

Вестник ВГИК

www.vgik.info

В НОМЕРЕ:

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО

В.С. Мальшиев

Новые подходы к исследованию
истории новейшего
отечественного кино

КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ

Н.Е. Мариевская

Преодоление истории.
Центростремительные модели
художественного
пространства фильма

КУЛЬТУРА ЭКРАНА

Пак Ён Ын

Мистическая философия
всеединства в фильмах Андрея
Тарковского

МИРОВОЙ КИНОПРОЦЕСС

Д.В. Захаров

Итальянская экранизация
повести «Собачье сердце»
Михаила Булгакова

ГОД 2022-й. ВЫПУСКНИКИ ВГИК



№ 2(52)
Том 14 ИЮЛЬ 2022

ГОД 2022-й. ВЫПУСКНИКИ ВГИК



Ректор ВГИК В.С. Малышев
поздравляет выпускников



Режиссерский факультет



Сценарно-киноведческий факультет:
начало госэкзаменов



Сценарно-киноведческий факультет:
защиты прошли успешно



Актерский факультет



Операторский факультет



Кафедра звукорежиссуры: госэкзамены позади



Анимации и мультимедиа факультет



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

ВГИК

Информационно-аналитический журнал

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

Публикуемые в журнале научные статьи отвечают
 требованиям ВАК Минобрнауки России
 по отраслям науки — Искусствоведение и
 Философия, соответствуют паспортам научной
 специальности — 5.10.3. Виды искусства (Кино-,
 теле- и другие экранные искусства); 5.7.3 Эстетика.

Учредитель журнала:

Всероссийский государственный
 университет кинематографии
 им. С.А. Герасимова

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

Дизайн и верстка:

Редакционно-издательский отдел
 Дизайн и верстка И.А. Сеничкина
 Корректор Д.А. Адыхаева

**Редактура текстов на английском
 языке:** Лаборатория зарубежного
 кино ВГИК

Дизайн-макет обложки

И. Сеничкина

Отпечатано в типографии:

ООО «Кандлер» 150008,
 г. Ярославль, ул. Клубная, 4-49
 Заказ № 4640

*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», 2022

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ НАУЧНОГО ЖУРНАЛА

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ

Мальшиев В.С.

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

Буров А.М.

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

Восколович Н.А.

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

Гордин В.Э.

доктор экономических наук, профессор НИУ ВШЭ в Санкт-Петербурге

Добросоцкий В.И.

доктор экономических наук, заведующий кафедрой управления и права МГИМО

Друбек Наташа
(Германия)

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

Жабский М.И.

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

Караваяев Д.Л.

кандидат искусствоведения, 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;

Николаева-Чинарова А.П.

профессор Департамента общественных финансов Финансового университета при Правительстве РФ

Новиков А.В.

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

Прожиго Г.С.

доктор искусствоведения, профессор кафедры киноведения ВГИК

Рейзен О.К.

доктор искусствоведения, профессор кафедры киноведения ВГИК

Русинова Е.А.

доктор 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 **Лето: верификация профессионализма**

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО | ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА

- 8 **В.С. Малышев. Новые подходы к исследованию истории новейшего отечественного кино**

- 19 **Г.С. Прожико. Много ли шедевров, или Что оставит в истории отечественная документалистика 2010–2020 годов?**

КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ | ГЕНЕЗИС ОБРАЗА

- 34 **Н.Е. Мариевская. Преодоление истории. Центростремительные модели художественного пространства фильма**

ПЕРФОРМАНС | ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ

- 48 **Р.М. Перельштейн. Алгоритм мономифа в драматургии кинопроизведения**

- 60 **Е.Ю. Шмакова. Цвет в создании сюжетно-образной концепции фильма**

КУЛЬТУРА ЭКРАНА | КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ФИЛОСОФИЯ

- 74 **Пак Ён Ын. Мистическая философия всеединства в фильмах Андрея Тарковского**

- 86 **В.Д. Эвальд. Эффекты полиэкрана и эстетика декаданса в «Отсчете утопленников» Питера Гринуэя**

МИРОВОЙ КИНОПРОЦЕСС | АНАЛИЗ

- 100 **Н.Б. Кириллова. Кинематограф по Антониони: от неореализма к экранному экзистенциализму**

- 112 **Д.В. Захаров. Итальянская экранизация повести «Собачье сердце» Михаила Булгакова**

- 123 **А.В. Хализова. Концептуализация понятия «жертва» в творчестве Ларса фон Триера**

ТЕЛЕВИДЕНИЕ | ЦИФРОВАЯ СРЕДА

- 134 **Г.П. Бакулев. Кино и телевидение: рождение взаимовыгодного альянса**

НАУЧНАЯ ЛАБОРАТОРИЯ | ИССЛЕДОВАНИЯ МОЛОДЫХ

- 138 **Современные фильмы в оценке будущих кинематографистов**

- 72 **ЧИТАЛЬНЫЙ ЗАЛ | КНИЖНАЯ ПОЛКА**

Библиотека ВГИК

- 152 **SUMMARY | ПРЕЗЕНТАЦИЯ АВТОРОВ**

- 158 **РЕКОМЕНДАЦИИ АВТОРАМ**

ACADEMIC PERIODICAL'S EDITORIAL BOARD

CHAIRMAN

Malyshev V.S. Acting Rector 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
- Zhabzkiy 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
- Prozhiko G.S.** Dr. in Art, Professor, Cinema Studies Department, VGIK
- Reizen O.K.** Dr. in Art, Professor, Cinema Studies Department, VGIK
- Rusinova E.A.** Dr. 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.
- Tsyrukun N.A.** Dr. in Art, Senior Researcher FGBUK "State Central Museum of Cinema"
- Yasulovich I.N.** People's Artist of the Russian Federation, Professor, head of the Acting Skills Department, VGIK

“VGIR Vestnik” (“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 **Summer: verifying professionalism**

FILM THEORY AND FILM HISTORY | AUDIOVISUAL ARTS

- 8 V.S. *Malyshev*. **New Approaches to the Study of the History of the Latest Russian Cinema**

- 19 G.S. *Prozhiko*. **Are There Many Masterpieces, or What Will the Historical Heritage of the National Documentary Production of 2010–2020 Be?**

FILM LANGUAGE AND TIME | IMAGE GENESIS

- 34 N.E. *Marievskaya*. **Overcoming History. Centripetal Models of Film’s Artistic Space**

PERFORMANCE | THE ART OF PRESENTATION

- 48 R.M. *Perelshtein*. **The Algorithm of Monomyth in the Dramaturgy of Film**
60 E.Yu. *Shmakova*. **Color in the Creation of the Story and Image Concept of the Film**

SCREEN CULTURE | CULTUROLOGY. PHILOSOPHY

- 74 Park *Young Eun*. **The Mystical Philosophy of Unity in the films of Andrey Tarkovsky**
86 V.D. *Evallyo*. **Split-screen Effects and Decadence Aesthetics in Peter Greenaway’s Drowning by Numbers**

WORLD CINEMA | ANALYSIS

- 100 N.B. *Kirillova*. **Cinema According to Antonioni: From Neo-Realism to Screen Existentialism**
112 D.V. *Zakharov*. **The Italian Version of “Heart of a Dog” by Mikhail Bulgakov**
123 A.V. *Khalizova*. **Conceptualization of the Idea of “Sacrifice” in Lars van Trier’s Films**

TELEVISION | DIGITAL ENVIRONMENT

- 134 G.P. *Bakulev*. **Film and Television: Making of A Mutually Beneficial Alliance**

SCIENTIFIC LABORATORY | RESEARCH OF YOUNG

- 146 **Modern films as evaluated by future filmmakers**

READING ROOM | BOOKSHELF

- 72 **SUMMARY | PRESENTATION OF AUTHORS**

- 158 **RECOMMENDATIONS AUTHORS**

Лето: верификация профессионализма

EDN: <https://elibrary.ru/xtktxt>

С наступлением лета в высших учебных заведениях приходит сложная пора — экзаменационная. Сдача студентами экзаменов — это оценка полученных ими знаний, навыков, компетенций и — подтверждение усилий, вложенных преподавателями в подготовку будущих профессионалов. Но проведение Государственной итоговой аттестации — момент по значимости особый. Ведь получение диплома о высшем профессиональном образовании — это свидетельство профессионализма молодых специалистов, получающих путевку в жизнь, показатель репутации вуза.

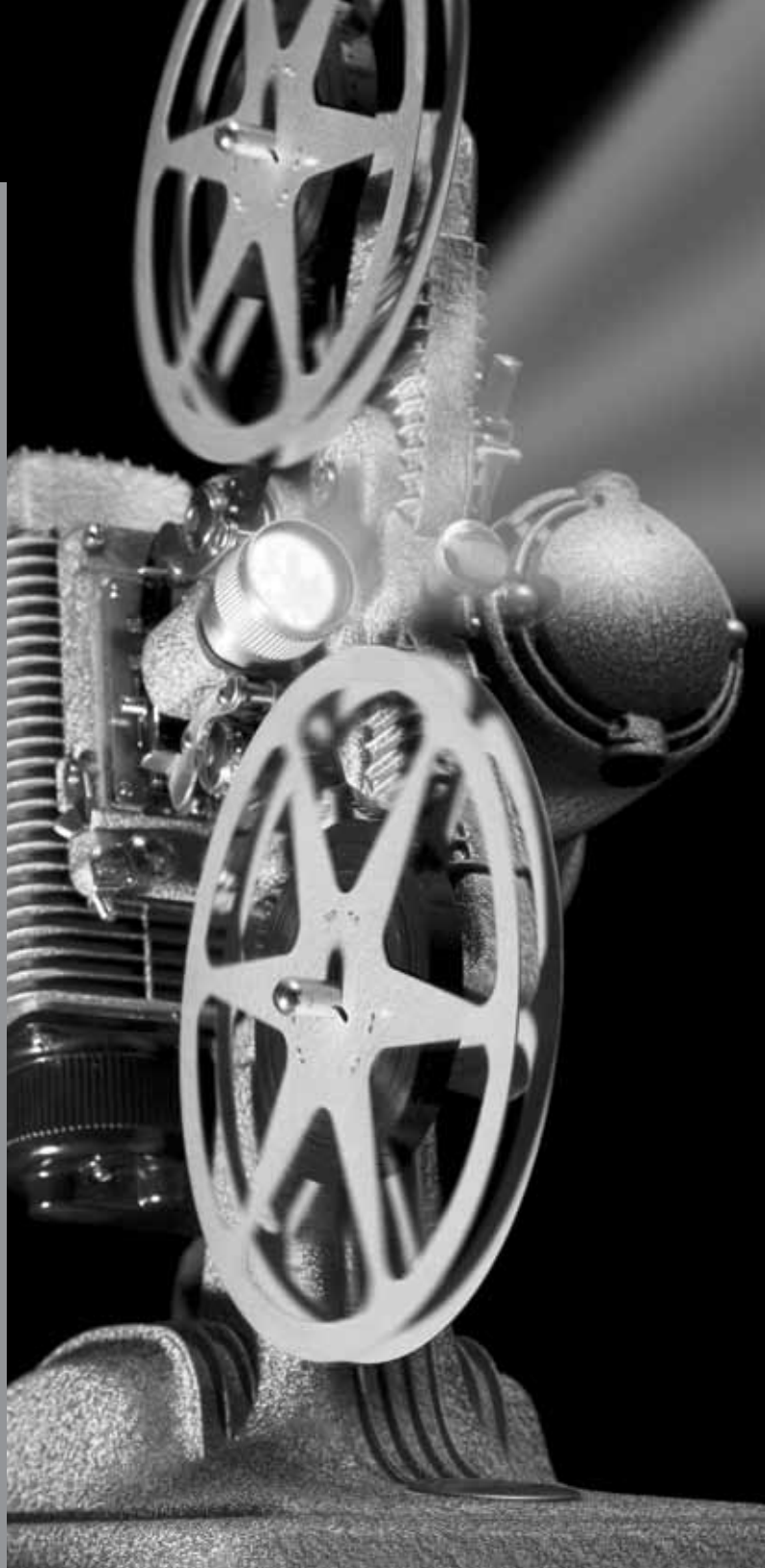
Динамично и насыщенно прошли государственные выпускные экзамены во ВГИКе. Кроме мастеров и преподавателей вуза, в состав Государственных экзаменационных комиссий вошли видные деятели российского театра и кино. Однако экзамены по мастерству, защиты дипломных работ различались по форме репрезентации в зависимости от профессиональной специализации.

