production. Recently researchers and practitioners' interest has been drawn to the idea of transmedia storytelling, developed by Henry Jenkins. Russian authors' works are based mostly on foreign sources offering the ways of putting this innovative technology into practical use predominantly in the field of journalism and marketing. The purpose of our research is to consider the benefits of transmedia storytelling in the production of television drama series. On the production side, transmedia storytelling presumes planning of the global series narrative with the perspective to distribute it piece by piece on multiple media platforms. Ideally this conception expects every medium to do what it does best. It is vital to choose transmedia extensions which best suit for rendering of the particular story to support the branded narrative universe, fill the intervals between the seasons, maintain the target audience interest and supply new information about the characters.

Key words: transmedia, transmedia storytelling, convergence/deconvergence, immersion, meanings production

Приемы композиционного заполнения пространства телевизионного кадра

УДК 792.8.01

Автор: *Шабалин Владимир Васильевич*, кандидат искусствоведения, советник Аппарата Правительства Российской Федерации.

Аннотация: В статье рассматриваются возможности моделирования экранного пространства при построении визуальной

основы современного телевизионного кадра. Анализируется его композиция, взаимосвязь с введенными визуальными компонентами (цветовые полосы, копии частей изображения, графика, элементы полиэкрана, линии), предстающими в нестандартном решении образного поля конструкта телерепортажа. Обосновывается использование этих выразительных компонентов в репрезентации объективной действительности на телеэкране, придании эмоциональной вовлеченности аудитории в просмотр.

Ключевые слова: визуальный объект, композиция кадра, телерепортаж, формат телеизображения, экранное время, экранное пространство

Techniques for Compositional Filling the Space of a Television Frame

UDC 792.8.01

Author: *Vladimir V. Shabalin*, Ph.D in Arts, Advisor to the Office of the Government of the Russian Federation.

Summary: The article investigates the possibilities of modeling the screen space when building the visual basis of a modern television frame. It analyzes its composition, the relationship with the introduced visual components (color bars, copies of image parts, graphics, split-screen elements, lines) appearing in a non-standard solution to the imagery field of the live television broadcast. The use of these expressive components in representing objective reality on a television screen, giving the audience emotional involvement in viewing, is substantiated.

Key words: visual object, frame composition, television report, TV image format, screen time, screen space

Для обсуждения с авторами проблематики статей, опубликованных в номере, просьба присылать письма на электронный адрес редакции: vestnik-vgik@vgik.info

For further discussions please contact the authors on: vestnik-vgik@vgik.info

Рекомендации авторам журнала «Вестник ВГИК»

О журнале

Научный информационно-аналитический журнал «Вестник ВГИК» является ведущим научным периодическим изданием Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова. Решением Президиума Высшей аттестационной комиссии Минобрнауки России «Вестник ВГИК» включен в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, где публикуются основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук, отвечающие требованиям ВАК по научным специальностям: «Искусствоведение», «Философские науки».

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 виде) для проверки на техническое соответствие требованиям журнала. После проверки оформления статьи и комплектации пакета документов автор получает уведомление о приеме материалов с указанием даты приема и шифра статьи.

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; *«Сведениями 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; приставные аннотация (не более 5–7 строк) и ключевые слова (5–6 наименований); *Резюме к статье* (расширенное) на русском и английском языках (объем не более 2000 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 справкой из аспирантуры.
5. Для авторов статей с ученой степенью кандидатов наук, ведущих научную деятельность во ВГИКе и сторонних организациях, статья сопровождается сканом свидетельства о присуждении ученой степени кандидата наук.
6. Для авторов статей с ученой степенью доктор наук подтверждения сканом свидетельства о присуждении ученой степени доктора наук не требуется.

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 на адрес редакции журнала (vestnik-vgik@vgik.info)..

Все части статьи (таблицы, схемы, рисунки, сноски и т. д.) приводятся полностью в соответствующем месте, оформляются по ГОСТу, согласно техническим требованиям, а также направляются отдельно в разрешении JPEG. При заимствовании таблиц, схем, рисунков и т. д. обязательно помечается источник!

Сноски в статье оформляются **постранично**. Список литературы в конце статьи (не более 10 изданий) оформляется дополнительно: после слов REFERENCES транслитерацией наименований приведенных произведений. Образец оформления транслитерации см. <http://www.vgik.info/science/bulletin/>. Список литературы оформляется согласно действующему ГОСТу. Отдельными файлами высылаются иллюстрации и подписи к ним. Статья оформляется в текстовом редакторе Microsoft Word (версия 2003 и выше).

4. Сокращения и условные обозначения. При использовании сокращений (кроме принятых в Международной системе единиц) необходима их расшифровка (в тексте или примечании).