ВГИК как многопрофильный вуз готовит новые кадры разных профессий, предназначенные для отраслевого развития экранных искусств. А это режиссеры, операторы, актеры, художники, продюсеры, аниматоры, специалисты мультимедиа, сценаристы, звукорежиссеры, киноведы. И если на *актерском факультете* на экзаменах по мастерству артиста драматического театра и кино определялись творческие способности выпускника, то на *режиссерском факультете* шел показ дипломных фильмов, тогда как на *сценарно-киноведческом факультете* оценивались выпускные дипломные сценарии, а на *кафедре звукорежиссуры* шла защита теоретических ВКР по специальности «Звукорежиссура аудиовизуальных искусств». В свою очередь на *художественном факультете* защита дипломных работ вылилась в масштабную выставку акварельных и масляных полотен, иных художественных произведений выпускников, претендующих на звание «Художник кино и телевидения. Художник комбинированных съемок», «Художник кино и телевидения по костюму», «Художник мультипликационного фильма». Успешно прошли и защиты выпускных квалификационных работ на *операторском факультете*.

Завершилась Государственная итоговая аттестация во ВГИКе — торжественным вручением дипломов, о чем свидетельствует фоторепортаж (А. Вагапов) на 2-й странице обложки журнала.

Подробная информация на сайте ВГИК — www.vgik.info

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА





Новые подходы к исследованию истории новейшего отечественного кино

В.С. Малышев

доктор искусствоведения, профессор

EDN: <https://elibrary.ru/mapoln>

УДК 791.43.03

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена обоснованию необходимости обновления методологии изучения истории новейшего российского кинематографа. Современные теоретические работы, посвященные анализу развития кино периода 1990–2010-х годов, приводят к пониманию значимости многоаспектного подхода к объекту исследования, включающего как художественные, так и организационно-производственные области кинопроцесса. При этом общий методологический принцип исследований развития киноотрасли предлагается основывать на тезисе о включенности кинематографа в общекультурный процесс, связанный с историческими этапами развития страны.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

навейший
отечественный
кинематограф,
история России,
история кино,
кинопроизводство,
социокультурный
процесс,
киногерой

Новейшая история отечественного кино охватывает период с 1990-х по настоящее время. Однако истоки принципиальных реформ в отечественной киноотрасли пришлось именовать на 1990–2010-е годы, что представляет особый интерес для исследователей экранных искусств. Таким образом, предметом киноведческих исследований становится кинематограф, ожививший многие сложные социокультурные явления и процессы, в том числе кардинальные изменения в киноотрасли, происшедшие на протяжении прошедших трех десятилетий, отголоски которых прослеживаются по сию пору.

Безусловно, в киноведении, кинокритике и публицистике этого периода замечались и анализировались актуальные явления и тенденции, получающие воплощение в экранной форме, что нашло отражение в ряде публикаций¹. Однако для углубленного киноведческого исследования, систематизации и обобщения важнейших тенденций развития отечественного киноискусства потребовалась определенная временная дистанция. В настоящее время, в начале третьего десятилетия XXI века, назрела необходимость объективного, методологически

¹ Подр. см.: Кино России. 90-е годы. Цена свободы: Сб. / Союз кинематографистов РФ, НИИ киноискусства. М.: Атланта, 2001; Российское кино: парадоксы обновления: Сб. статей. / НИИ киноискусства; науч. ред. А.Г. Дубровин, М.Е. Зак. М.: Материк, 1995.

обоснованного научного подхода к исследованию отечественного кинематографа постсоветского и новейшего времени. Такое исследование призвано обобщить ценные, но разрозненные концепции развития современного отечественного кино и дать целостное представление о кинопроцессе последних трех десятилетий.

Каковы же критерии подхода к методологии такого всеобъемлющего исследования? Рассмотрение новейшего российского кино предполагает прежде всего обращение к таким ключевым аспектам, как социокультурные изменения в обществе и логика развития самого киноискусства. В этом ракурсе необходим анализ художественных особенностей творчества как ведущих режиссеров этого периода, так и начинавших в то время свой творческий путь молодых кинематографистов, с учетом субъективного авторского фактора, а также мотивов, приведших к созданию тех или иных кинопроизведений. Немаловажной составляющей исследования должна быть реакция, взгляды и оценки ведущих историков кино и кинокритиков на важнейшие события и процессы, происходившие в отечественном киноискусстве.

Кроме анализа художественного своеобразия кинопроцесса и тенденций в его развитии, необходимо также обращение к вопросам управления отрасли, кинопроизводству, кинопрокату, без понимания которых невозможно полноценно представить суть развития российского кинематографа.

Российское кино на переломе времени

Важнейшими импульсами для кардинальных изменений в этой области стала ситуация, при которой отечественное кино в начале 1990-х утратило свою многонациональность, потеряв производственные базы на территориях бывших союзных республик. Общая система кинопроизводства и кинопроката большой страны разрушалась, плановое хозяйство стало заменяться рыночными механизмами, которые только вырабатывались. Открытие границ по обмену и репрезентации кинопродукции спровоцировали выход на отечественный экран большой массы зарубежных кинокартин, многие из которых не отвечали даже среднему художественному уровню. Говоря об экономической составляющей отечественной продукции, необходимо отметить, что объем убыточной кинопродукции с 1988-го по 1992-й годы вырос практически в два раза. Отечественные фильмы все реже стали появляться на экране, и несмотря на еще достаточно высокие количественные показатели

их выпуска, окупаемость лент в прокате стремительно падала. В итоге к 1994–1995 годам показ отечественных фильмов занимал уже менее 10 % от общего количества киносеансов. Данные показатели вполне веско иллюстрируют начавшиеся кризисные явления в отечественной киноиндустрии.

Кинематографисты, однако, не оставляли попыток выбрать из глубокого кризиса, предпринимая шаги на разных направлениях, в том числе и тех, которые были связаны с общими организационно-управленческими процессами в отрасли. На базе упраздняемого Государственного фонда развития кинематографии при Совете Министров РСФСР и упраздненного Комитета кинематографии СССР уже в феврале 1992 года был образован Комитет кинематографии при Правительстве РФ, сокращенно — Роскомкино. Председателем Роскомкино — самостоятельной федеральной структуры — стал А.Н. Медведев (в прошлом — первый заместитель Председателя Госкино СССР), чей профессионализм, авторитет и энергия обеспечат серьезную поддержку отечественной кинематографии в последующие трудные годы. Под руководством или при участии Роскомкино шла активная просветительская работа, организовывались кинофестивали, где показывались не дошедшие до зрителя российские фильмы, включая также и кинокартины бывших союзных республик. Примером могут служить многие состоявшиеся в то время кинофестивали, в частности, «Вторая премьера» в Москве, «Виват, кино России!» в Санкт-Петербурге, организованный в Тарусе первый Открытый российский фестиваль анимационного кино, впоследствии проводимый в Суздале. В мае 1999 года Правительство РФ издает Указ о дополнительной государственной поддержке XXI Московского международного кинофестиваля, который «в целях повышения роли российского кинематографа в развитии международных культурных связей» стал проводиться не один раз в два года, а ежегодно.

Важной вехой в процессе развития нового российского кино стало создание в 1995 году Федерального фонда социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии («Фонд кино»), что способствовало постепенному увеличению количества зрителей в кинотеатрах.

В декабре 1998 года Приказом А.Н. Медведева было утверждено «Положение о Федеральном совете по кинофикации и кинопредпринимательству», что стало весомым вкладом в развитие киноотрасли. Впоследствии А.Н. Медведев так выразил свое отношение к происходящим преобразованиям: «В том, что кинематограф будет в России всегда, я не сомневаюсь. Пробле-

² Интервью
с А. Медведевым. // *«Коммерсантъ»*,
1998, 27 мая.

ма в том, каким он будет, будет ли общество на него влиять, будет ли он инструментом социальной терапии или сугубо рыночным явлением — таким, как некоторые процветающие отрасли, которые трудно отнести к культуре и которые ведут разрушительную работу в сознании людей. За это и бьемся»².

Действительно, проблема художественного качества и смыслового содержания российских фильмов 1990–2000-х годов стала остро актуальной. В это время создавались фильмы, которые по праву вошли в историю киноискусства, но появилось и большое количество кинокартин проходных, конъюнктурных, ставших своего рода знаком времени, а также свободы, понятой некоторыми создателями как вседозволенность, отражением состояния сознания определенных слоев общества, но не оставивших следа в развитии киноискусства, а некоторые из них даже способствовали заметному падению художественного уровня кино, отходу от лучших достижений советского кинематографа. Из фильмов исчезает традиционный для отечественного кинематографа образ героя — человека деятельного, ищущего, видящего перед собой цель созидания. Новый персонаж фильмов 1990-х принципиально отличается пассивно-созерцательным равнодушием ко всему, не сопоставим даже с «антигероем» 1980-х, который был еще способен на протест. В итоге все чаще и чаще возникает образ человека беспомощного, неспособного противостоять наступившим переменам, терпящего неминуемый крах всех благих начинаний (примером тому может быть фильм 1991 года «Облако-рай» режиссера Н. Досталы). Особенно заметен контраст мрачных, замкнутых и статичных пространств фильмов 1990-х по сравнению со светлыми, динамичными, наполненными воздухом кадрами «оттепельного» кино.

Однако в то же время нельзя не отметить появление и целого ряда фильмов мастеров отечественной режиссуры, отмеченные их талантом. Среди них — «Небеса обетованные» (1991) Эльдара Рязанова, «Бесконечность» (1991) Марлена Хуциева, «Цареубийца» (1991) Карена Шахназарова, «Макаров» (1993) Владимира Хотиненко, «Анкор, еще анкор!» (1993) Петра Тодоровского, «Куручка Ряба» (1994) Андрея Кончаловского, «Незабудки» (1994) Льва Кулиджанова. Эти картины, обращенные к серьезной, актуальной для своего времени тематике (проблема личностной идентичности, нравственной ответственности поколения за содеянное не только в прошлой, но и в сегодняшней жизни), характеризуются высоким уровнем культуры киноязыка.

В целом 1997-й год можно назвать переломным в отношении поисков киноязыка — на экран выходят такие знаковые картины, как «Брат» Алексея Балабанова, «Вор» Павла Чухрая, «Время танцора» Вадима Абдрашитова, «Три истории» Киры Муратовой, «Любить по-русски — 2» Евгения Матвеева и другие. В результате проблематика киноповествования 1990-х начинает видоизменяться — от фиксации разлада, обрушения нравственных основ, базовых для общества, отечественный кинематограф постепенно обращается к поискам возможных выходов для «потерянного» в социальной действительности человека как ведущего образа киногероя.

Заданная в 1997 году тенденция возрождения отечественного кинопроцесса продолжилась и в последующие годы. Речь идет о таких картинах, вышедших в 1998-м и 1999-м годах, как «День полнолуния» Карена Шахназарова, «Окраина» Петра Луцика и Алексея Саморядова, «Про уродов и людей» Алексея Балабанова, «С днем рождения» Ларисы Садиловой, «Сочинение ко Дню Победы» Сергея Урсуляка, «Страна глухих» Валерия Тодоровского, «Лунный папа» Бахтиёра Худойназарова, «Любить по-русски — 3» Евгения Матвеева, «Мама» Дениса Евстигнеева, других.

В результате безвольный, озабоченный только собственным существованием человек все активней вытесняется героем, сопротивляющимся обстоятельствам. И хотя объективная реальность остается по-прежнему жестокой, а иногда по-своему безысходной, на экране все чаще возникает герой, существующий ей вопреки. Кроме того, режиссеры начинают активнее обращаться к жанровому кино, рассчитанному на массового зрителя.

Эта тенденция в положительном ее значении была отмечена киноведем И.М. Шиловой: «Жанровое кино возвращается, наконец, к еще недавно вызывавшим иронию, отброшенным за ненадобностью зрительским утешительным моделям. Скептическое отношение к «низким» жанрам постепенно сменяется пониманием простой истины: без подобного базового слоя отечественное кино — как индустрия и как искусство — может оказаться в резервации, что и поставит его на грань исчезновения. Кроме того, становится очевидным, что между авторскими и зрительскими проектами не существует непреходимой границы, напротив, их взаимодействие нередко приводит к появлению большого кино, в котором каждый зритель может найти свой интерес»³. Тем не менее необходимо заметить справедливости ради, что с возникновением в 2000-е

³ Шилова И.М. Кино перестройки и постсоветского периода // История отечественного кино. М.: Прогресс-Традиция, 2005. Глава XI. С. 510.

годы молодежной волны кинематографистов разрыв между авторским и коммерческим кино опять начал становиться все заметнее.

Новые тенденции развития

В числе наиболее плодотворных явлений развития российской кинематографии второго десятилетия XXI века следует назвать появление *феномена национального кино*. Фильмы, снятые в регионах, становятся одним из эффективных способов популяризации локальных традиций — национальной культуры и языка. Эти картины отвечают запросам зрительской аудитории — видеть на экране представителей собственного этноса, слышать родной язык, узнавать историю своей земли и говорить о насущных проблемах. Независимые режиссеры из Якутии, Татарстана, Калмыкии, Бурятии, Башкортостана и других регионов заявили о себе фильмами, многие из которых стали хитами в региональном прокате. Среди них — «Ловец ветра» (2008, режиссер Айсыуак Юмагулов, Башкортостан), «Етеган» (2014, режиссер Айсыуак Юмагулов, Башкортостан), «Из Уфы с любовью» (2017, режиссер Айнур Аскаров, Башкортостан); «Похабовск. Обратная сторона Сибири» (2013, режиссер Юрий Яшников, Иркутск); «Белый ягель» (2014, режиссер Тумаев Владимир, ЯНАО); «Хорло» (2015, режиссер Марат Никитин, Чувашия), «Охотник» (2016, режиссер Юрий Курочка, Хакасия), «Белая дорога Эльзы» (2020, режиссер Юрий Курочка, Хакасия); «Пустота» (2018, режиссер Павел Москвин, Татарстан) и другие.

Важно, что к культурному и природному наследию многонациональной России обращаются режиссеры, сотрудничающие с крупными отечественными киностудиями. Уникальным проектом для российской киноиндустрии стал «самый кассовый фильм среди документального кино в истории проката СНГ», собравший более 37 млн рублей⁴, — документальный блокбастер для семейного просмотра «Байкал. Удивительные приключения Юмы» (2021, режиссер Анастасия Попова; совместное производство «Централ Партнершип» и «Первого канала»).

Несомненно, перед национальным (региональным) кино стоит весьма непростая задача — соблюсти в киноповествовании баланс между локальной самобытностью культурных традиций и глобальным значением художественных смыслов. Тем не менее феномен успеха якутского кино и начинания других субъектов Российской Федерации на ниве кинопроизводства актуализируют особо важные для отечественной киноотрасли

⁴ Кинобизнес сегодня: Самый кассовый фильм среди документального кино в истории проката СНГ // URL: <https://baikalfilm.ru/page25054503.html> (дата обращения: 13.07.2022).

вопросы — о децентрализации российского кинопроизводства, об обновлении репертуарной политики, модернизации региональных студий и укреплении взаимодействия национальных киностудий с крупными представителями киноотрасли.

Существенные перемены происходят во всем российском кинематографе со второй половины 2000-х годов во многом благодаря новым приоритетам в государственной культурной политике. В репертуаре начинают появляться фильмы, представляющие и осмысливающие образ положительного национального героя, зачастую на основе исторических реалий отдаленного или совсем недавнего прошлого («Адмиралъ», 2008, режиссер А. Кравчук; «Александр. Невская битва», 2008, режиссер И. Каленов; «Царь», 2009, режиссер П. Лунгин; «Поп», 2009, режиссер В. Хотиненко; «Высоцкий. Спасибо, что живой», 2011, режиссер П. Буслов; «Легенда № 17», 2013, режиссер Н. Лебедев; «Гагарин. Первый в космосе», 2013, режиссер П. Пархоменко; «Поддубный», 2014, режиссер Г. Орлов; «Движение вверх», 2017, режиссер А. Мегердичев и другие).

С началом 2010-х важнейшим этическим качеством героя российского историко-биографического фильма становится патриотизм как сопряжение своей личной судьбы с вектором развития государства, нации, народа. Как компонент этической идентификации патриотизм наилучшим образом характеризует национального героя в противостоянии с врагом, внешней угрозой, посягающей на само существование национально-государственного сообщества. Такой подход характерен, прежде всего, для фильмов о Великой Отечественной войне, где фигурируют реальные исторические персонажи («Битва за Севастополь», 2015, режиссер С. Мокрицкий; «Двадцать восемь панфиловцев», 2016, режиссер А. Шальопа и К. Дружинин; «Танки» (о конструкторе Т-34 Михаиле Кошкине), 2018, режиссер К. Дружинин; «Собибор», 2018, режиссер К. Хабенский).

Проекция патриотического идеала распространяется и на фильмы о более отдаленном историческом прошлом, будь то эпоха освобождения от татаро-монгольского ига («Александр Пересвет — Куликово эхо», 2016, режиссер М. Жалилов), Отечественная война 1812 года («Василиса», 2013, режиссер А. Сиверс) или Первая мировая война («Батальонъ», 2015, режиссер Д. Месхиев). Примечательно, что в некоторых из российских историко-биографических фильмов патриотические, по сути, деяния героев имеют такую важную доминанту, как опыт нравственного самосовершенствования (святитель Алексей в картине «Орда», князь Владимир в фильме «Викинг», монах-воин Пересвет

в фильме «Александр Пересвет — Куликово эхо»), а в биографической драме «Собибор» патриотизм главного героя, военнопленного Александра Печерского (в исполнении К. Хабенского), поверяется высшим цензом борьбы за спасение всех узников нацизма, независимо от их этнической принадлежности.

Несомненно, и в 1990-х, и в 2000-х годах фильмы, утверждающие в зрительском сознании позитивный образ исторически достоверного национального героя, представляли собой весьма актуальный и востребованный тренд российского кинематографа. В России они определенно стали крупными явлениями кинопроцесса, например, пять картин этого жанра — «Движение вверх», «Викинг», «Легенда №17», «Высоцкий. Спасибо, что живой», «Адмиралъ» — вошли в список тридцати самых кассовых российских фильмов, собрав свыше 800 млн руб. каждый, а кинокартины «Движение вверх» (сборы 2 млрд 970 млн руб.) и «Викинг» (1 млрд 511 млн руб.) смогли конкурировать даже с голливудскими хитами. Однако если говорить о социокультурном значении такого рода фильмов, то их главным достоинством едва ли следует считать способность быстрого, «взрывного» воздействия на зрительскую аудиторию. Более важно, что фильм о национальном герое реализует свой воспитательный, нравственный, патриотический потенциал не только «здесь и сейчас», но на всей протяженной исторической дистанции.

Говоря о тенденциях и достижениях российского кинематографа новейшего времени, нельзя не отметить деятельность Продюсерского центра «ВГИК-Дебют», учрежденного в 2011 году Всероссийским государственным институтом кинематографии имени С.А. Герасимова с целью профессиональной комплексной поддержки и продвижения творчества молодых кинематографистов. За прошедшее десятилетие Продюсерским центром «ВГИК-Дебют» было снято 9 игровых, 8 документальных, 57 короткометражных анимационных фильмов, десятки творческих проектов находятся в производстве. Авторы и фильмы Продюсерского центра «ВГИК-Дебют» принимали участие в 230 кинематографических фестивалях и премиях, получив 77 призов на международных и российских кинофестивалях, в том числе 18 Гран-при, включая высшие награды кинофестивалей в Карловых Варах (фильм режиссера А. Ханта «Как Витька Чеснок вёз Лёху Штыря в дом инвалидов», 2017; «Бык», режиссер Б. Акопов, 2019) и «Кинотавр» («Бык», режиссер Б. Акопов, 2019).