5. Иллюстрации. Статья дополняется фотографиями, рисунками, схемами, диаграммами и т. д. (в разрешении 300 dpi), направляемыми в редакцию журнала самостоятельными файлами в разрешении JPEG — отдельно от статьи, с подписями, оформленными в отдельном файле. Обозначения на рисунках поясняются подписями или в тексте. Линии, точки, названия должны быть четкими, ясными, не сливаться. При использовании иллюстративного материала других авторов необходимо соблюдать положения авторского права и интеллектуальной собственности согласно Гражданскому кодексу РФ от 18.12.2006 N 230-ФЗ, Часть 4, глава 70 (см. подробнее — www.consultant.ru), иметь от автора письменное разрешение на публикацию.

6. При положительном решении Редакционного совета о публикации статьи автору высылается по эл. почте уведомление. В случае отклонения статьи автору направляется мотивированный отказ.

7. Редакция сохраняет за собой право по согласованию с автором на корректировку заголовка, литературную и техническую правку. После публикации редакция вправе выкладывать статью на своем сайте/сайтах третьих лиц со ссылкой на «Вестник ВГИК».

8. Перед публикацией в научном журнале «Вестник ВГИК» автору необходимо подписать лицензионный договор в РИО ВГИК (тел. 8 (499) 181–35–07).

9. Авторам, опубликовавшим статьи в номере журнала, предоставляется один экземпляр издания бесплатно. По запросу может быть предоставлена электронная версия номера.

10. Авторам, публикующим статьи, рекомендуется оформить подписку на журнал в одном из каталогов агентства «Роспечать» — «Пресса России».

11. Решение о публикации статей принимается Редакционным советом журнала на основе положительных рецензий, плата за публикацию рукописей **не взимается**.

Правила соблюдения этических норм в редакционной политике издания

Научный рецензируемый журнал «Вестник ВГИК» придерживается при ведении редакционной деятельности этических норм и стандартов, принятых международным научным сообществом как наилучшего практического образца с целью благотворного, продуктивного и эффективного взаимодействия редакции и авторами публикаций, а также читателями журнала.

Основополагающими принципами работы с научными материалами являются:

- внимательное и уважительное отношение к авторам и их труду при объективном, непредвзятом и взвешенном анализе поступающих в редакцию материалов;
- соблюдение принципов объективной оценки оригинальности текстов статей, качества их семантики и стилистического изложения проблемы, ее актуальности и научной новизны, а также значимости тематики для профессионального сообщества;
- обеспечение гарантий конфиденциальности поступающих на рассмотрение материалов, включая неразглашение персональных данных авторов статей;
- соблюдение принципов проведения двойного «слепого» рецензирования, деликатное доведение негативной информации по итогам рецензирования до авторов;
- проведение политики антиплагиата по отношению ко всем поступающим в редакцию статьям и материалам;
- бескомпромиссный отказ от вознаграждений, выраженных как в явной, так и неявной форме;
- отсутствие личной заинтересованности при работе со статьями любых авторов, независимо от их статуса и положения;
- поддержка энтузиазма у авторов публикаций в виде рекомендаций с целью доведения содержания научной статьи до качественного результата;
- строгое соблюдение правовых норм и законодательства, установленных правил и процедур в редакционной политике издания

Особые условия публикации статей

1. Решение о публикации статей принимается Редакционным советом журнала, вознаграждение 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 журнала — www.vestnik-vgik.com, а также на интернет-сайте ВГИК: <http://www.vgik.info/science/bulletin/>



Информация о приобретении журнала

Номера журнала «Вестник ВГИК» распространяют:

- Научная электронная библиотека E-LIBRARY.RU (http://elibrary.ru/title_about.asp?id=30149) и Электронно-библиотечная система IPBooks (<http://www.iprbookshop.ru/>)

Подписаться на научный журнал «Вестник ВГИК» можно в любом почтовом отделении

Подписка: индекс по Объединенному каталогу
«Пресса России» — 10308



Контактная информация:

Редакция журнала

тел.: 8 (499) 181-42-52;

e-mail: chief-editor@vestnik-vgik.com, editor@vestnik-vgik.com, 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



КНИЖНАЯ ВЫСТАВКА К 75-летию Победы в Великой Отечественной войне





Всероссийский государственный институт
кинематографии имени С.А. Герасимова



ОБЪЯВЛЕН НАБОР В АСПИРАНТУРУ, ВКЛЮЧАЯ ФОРМУ СОИСКАТЕЛЬСТВА

- аспирантура, в том числе в форме соискательства, по направлению подготовки 50.06.01 «Искусствоведение» (шифр научной специальности при защите 17.00.03 «Кино-, теле- и другие экранные искусства»)

NB! заочное обучение в аспирантуре платное

Подробную информацию можно получить:

Отдел аспирантуры и докторантуры ВГИК

Заведующая — Светлана Михайловна Медведева

Тел. 8 (499) 181-34-77;

e-mail.: aspirantura_cm@vgik.info <http://vgik.info/science/graduate/>

Всероссийский государственный
институт кинематографии
имени С.А. Герасимова
Москва, 129226,
ул. Вильгельма Пика, 3