В настоящее время приняты серьезные меры по увеличению государственной поддержки молодых кинематографистов,

⁵ Минкультуры:
Расширение
господдержки кино
поможет молодым
талантам // [https://
rg.ru/2021/09/29/
minkultury-rasshirenie-
gospodderzhki-
kino-pomozhet-
molodym-talantam.
html](https://rg.ru/2021/09/29/minkultury-rasshirenie-gospodderzhki-kino-pomozhet-molodym-talantam.html) (дата обращения:
13.07.2022).

в частности режиссеров-дебютантов. Во исполнение перечня поручений по итогам встречи Президента Российской Федерации В.В. Путина с мастерами, студентами и выпускниками Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова в дни празднования 100-летия ВГИКа в 2019 году, Министерством культуры Российской Федерации разработан и 29.09.2021 года на заседании Правительства РФ поддержан законопроект, предполагающий 100-процентное финансирование художественных, документальных и анимационных фильмов, созданных режиссерами в течение пяти лет после получения высшего образования в профильных вузах. Как отметил при этом первый заместитель министра культуры С.Г. Обрывалин, «указанные изменения закона позволят привлечь еще большее количество молодых кинематографистов к кинопроизводству и увеличить количество создаваемых дебютных фильмов»⁵.

* * *

Резюмируя, необходимо констатировать: новейший российский кинематограф представляет собой существенную часть общекультурного процесса, неразрывно связанного с историей страны. Современные процессы, связанные как с локальными, так и глобальными изменениями в обществе, а также с обращением к непреходящим нравственным и культурным ценностям, несомненно, отражаются на состоянии кинопроцесса, стимулируют поиски новых выразительных средств языка кино, отвечающих актуальным потребностям и запросам общества.

На нынешнем этапе российское киноведение обладает большим объемом знаний относительно развития кинопроцесса последних трех десятилетий, а также научным потенциалом и современным методологическим инструментарием для того, чтобы актуализировать представление о развитии отечественного кинематографа в его различных аспектах (как художественном, так и организационно-производственном) в новых теоретических исследованиях. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. История отечественного кино. — М.: Прогресс-Традиция, 2005. — 528 с.
2. История страны. История кино: Сб. ст. / под ред. С. Секиринского. — М.: Знак, 2004. — 495 с.
3. Кино России. 90-е годы. Цена свободы: Сб. / Союз кинематографистов РФ, НИИ киноискусства. — М.: Атланта, 2001. — 366 с.

4. *Кокарев И.Е.* Российский кинематограф: между прошлым и будущим. — М.: Рос. Фонд культуры, Рус панорама, 2001. — 486 с. (Очерки новейшей истории).
5. Новейшая история отечественного кино, 1986-2000: в 7 т. /концепция и сост. Л. Аркус. — СПб.: Сеанс, 2001.
6. Российское кино: парадоксы обновления: Сб. статей./ НИИ киноискусства; науч. ред. А.Г. Дубровин, М.Е. Зак. — М.: Материк, 1995. — 140 с. — К 100-летию мирового кино.

REFERENCES

1. *Istoriya otechestvennogo kino [The history of Russian cinema]*. Moskva: Progress-Tradiciya, 2005. — 528 p. (in Russ.)
2. *Istoriya strany. Istoriya kino [The history of the country. History of cinema]: Sb. st. / pod red. S. Sekirinskogo*. Moskva: Znak, 2004. — 495 p. (in Russ.).
3. *Kino Rossii. 90-e gody. Cena svobody [Cinema of Russia. The 90s. The price of freedom]: Sb. / Soyuz kinematografistov RF, NII kinoiskusstva*. Moskva: Atlanta, 2001. — 366 p. (in Russ.).
4. *Kokarev I.E. (2001) Rossijskij kinematograf: mezhdushchimi i budushchimi [Russian cinema: between the past and the future]*. Moskva: Ros. Fond kul'tury, Rus panorama, 2001. — 486 p. (Ocherki novejshej istorii). (in Russ.).
5. *Novejschaya istoriya otechestvennogo kino, 1986-2000: v 7 t. [The latest history of Russian cinema, 1986-2000: in 7 vols.] /konceptsiya i sost. L. Arkus*. S-Peterburg.: Seans, 2001. (in Russ.).
6. *Rossijskoe kino: paradoksy obnovleniya [Russian cinema: paradoxes of renewal]: Sb. statej./ NII kinoiskusstva; ed. by A.G. Dubrovin, M.E. Zak.* — Moskva: Materik, 1995. — 140 p. — K 100-letiyu mirovogo kino. (in Russ.).

New Approaches to the Study of the History of the Latest Russian Cinema

Vladimir S. Malyshev

*Doctor of Arts, Professor of the Higher Attestation Commission, Acting Rector,
S.A. Gerasimov Russian Federation State University of Cinematography (VGIK)*

UDC 791.43.03

ABSTRACT: The latest history of Russian cinema covers the period from the 1990s to the 2010s. Thus, cinematography that becomes the subject of film studies reflects many complex socio-cultural phenomena and processes, including cardinal changes in the film industry that have occurred over these decades. Consideration of the recent Russian cinema involves addressing such key aspects as sociocultural changes in society and the logic of the development of cinema itself. In addition to analyzing the artistic originality of the film process and trends in its development, it is necessary to address the issues of industry management, film production, film distribution, without understanding which it is impossible to fully imagine the essence of the development of Russian cinema. The phenomenon of the regional cinemas of Yakutia, Tatarstan, Kalmykia, Buryatia, Bashkortostan and other regions of Russia is among the most fruitful trends of the national cinema. Since the beginning of the 2010s, the most important ethical quality of the hero of the Russian historical and biographical film has become patriotism, the conjugation of the vector of his personal destiny with the vector of development of the state, nation, people, of the general cultural process inextricably linked with the history of the country. Modern processes associated with both local and global changes in society, with the appeal to enduring moral and cultural values, undoubtedly affect the film process, stimulate the search for new expressive means of the cinema language that meet the current needs and demands of society. The article concludes that at the current stage, Russian film research has a large amount of knowledge about the development of the film process in the last three decades, as well as scientific potential and modern methodological tools in order to actualize the idea of the development of domestic cinema in its various aspects (both artistic and organizational and production) in new theoretical studies.

KEY WORDS: the latest Russian cinema, the history of Russia, the history of cinema, film production, socio-cultural process, film hero



Много ли шедевров, или Что оставит в истории отечественная документалистика 2010–2020 годов?

Г.С. Прожико

доктор искусствоведения, профессор

EDN: <https://elibrary.ru/ahalif>

Материалом статьи послужили творческие процессы в отечественной документалистике последнего десятилетия. На фоне большого массива недавно вышедших фильмов анализируются тематическое кинопространство и новые концепции реальности, где обсуждению подлежат новые аспекты запечатления действительности в авторской трактовке, а также эмоциональный ракурс мировидения современного героя и новые черты самосознания автора.

современная
отечественная
документалистика,
концепция
реальности,
стилевая гамма
экранного
документа,
тематическое
кинопространство

Прежде, чем перейти к дискурсу, обратимся к практике. Вопрос, вынесенный в название статьи, был обращен к автору статьи как составителю конкурсной программы документальных фильмов одного из российских кинофестивалей. Прозвучал он перед началом просмотров из уст члена жюри, человека, безусловно, авторитетного в сфере искусства, но в прагматику кинопроцесса не погруженного. Получив в ответ лаконичное «Ни одного», мэтр озабочился и спросил: «Но в программе более трех десятков фильмов. Как это может быть?» Пришлось отвечать: «Шедевры каждый год не рождаются, они уникальны и в истории».

В этой связи хотелось бы обсудить проблему появления шедевров и часто сопровождаемые эту тему тезисы: «Зачем нам снимать столько фильмов, лучше сосредоточить средства для производства только шедевров». Те, кто знаком с историей отечественного кинематографа, помнят период «малюкартинья», когда в послевоенные годы кинематограф направил довольно скудные средства только на тогдашние «блокбастеры». Эти результаты изучаются в курсе «История отечественного кино» как «период лакировки и конъюнктуры». В последующие годы развития нашего кино, в том числе и документального, на «посиделках» кинособрания почти регулярно провозглашались и этот простодушный рецепт — финансовые вливания, — который, увы, не порождал шедевров.

Уникальность яркой творческой удачи, в которой гармонично сочетаются актуальная проблема, впечатляющий жизненный материал и самостоятельность авторского художественного решения, — категория не программируемая, но случающаяся, как правило, неожиданно. Кстат, не всегда осознаваемая современниками в момент ее появления, чаще это осознается через определенную временную дистанцию. В коридорах ВГИКа нередко встречаются «юноши со взором горящим», пытающие педагогов о «формуле удачи», которая их прославит. Однако нет готовых формул в искусстве, есть только самостоятельный, порой тернистый, путь проб и ошибок и энергия творческого поиска.

Именно в потоке отдельных художественных идей, попыток авторского анализа жизни и эстетического поиска *многих* порой рождаются *единицы*, которые именуются шедеврами. Тем не менее труд многих не бесплоден, он создает базовый художественный уровень кинопотока, из которого может выделиться уникальная удача. Как известно, чтобы поднялась вершина айсберга, нужна поддержка невидимого под уровнем воды массива льда (говорят, он составляет семь восьмых общей массы глыбы). И стоит поддержать эту убедительную метафору: *мучительный творческий труд многих документалистов определяет тот творческий уровень, который и возносит немногие удачи*. Поэтому столь важно профессионалам, историкам и критикам, вглядываться в многообразный, пусть и несовершенный, поток современного кинематографа, чтобы уловить признаки будущих перемен в развитии отечественного киноискусства.

Данной позицией определяется и предлагаемый анализ массива отечественной кинодокументалистики последнего десятилетия. *Кинопроизводство* — территория сложных проблем как организационных, финансовых, так и творческих, зависящих не только от индивидуальных созидательных усилий авторов, но и от внешних вопросов получения финансовой поддержки, скудности сметного обеспечения, бедности путей к зрителю и признанию. Об этом писалось в статьях, посвященных документалистике предыдущих десятилетий¹. Последнее десятилетие имеет те же возможности и проблемы реализации творческих замыслов.

Однако стоит обратить внимание на анализ проблем, связанных с фигурой автора, его намерениями и творческими усилиями при создании произведения, рассмотреть в ракурсе созданных произведений степень углубленного проникновения в жизненные вопросы, желание увлечь зрителей оригинальностью авторской подачи запечатленного и осмысленного.

¹ Прожико Г.С. Отечественная документалистика на рубеже веков // Вестник ВГИК, 2019. Том 11, № 2 (40). С. 21–32; Прожико Г.С. Остановка в пути? // Вестник ВГИК, 2020. Том 12, № 1 (43). С. 21–32.

Тематическое пространство

Тематическая картина корпуса документалистики последнего десятилетия в целом продолжает традицию прежних лет нынешнего века на пути измененной концепции реальности: от актуального вторжения в злобу дня с острым желанием выявления социальных перемен и возможных социально-политических трансформаций — к пристальному вниманию человеческой содержательности случающихся событий и катаклизмов. Поэтому документальный экран как бы отодвигает формулу актуальной дискуссии на телеэкран с его ток-шоу и бурными вербальными схватками. «Человеческий ракурс» сосредоточивает внимание зрителя на эмоциональной сути событий, а потому смещает содержание происходящего в сферу мира человеческих чувств, возвращая в практику подзабытое в пору бурной экранной публицистики *кинонаблюдение*. Правда, теперь это не столько подглядывание за жизнью субъектов с помощью скрытой, ставшей привычной, камеры, а попытки «проживания» с героями отрезка жизни в открытом общении с автором. Речь идет о новой форме экранного диалога героя и автора, где жизнь главного персонажа открывается перед камерой в свободном поведении и исповедальном откровении.

В фильме «Форсаж. Возвращение» (2017, режиссер Н. Гугуева) автор продолжает тему своей предыдущей ленты «Форсаж» (2008), повествующей о разломе человеческих судеб как итоге политических игр (вначале авиаполк в Крыму разрывают на Украину и Россию, сейчас оставшиеся тогда в «украинском» Крыму решают нравственный вопрос о верности присяге). Однако за внешним сюжетом политических событий рушатся семьи, герои вынуждены жертвовать будь то честью офицера, или собственной судьбой. Выбранный автором ракурс видения случившегося жестко отвергает политическую риторику и поиск внешней умозрительной справедливости. В фокусе внимания эмоциональная картина малой части истории страны в «эпоху перемен».

Именно человеческие трагедии погибших и выживших в катастрофе на Саяно-Шушенской ГЭС волнуют А. Рудницкую в ленте «Катастрофа» (2016). Суть экологического и техногенного катаклизма представлена в сдержанных, окрашенных личными переживаниями рассказах свидетелей. Разрушенные сооружения можно восстановить, а живых родных и знакомых уже не вернуть никогда. Именно в пронзительном сочувствии глубокому горю героев зритель прозревает очень жесткую проблему нашего стремления к «покорению природы».

Возможно, и не столь грандиозна трагедия героев картины Л. Коршик «Вернулись мы на родину» (2013), где рассказывает о русских людях, оказавшихся чужими в новых национальных государствах, что возникли на развалах СССР. Они вернулись в Россию и живут до сих пор в вагончиках, изгой в мире своих соотечественников. В рассказах о своих судьбах герои не проклинают свое существование, но говорят о любви к России и... уже утраченной стране своего детства.

В этих фильмах, как и в лентах «СОстояние приграничное» (2018, режиссер А. Самойлов), говорится о покинутом людьми пространстве вдоль Амура, некогда освоенном русскими казаками, как и «В круге четвертом» (2016, режиссер Е. Стыценко) повествуется о безумии проектов новых ГЭС, приносящих разрушение селам, деревням и человеческим судьбам. Да и в фильме «Григорьевы» (2016, режиссер М. Павлов) раскрывается драма социального одиночества целой семьи многодетного отца, о котором все позабыли, при этом авторы берут на себя тяжелую ношу эмоционального сочувствия в обстоятельствах труднопреодолимых. Так рождается пронзительный трагический взгляд автора на современную реальность, транслируемый зрителю, что требует эмоционального резонанса и... истинного катарсиса, очищающего его душу.

Внимание современного экранного документа к миру человеческих чувств как мерилу самой жизни побуждает авторов вглядываться в обыденность, в которую погружен человек с тем, чтобы открыть в ней вечные ценности бытия. Внешне простодушная картина новосибирского режиссера Б. Травкина «Благословенная земля Россия» (2021) знакомит зрителя с весьма пожилыми людьми, за спиной которых все тяготы непростой истории нашей многострадальной родины. Но на экране старики оказываются носителями того истинного оптимизма, которым владеют только люди, прошедшие жесткие испытания жизни и сохранившие особое чувство ценности мгновения бытия. Именно этот огонь любви к жизни они дарят всем! Эту философию оптимизма излучают и простые женщины в парикмахерской из ленты А. Драницыной «Волосы» (2015), озабоченные вечными проблемами любви; и молодые девочки, удивленные достоинством сельского труда в картине «Фермеры» (2021, режиссеры Т. Третьяков, М. Чубанов, Е. Флягина), и семьи, решившие уйти из урбанистических джунглей в простую жизнь селян, в фильмах «Будем жить здесь» (2020, режиссеры М. Труш, В. Самохвалов) и «Прощай столица» (2021, режиссер С. Русаков).

Неслучайно на экране возникают герои, не слишком удачные в современном мире, но сохраняющие достоинство жизни в предлагаемых обстоятельствах. Немало среди них инвалидов, сурово обделенных судьбой, тех, кого разочаровал пройденный жизненный путь, или молодые люди, лишь вступающие в пугающую непростую нашу действительность. Но общим эмоциональным стержнем в большинстве лент становится не жажда перемен внешних, но кропотливый труд внутренний, труд души и сердца. Именно душа современного человека подвергается атакам и соблазнам легкой жизни, а потому там происходит невидимое сражение Добра и Зла.

Человек в меняющемся мире

Естественно, что материалом, который преобладает в тематике документалистов, оказывается человек. Хотя всегда наше документальное кино тяготело к портрету, но концепция человека менялась и отражала осознание места человека в обществе именно данного времени. Здесь и простодушные социальные портреты 1930-х, и психологические ленты 1960-х, и проблемные картины о людях 1980-х, и «чернуха» 1990-х, и поиски новых форм рубежа веков. В потоке современных лент можно встретить модели всех прошлых лет. Но все же черты нашего времени пробиваются в концепции человека, отраженной в ленте последнего десятилетия.

Мир современного человека на документальном экране имеет отчетливые «рамки». Это — пространство чувств и судьбы конкретного героя, которое не растворяется в социуме, но составляет суть его индивидуального жизненного пути. И потому на первый план выходит узловый вопрос человеческого бытия: зачем пришел ты в этот мир? Сложность, а порой мучительность, выбора своего особенного пути становится основной сверхзадачей многих героев документальных фильмов этого десятилетия. Эту тему зритель встречает и в пронзительном монологе ветерана локальных войн из ленты «На мне крови нет» (2011, режиссер М. Резвушкина), и в судьбе женщины, руководителя фермерского хозяйства из фильма «Код Макаровой» (2011, режиссер Р. Кучер), и в поступке уже немолодой женщины, приехавшей из сытой Канады помогать своей малой русской родине, из картины «Русский путь» (2021, режиссер Т. Соболева).

В этом списке стоит выделить отдельную группу лент о людях, сумевших преодолеть жесткость судьбы и победить себя и свои немощи. Фильм «Дух в движении» (2015, режиссеры С. Гевейлер, Т. Кучер, В. Бывшева), призванный стать

всего лишь репортажем о параолимпийском празднике спорта, сосредоточился на конкретных людях и предъявил зрителям великую силу духа, сметающего на своем пути к победе все преграды.

Принцип «Идти своим путем» всегда встречает ожесточенное сопротивление философии «не высовываться», то есть унификации толпы в решении своей судьбы, выбора профессии, целей жизни. Примерами стойкости против косности обывательской позиции может быть и своя линия жизни врача, его верность клятве Гиппократ в любых условиях, что исповедуют герои фильмов «Чрезвычайные будни» (2013, режиссер А. Титов) и «Искусственное дыхание» (2018, режиссер Г. Леонтьева); и выбор невозможной для женщины профессии мотогонщика из картины «Леди №13» (2020, режиссер А. Брынцев); и жизнь, и невероятное творчество сербского кинорежиссера и музыканта Э. Кустурицы из ленты Н. Гугуевой «Кто он, этот Кустурица?» (2013). Но при этом, может, и вовсе «завиральная» свержель жизни — поиск следов йети из ироничного портрета «Мой друг йети» (2021, режиссер В. Кривов).

Свой непривычный образ жизни демонстрируют веселые персонажи из лент «Зоя и Валера» (2018, режиссер В. Ананин), музыканты из фильмов «Анатолий Крупнов. Он был» (2019, режиссер Д. Иванкова), «Про рок» (2017, режиссер Е. Григорьев), «Последний вальс» (2019, режиссер Ю. Бобкова) и чудаковатый ученый в ленте «Измеритель удачи» (2018, режиссер Е. Голынкин), и... многие герои документальных кинолент, весьма уязвимых в исполнении, но демонстрирующих авторскую уверенность в справедливости жизненных целей и необходимой воле своих персонажей.

Здесь важен настойчивый ракурс интереса экранного документа не просто к человеческой судьбе и логике жизненного пути, но именно к выбору свой дороги и образа жизни как ключевому поступку, требующему от современного человека воли и независимости. Может быть, документалистика прозревает пока скрытые в жизненном калейдоскопе черты нового человека, осознанно творящего свою жизнь? Хотелось бы!

Новая реальность

Внимание к человеческому материалу, традиционное для нашего кино, естественно помещает именно человеческое лицо в центр кадра. Портрет не как жанр, но как понятие операторской съемочной задачи преобладает на современном документальном экране. Простота решения — предоставить герою расска-

зать зрителю о себе — соблазняет многих торопливых режиссеров, превращая современный документальный фильм в поток «говорящих голов».

Безусловно, среди экранных откровений есть примеры волнующих исповедей (к примеру, упомянутый выше фильм «На мне крови нет» или экранный калейдоскоп высказываний в ленте «Человек неунывающий» (2021, режиссер А. Кончаловский). Но тревожит некоторое пренебрежение авторов к среде обитания этого героя, где он не только говорит, но и... живет, трудится, мечтает и думает.

Погружаясь в многообразие современного кинопроцесса, довольно быстро осознаешь стилевую монохромность основной массы представленных фильмов. Действующие критерии оценки качества, представленные в критических обзорах и решениях жюри многочисленных кинофестивалей, сосредоточены на тематической оригинальности, актуальности описанных проблем, естественной личностной энергетике выбранных героев. Банальной формулой представления картины чаще всего служит сакраментальная фраза: «Фильм рассказывает о...». Фраза эта подсказывает авторское намерение рассказать о случившемся недавно или в далекие времена. И весьма редко можно встретить иной ракурс видения реальности — не рассказ, а показ. Оппозиция эта определяет авторскую художественную установку, способ общения со зрителем, в конечном счете, избираемую систему выразительных средств.

Оглядываясь на опыт экранного документа с момента его рождения, можно выделить узловые повороты концепции экранного запечатления реальности. Люмьеровский принцип — «объектив, открытый на мир» — сменяется формулой Ш. Пате «все видим, все знаем», и созерцательное чувственное *переживание* новых впечатлений сменяется более рационализированным собиранием хроникальных *сообщений*, фактов. В итоге смысл выходит на первый план, а облик факта, его картина оказывается вторичной.

Схематизация картины мира в небрежной, равнодушной фиксации, утрата нюансов течения плазмы бытия в многообразии деталей и оттенков уничтожает зрительское доверие экрану, формирует новую модель его контакта с *экраном*, подменяя картину жизни ее знаком, симулякром. Исчезает сам процесс чувственного наслаждения зрелищностью киноэкрана, ее замещает рациональная задача считывания медиатекста.

Поэтому столь драгоценны примеры авторского желания художественного запечатления реальности на документаль-

ном экране и способности разговаривать со зрителем языком пластической выразительности. Это десятилетие подарило зрителям несколько примеров последовательного пути в этом направлении режиссера В. Косаковского «Да здравствуют антиподы» (2012) и «Акварель» (2019). Стоит вспомнить и более раннюю его работу «Тише!» (2003), где принцип созерцательности претворен радикально: весь фильм снят из окна квартиры автора. Именно с трактовки этой ленты началось расхождение оценки авторских намерений с публикой. Одни видели в ленте публицистическую сатиру на нерадивых дорожников. Другие признавали, что для экранного публицистического текста фильм слишком «красив». В этом противоречии и был ответ на недоумение. Зрители неверно прочли авторскую художественную задачу ленты. Наблюдая за нелепостями уличного сюжета, смешными сценками людских отношений, почти человеческим трудолюбием машин и роковой неизбежностью новых дорожных катаклизмов, камера вместе с тем позволяет увидеть красоту и гармонию этого странного мира, побуждая самым способом запечатления сочинять пластические зрелищные картины. Вспомним, как из абстрактной игры красными и серо-черными пятнами вырастает открытие простой картины дождевых луж на тротуаре, окрашенных красным цветом светофора. Гармония кадра уличного перекрестка со всеми его сюжетными несущими открывает внимательному зрителю истину — Мир всегда прекрасен, он дарит нам удовольствие своей красотой, если мы готовы принять этот дар.

Эту линию продолжает следующий опыт В. Косаковского — лента «Да здравствуют антиподы!» (2012). Традиционный ракурс взгляда на реальность как на «театр жизни», где люди разыгрывают сцены, которые именуются хроникой, то есть с последовательной сюжетикой отношений людей, в этом фильме отменяется, и зрителю предлагают поиграть в парадоксы — сравнить мир антиподов по разные стороны земного шара. Условность сценарного хода касается только географии съемок и эпизодных монтажных «переворотов» экрана. Но внутриэпизодное человеческое бытие, будь это Латинская Америка или байкальский берег, толчея китайского города или пустынные пляжи Австралии, открывают зрителю органичную целостность мира. Но мира не только людей, в том числе, и природы в образе ли страдающего кита, или шаловливости обезьянок, спокойных речных вод и мощи океанских глубин, а также в малой гармонии лугового цветка и графической вязи застывшей лавы вулкана. Философское послание автора загружает со-

знание зрителя не перечнем фактов, но чувственной зрелищной музыкой визуальных картин гармонии земного мира, в который включен (и только!) человек.

Гуманистический пафос картины Косаковского сближает его авторскую позицию с особой линией современной документалистики, которая стремится к особому языку экранного высказывания, соединяя зрелищный потенциал кино и эмоциональную властность музыки. Напомним ленты Г. Реджио, Р. Фрике, Г. Кольбера и других, что относят к условной резервации «арт-хаус». В менее известной ленте В. Косаковского «Демонстрация» (2016) автор подменяет злобу политических протестов в Барселоне в хроникальном репортаже иным ракурсом видения и понимания смысла представленных картин реальности, подложив музыку балета Минкуса «Дон Кихот». Именно новый звукозрительный контрапункт заставляет зрителя видеть не новостную хронику, но «уличный балет толпы».

Жажда экспериментального поиска новых путей зрелищного воздействия на зрителей вызвала к жизни ленту «Аква-рель» (2020) с ее сосредоточенностью на почти медитативной игре скоростью съемки при наблюдении за ледяными торосами. Созерцание меняющейся картины реальности здесь становится самодостаточным сюжетом ленты.

Путь В. Косаковского — уникальный и, к сожалению, не популярный в современном сообществе документалистов.

Но все же озабоченность пластической выразительностью своего фильма можно встретить на обширном пространстве документалистики последнего десятилетия. Она выражается желанием более изобретательной изобразительной пластики, оригинальной светотональной атмосферой действия, колористической игрой, ну и, конечно, экспрессий монтажно-ритмического строения. Запоминаются пейзажи и окружающий мир в эпических лентах А. Вахрушева «Книга тундры» (2011) и «Книга моря» (2019), таинственная акварельность «Дыхания тундры» (2013) и «Теней твоего детства» (2019) М. Горобчука, жесткая графика картины «Я забуду этот день» (2011) А. Рудницкой, зоркость наблюдения и стремительная властность монтажной речи фильма С. Дебижева «Пауза в Санкт-Петербурге» (2021).

Здесь выбраны из всего массива документалистики наиболее «радикальные» примеры авторского поиска. Но зерно авторского желания передать свое понимание жизненных проблем, которым посвящена их картина, через способ запечатления, через пластическую интонацию сразу выделяет ленту в череде про-

стодушной фиксации. Композиционная гармония экранного материала ленты «Дальний план» (2021, режиссер В. Головнев), чуть ироничный взгляд на немолодых персонажей провинциального Дома культуры, зоркость деталей поведения людей создают естественный и гармоничный образ «Просто жизни» (2001). Напомню, что так названа блестящая работа оператора И. Уральской и режиссера М. Разбежкиной, где именно пластическая картина отнюдь не эффектной среды обитания героини передает идею драгоценности самого бытия.

Прошлое как материал

Чем дальше удаляемся от конца XX века, когда взгляд документалистов был озабочен сиюминутной картиной жизни и прошлое редко появлялось в тематике документальных лент, тем чаще в списках произведенных отечественным документальным кино являются исторические сюжеты. Речь идет не о традиционных «датских» монтажных подборках неуывдаемой конъюнктуры². Прошлое прочно занимает место в тематической картине созданного практически в списках каждого года десятилетия. Но и здесь есть очевидные сдвиги ракурса внимания: от ритуально возобновляемого внимания к сюжету истории — к поискам авторского понимания и «чувствования» определенных мгновений прошлого. Этот сдвиг, конечно, выдвигает на первый план не столько событие истории, но людей истории. Поэтому так много встречается лент, посвященных историческим персонажам: политикам, ученым, деятелям искусства. Но важны и сопряжения эмоциональной судьбы человека прошлого и судьбы истории. Тогда возникает стереоскопический портрет мгновения минувшего мира, населенного не только фактами, но и чувствами.

Впрочем, «собираание» визуального облика прошлого, хотя и подверглось инфляции использования знакомых архивных кадров, все же всегда интересно, если автор в своем произведении не стремится именно «собрать» кадры-знаки конкретного исторического времени, но хочет «найти» в неистощимых глубинах киноархива неизвестные образы исторического мгновения. В трилогии фильмов В. Лисаковича о Первой мировой войне — ее завершает в этом десятилетии картина «Мы не подписывали договора в Версале» (2013) — благодарные зрители открывают зримый мир столетней давности в череде малоизвестных киносвидетельств. Здесь эмоциональное переживание новых пластических образов прошлого выходит на первый план, отодвигая вербальную интерпретацию вглубь рациональной полемики.

² Это было в обзоре лент, посвященных документалистике Победы. См.: Прожико Г.С. Эволюция концепции Победы в отечественной кинодокументалистике // Вестник ВГИК, 2021. Том 13, № 1 (47). С. 8–22.

«Остранение» привычной иллюстративной роли архивного материала в исторических лентах предлагается в эти годы в нескольких любопытных направлениях. К примеру, картина «Восточный фронт» (2018, режиссер А. Осипов) обращается, казалось бы, к знакомому периоду войны, но ставит перед собой неожиданную задачу: увидеть хорошо знакомое историческое событие сквозь призму... оккупанта, и потому в ней используется только фашистская хроника. Новый ракурс смещает внимание от знакомой череды исторических событий в сферу мыслей и чувств врага, представленную пропагандистскими акцентами геббельсовской кинохроники. Именно этой свежестью незнакомого материала, в частности, архивных фотографий и документов конкретного лагеря ГУЛАГ, увлекают кинорефлексию П. Печенкина о трагической юности В.Шаламова в картине «Шаламов. Опыт юноши» (2015). Невиданные прежде дореволюционные хроники провинциальной жизни умиляют в ленте В. Тимошенко «Потерянный мир» (2016). Активность иконографических свидетельств составляет главное эмоциональное воздействие в трилогии Л. Шахт о судьбе поэта и гражданина Ольги Бергольц «Ленинградка» (2012). Экзотический, хорошо снятый материал создает особую ауру восприятия исторических концепций в ленте П. Медведева «После Византии» (2013).

Традиционен, но всегда увлекателен путь постижения прошлого сквозь призму конкретной человеческой судьбы. Если, конечно, перипетии этой судьбы обладают парадоксальной сюжетикой. Таков неожиданный в каждом повороте жизненный путь журналиста и философа Н. Солоневича в фильме С. Дебижева «Последний рыцарь империи» (2015). Но в этом экранном путешествии по волнам истории и героя, и России, и мира в целом, авторы находят острые кинематографические приемы передачи стремительности и драматичности сюжета жизни своего персонажа, порой оставляя описание во имя экранной модели того или иного события (к примеру, в истории побега героя и его брата из лагеря ГУЛАГ). Такая драматизация экранного рассказа создает не только необходимое напряжение внимания, но и добавляет эмоциональную краску в повествование.

Прошлое живет в человеческой памяти не как склад пережитых мгновений на чердаке. Благодаря эмоциональной памяти прошлое включено в наш современный взгляд на мир. Потому столь искренни человеческие воспоминания. Свежесть чувств героя позволяет переживать вместе с ним ушедшие мгновения и погружать этот эмоциональный образ в копилку нашей памяти. Запомнились монологи героини фильма «Забытые полеты» (2016,

режиссер А. Осипов), свидетелей судеб русского крестьянства из ленты «Три реки. Точка отсчета» (2013, режиссер С. Семибратов), горькие воспоминания адмирала Катасонова о судьбе Черноморского флота в перестроечном угаре в ленте «Последний адмирал Советского Союза» (2021, режиссер Г. Каюмов).

Человеческий ракурс, отмеченный нами, связан с воздействием на зрителя живого монолога героя на экране. Но есть ведь и эмоции автора по отношению к историческим событиям. Здесь возможен привычный путь дикторского рассуждения как, к примеру, в экранной истории февральской революции в нескольких сериях «Дно» (2019, режиссер А. Кончаловский).

Другое решение предлагает картина С. Дебижева «Раскаленный хаос» (2017), в которой присутствует та же историческая проблематика, но автор увлекает зрителя в стремительный водоворот экранных образов и парадоксальных идей, сплоченных жестким клиповым монтажным ритмом, не позволяющим зрителю отвлекаться на дискуссии и комментарии. И хотя настораживает авторская увлеченность весьма спорными конспирологическими концепциями истории России 1917 года, но властный монтажно-ритмический клиповый поток визуальных образов завораживает... и покоряет. Великая магия кино существует!

Самосознание автора

Итак, в статье выделяется новый ракурс видения реальности, свойственный документалистике последнего десятилетия, — сквозь чувства человека. Ныне реальность — не хроникальна, то есть событийна, она окрашена эмоциями человека, и «колорит» чувств данного момента бытия и есть истинность истории. На последнем фестивале «Россия» обратила на себя внимание лента донецкого автора М. Фадеева «Призраки. Солдаты забытой войны» (2021), снятая в окопах передовой противостояния жителей Донбасса украинской агрессии. Авторы не стремятся драматизировать действие чрезмерной подвижностью камеры, поисками острых зрелищных хроникальных наблюдений, которых мы сегодня видим немало на теле- и компьютерном экране в ленте новостей. Вместо этого авторы позволяют зрителям увидеть сложившийся быт в окопах, немудреный обед, тщательность подготовки оружия, скупые разговоры о доме, который неподалеку, и простодушный ритуал похорон погибших на кладбище, где военные лежат рядом с мирными жителями, погибшими как солдаты. И в спокойных кадрах наблюдения за ритуалом солдатской жизни, проходах по окопным переходам,

в тщательной неторопливости военных действий видится истинным смысл этого противостояния: люди защищают свою землю. Этот взгляд «изнутри» вряд ли бы появился, если бы съемочная группа «приехала на съемки событийного репортажа». Глубинный резонанс мыслей и чувств авторов и его героев, переданный выразительной пластикой и спокойной повествовательностью монтажного изложения, проникает в душу зрителю. Так событийный репортаж превращается в репортаж чувств и на этой эмоциональной волне сохраняет Правду сегодняшнего мгновения.

О чем здесь идет речь? Казалось бы, о новых чертах современного репортажа? О качестве авторского проникновения в материал? Да, и об этом тоже. Но в большей степени — о самосознании документалиста, о понимании своей гражданской позиции, о святом долге перед прошлым и будущим, но и об ответственности перед своим талантом и профессией. И фраза, повторяемая студентам, — «Главное слово в профессии документалиста — ЗАЧЕМ?» — неизменно наполняется особым соиздательным смыслом. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Прожико Г.С. Отечественная документалистика на рубеже веков // Вестник ВГИК, 2019. Том 11, № 2 (40). С. 21–32.
2. Прожико Г.С. Остановка в пути? // Вестник ВГИК, 2020. Том 12, № 1 (43). С. 21–32.
3. Прожико Г.С. Эволюция концепции Победы в отечественной кинодокументалистике // Вестник ВГИК, 2021. Том 13, № 1 (47). С. 8–22.
4. Познин В.Ф. Экранное пространство и время. Структурно-типологический и перцептуальный аспекты. СПб, ИД «Петрополис», 2021. 389 с.

REFERENCES

1. Prozhiko G.S. (2019) Otechestvennaya dokumentalistika na rubezhe vekov [National documentary at the turn of the century] // Vestnik VGIK, 2019. Tom11, № 2 (40). Pp. 21–32. (in Russ.).
2. Prozhiko G.S. (2020) Ostanovka v puti? [Stopover?] // Vestnik VGIK, 2020. Tom 12, № 1 (43). Pp. 21–32. (in Russ.).
3. Prozhiko G.S. (2021) Evolyutsiya kontseptsii Pobedy v otechestvennoy kinodokumentalistike [The evolution of the concept of Victory in national documentary filmmaking] // Vestnik VGIK, 2021. Tom 13, № 1 (47). Pp. 8–22. (in Russ.).
4. Poznin V.F. (2021) Ekrannoe prostranstvo i vremya. Strukturno-tipologicheskij i perceptual'nyj aspekty [Screen Space and Time. Structural-typological and perceptual aspects]. Sankt-Peterburg, ID «Petropolis», 2021. 389 p. (in Russ.).

Are There Many Masterpieces, or What Will the Historical Heritage of the National Documentary Production of 2010-2020 Be?

Galina S. Prozhiko

Doctor of Arts, Professor at the Film Studies Department, S.A. Gerasimov All-Russian State University of Cinematography (VGIK)

UDC 778.03.0+778.5.03.071:1+778503p_(9)

ABSTRACT: The author reflects on the creative evolution of Russian documentaries of the last decade. Making use of extensive factual material, the author considers the peculiarities of the thematic space prevalent in these years, in particular, the evolution of the traditional model of studying reality in terms of “society — individual” into a new one focusing on the emotional world of a single individual.

Movies that reflect different facets of social life, drift away from the analysis of the essence of problems and focus on the emotional experience of a person immersed in these problems. Among these movies are “Afterburner. Return” by N. Gugueva, “Catastrophe” by A. Rudnitskaya, “Border condition” by A. Samoilov and others. The new approach requires different conceptual principles of representing reality and human personality. The world of a modern person is made up of feelings and fate of a particular character, which do not dissolve in society, but is the essence of his individual life journey. And therefore, the key question of human existence comes to the fore: with what purpose have you come into this world? The complexity, and sometimes the agony of choosing one's own unique path becomes the top priority for many characters. The study of the creative experience of the decade brings forth problems related to the figure of the author, his objectives and creative efforts in bringing his work to life. Examples of original creative tasks that the authors set for themselves (V. Kosakovsky and his movies “Viva antipodes” and “Aquarelle”) stand out in the diverse stream of movies.

Noteworthy is the search for a new understanding of the historical past which is not treated as a sum total of events, but as the emotional life of people (S. Debizhev's experience in the movies “Hot Chaos” and “The Last Knight of the Empire”), bold experimental intrusions into the process of recording reality, far removed from the traditional narrative. Present-day reality is not chronical, but rather eventful, it is tinged by human emotions, and the “color” of feelings of a given moment of existence constitutes the real truth of history

KEY WORDS: modern national documentaries, the concept of reality, the stylistic range of a screen document, thematic space

КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ ГЕНЕЗИС ОБРАЗА



Фото С. Уразовой



Преодоление истории. Центростремительные модели художественного пространства фильма

Н.Е. Мариевская

доктор искусствоведения, доцент

EDN: <https://elibrary.ru/mtvhcv>

УДК 791.43.01

АННОТАЦИЯ

Кинематограф сегодня буквально переполнен образами прошлого. Но всякое ли произведение, прибегающее к воссозданию реалий давних и недавних эпох, действительно что-то говорит о подлинной истории? В статье предложена методика анализа кинопроизведения, совмещающая анализ художественного пространства фильма с темпоральным анализом, опирающимся на понимание истории как процесса, которая была предложена школой «Анналов». Анализ позволяет уловить историческую реальность внутри кинематографического произведения.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

кинематограф,
сюжет, история,
художественное
пространство,
центр, кайрос,
la longue durée

История неизбежно и неустранимо присутствует в любом фильме, пронизывает всю его художественную ткань. Время создания фильма властно заявляет о себе не только начальными титрами, но и техническими возможностями, определившими выразительные средства, которыми располагал на момент его создания режиссер. Само художественное мышление режиссера оказывается исторически обусловленным: «старая», любой фильм становится свидетельством прошлого, новаторские течения оказываются замкнутыми в исторических границах. «Кинематограф оттепели», «итальянский неореализм», «французская новая волна» могут быть рассмотрены как явления истории.

Связь произведения кинематографа с историей может залегать глубже: сюжетообразующий статус истории (History) закреплен, например, жанровыми конвенциями вестерна или биографического фильма. Вестерн, первый собственно кинематографический жанр, сформировал эпос о рождении нации. Сегодня именно вестерн переживает настоящий ренессанс, его жанровый канон, сохраняя устойчивость, постоянно обновляется. Несомненными удачами стали фильмы Итана и Джоэла Коэнов «Железная хватка» (2010), драма Алехандро Гонсалеса

Инъярриту «Выживший» (2015), принесшая, наконец, долгожданный «Оскар» Леонарду ДиКаприо. Внезапно вспыхнувший «роман с историей» в фильме «Бесславные ублюдки» Квентина Тарантино получил захватывающее развитие в «Джанго освобожденном» (2012), снятом, как утверждает сам режиссер, в жанре спагетти-вестерн, и в «Омерзительной восьмерке» (2015).

Однако едва ли смысл, которым создатели этих фильмов наделяют историю, можно истолковать, исходя из жанрового канона. Часто вместе со зрительским успехом к фильмам, снятым на историческом материале, приходит скандальная слава и упреки в глумлении над прошлым. Фильмы Тарантино в известном смысле рассчитаны на подобный эффект.

Набирающая обороты отечественная киноиндустрия тоже охотно использует исторический материал для производства, например, спортивных драм «Легенда № 17» (2013) Николая Лебедева, «Движение вверх» (2017) Антона Мегердичева, «Тренер» (2018) Даниила Козловского. Хотя здесь связь жанра с историей не слишком очевидна и вызывает множество вопросов.

Эти фильмы вместе с бесконечным потоком советских фильмов, воспроизводимых российскими телеканалами, создают причудливый и неподвижный образ исторического прошлого. Эффект усиливается ремейками культовых советских фильмов. Возникает ощущение застревания в прошлом. Ремейки и телевизионные повторы менее всего служат памяти. Напротив, избирательный повтор советских фильмов запускает *механизм удовольствия*, причем, удовольствия особого рода (ностальгическая грёза, мечтание о Золотом веке), в котором люди чисты и наивны, и — *механизм забвения реальной истории*, надежно охраняющий зрителя от жгучего воздействия живых образов прошлого, то есть *механизм вытеснения истории*. Возникает ощущение, что Story способно задушить History в своих объятиях.

Бесконечная эксплуатация истории кинематографом заставляет задуматься, а каково место реальной истории в этих фильмах о победах советской космонавтики и советского спорта? Может быть, давая краски кинематографу, сама история отошла от дел, вызвав оскудение исторического чувства? Вспомним, что Жан Бодрийяр считал яркой чертой современной культуры: «В то время как столько поколений, и особенно последнее, жило в такт с историей, в ожидании, эйфорическом или катастрофическом, революции, — сегодня складывается впечатление, что история отошла от дел, оставив после себя индифферентную туманность, пронизанную потоками, но лишенную своих референций»¹.

¹ Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции. М.: ПОСТУМ, 2017. С. 84.

Временная форма фильма.

Длительность как параметр исторического времени

Прежде чем ответить на вопрос об отношениях кинематографа и истории, необходимо понять, имеем ли мы надежные инструменты для анализа «смысла и назначения» истории внутри отдельного фильма? В какой мере она включена в процедуру удовольствия и забвения, и включена ли вообще? Для этого необходимо взглянуть на фильм как на художественную модель реальности, имеющую собственную пространственную и временную форму. Определение пространственных отношений внутри фильма редко вызывает затруднение. Простые бинарные оппозиции «дальше — ближе», «вверху — внизу», «внутри — снаружи», «на периферии — в центре» легко открываются даже поверхностному взгляду зрителя-обывателя, с еще большей определенностью они устанавливаются внимательным исследователем. Пространственный анализ художественной структуры именно вследствие своего рода «геометрической очевидности»² позволяет решать сложные задачи выявления смысла произведения кинематографа. Но проводиться он должен с учетом того, что рассмотренное отдельно от движения Героя пространство превращается в чистую абстракцию и сюжетные связи вытесняются геометрией.

Анализ временной формы фильма предполагает выявление основных концептов времени, его образующих, и характер их соединения с историческим временем. Историчное время — это время динамических процессов в жизни человечества, это время развертывания и становления новой экономической, социальной и культурной реальности. В зависимости от характера процесса, само время изменяется, его длительность различна.

Представитель школы «Анналов» Фернан Бродель, рассматривавший историю именно как динамический процесс, выделял три основных уровня длительностей:

— короткое время «дымящейся истории» (Бродель), время смены событий, — «это история кратковременных, резких, пульсирующих колебаний»;

— время средней длительности, описывающее циклы подъемов и спадов значимых социальных и культурных (экономических, миграционных, демографических и т. д.) процессов;

— и наиболее значимое для понимания — время большой длительности (*longue durée*), то есть время длительных исторических процессов, развивающихся, например, в границах цивилизаций.

Анализируя художественную структуру, важно не просто констатировать включенность в нее исторического времени, но и определить, какой из длительностей время характеризуется. Иначе

² Башляр Г.
Поэтика пространства.
М.: Ад Маргинем,
2014. С. 304.

³ Копосов Н.Е.
Как думают историки.
М.: Новое литератур-
ное обозрение,
2001. С. 211.

говоря, применить к темпоральному анализу подход Броделя. Интересно, что сам Бродель говорил о возможностях кинематографа наглядно воспроизводить историю в динамике, и даже настаивал, что обучение истории может идти через знакомства с отдельными кинопроизведениями, так как кино, как ни одно другое искусство, приспособлено для моделирования динамических процессов. «Зрелище... Вот ключевое слово для понимания интеллектуальной биографии Броделя, его демарша, который никогда не был демаршем логика или философа. Может быть, это был демарш художника?»³.

Центростремительная пространственная модель в структуре фильма. Кайрос и историческое время

Применим предложенный подход к анализу фильма режиссера А. Мегердичева «Движение вверх» (2017) и зададимся вопросом. Можно ли говорить о «смысле и назначении истории» применительно к фильму, который вскоре после выхода был поспешно объявлен образцовым отечественным кинопродуктом, той матрицей, которой без сомнения воспользуется набирающая обороты отечественная «индустрия культуры» (М. Хорхаймер, Т. Адорно) для создания других фильмов? Сам режиссер видит свою задачу, ни много ни мало, в объединении нации: «Сценарий был очень интересным, и интерес заключался в том, что идея, которая в нем заложена, была очень правильной как раз для того, чтобы сделать то самое отечественное кино, которое могло бы объединять самые разные слои общества, позвать зрителей в кинотеатры. Как вы понимаете, с этим у нас очень сложно сейчас»⁴.

Это, разумеется, частное высказывание, намерение художника. Однако сегодня это самый коммерчески успешный фильм за всю историю российского кино. По данным Единой федеральной автоматизированной информационной системы (ЕАИС), сведений о показах фильмов в кинозалах, кассовые сборы фильма «Движение вверх» (по состоянию на 16.02. 2018 года) составили более 2,8 миллиарда рублей⁵. Это свидетельствует, пусть и косвенным образом, о зрительском успехе картины. Зигфрид фон Кракауэр сделал важное замечание, касающееся спорта: «На спортивных площадках ведется борьба за массовую душу. Она тем не менее, что на кон поставлены сокровенные мечты»⁶.

Проанализировать картину — значит, понять, каким образом, развернув действие фильма в далеком 1972-м, прикоснуться к сокровенным мечтам сегодняшнего зрителя, понять, как формируется язык, которым индустрия культуры будет завтра разговаривать со зрителем, в том числе и об истории, разговаривать, пробуждая сокровенные мечты.

⁴ Режиссер Антон Мегердичев: «Мы работаем в отрицательном бренде». URL: <http://polit.ru/article/2013/02/23/blokbastermetro/> (дата обращения: 14.07.2022).

⁵ Тимирчиева А. Сборы драмы "Движение вверх" превысили 2,5 миллиарда рублей (рус.)// URL: www.life.ru.

⁶ Кракауэр З. Служащие: из жизни современной Германии / Пер. О. Мичковский – Екатеринбург; Москва: кабинетный ученый, 2015, С.100.

Пространственная модель мира, реализованная в фильме, в самом наглядном, концентрированном виде обнаруживает себя уже в трейлере картины: сжатие пространства до плоского геометрического объекта, красной точки, нарисованной краской на полу баскетбольной площадки, сжатию уже не поддающейся. Трейлер фильма открывают кадры снятой сверху чаши стадиона с красным кругом разметки посередине. Точка приближается. Затемнение. Это, по сути, формула пространства фильма, его динамики. Сжатие арены до размеров баскетбольного кольца, сжатие эллипса в точку. В фильме уже сжимается не стадион, а вся планета до размеров баскетбольного кольца.

К этому центру движется и коллективный герой — олимпийская сборная Советского Союза по баскетболу. Таким образом, реализована центростремительная модель взаимодействия персонажей и пространства. Эта модель позволяет соединить его с центром мира, через это соединение осуществляется акт познания мира и акт самопознания. Для нее характерно противопоставление внешнего и внутреннего, периферии и центра. Сюжет строится на движении героя к геометрической точке, в которой он может испытывать экстатическое переживание. Этот момент — наиболее значимый в сюжете фильма.

Данная модель относится к немногим универсальным пространственным моделям, организующим художественный текст. Она может быть соотнесена с первым циклом, описанным Борхесом в его новелле «Четыре цикла», то есть с древнейшим сюжетом «об укрепленном городе».

Художественное пространство картины разделено на две области: внешнюю и внутреннюю. Внутренняя область содержит ядро, центр, к которому стремится коллективный герой. Эти области отделены друг от друга стенами Олимпийского стадиона в Мюнхене. Если говорить о внешней области, то здесь создателями фильма предприняты значительные усилия для того, чтобы убедить зрителя в том, что перед нами люди, жившие в 1970-х, события, происходившие в семидесятых. Зрителю предлагается удовольствие, если не узнавания, то созерцания «подлинных семидесятых». В своем роде это захватывающий аттракцион, который использует любой костюмный фильм: «Ага! Вот какие платья носили, какую музыку слушали! А вот какую форму носили спортсмены!»

В самом деле, реалиям той, заявленной, эпохи соответствуют костюмы и грим и уже в меньшей степени интерьеры и улицы. Однако у наблюдательного зрителя быстро возникает ощущение, что здесь что-то не так. Что перед нами только раскрашенный муляж

прошлого, сходство с которым исключительно внешнее, условное. Глаз замечает несуразные ошибки. Так герои собираются расписаться в Грибоедовском ЗАГСе, а встречаются у Гагаринского. По Москве разъезжают голубые «запорожцы»-такси, чего никогда не было. Сюжетные связи непрочные и необязательные. Чиновники, по сути, главные антагонисты в картине, вызывают в памяти череду бюрократов из советских комедий, например, Огурцова или Бывалого. Авторы весело подмигивают зрителю, превращая команду баскетболистов в рок-музыкантов, строя кадр с переходом на улицы в Нью-Йорке и в полном соответствии с известной всему миру фотографией «Битлз». Становится ясно — всё, что происходит за границами стадиона, не интересует ни авторов, ни зрителей, и оказывается вне сюжета. Вопросы о возможности или невозможности того или иного события не имеют смысла. Снаружи, вне границ стадиона, время стоит. Реальность предстает неподвижной, лишенной становления и развития. Кадры фильма стилизованы под плакат, причем плакат современный с преобладанием красного, белого и василькового (вот откуда голубые «запорожцы»-такси!). Историческое время в этой внешней реальности лишено длительности. Она статична. История предстает как симулякр. Для подобного состояния характерно отсутствие вертикали времени. Каждый кадр картины предстает в этом отношении совершенно стерильным. В этой внешней, расположенной за границей олимпийского стадиона области, нет никаких следов прошлого, здесь наличествует свежая «необжитая» реальность-симулякр, лишенная «солей времени» (А. Тарковский).

Эта яркая статичная картинка 1970-х становится для зрителя более подлинной, чем всё, что он может увидеть или узнать об этом времени. Вернее, именно в силу статичности, простоты и изобразительной насыщенности она вытесняет всё, что зритель знал или мог бы узнать. Включается механизм того, что можно назвать *вторичным запоминанием*, поскольку в сознании массового зрителя симулякр вытесняет сложную и противоречивую историческую реальность. Именно так работает с историей «культурная индустрия». Избыточность эстетических средств, перегруженность материальными следами времени при создании подобных симулякров призваны предоставить своеобразное доказательство подлинности создаваемой реальности: фактура модного кримпленового платья на жене тренера, этикетка на бутылке дорогого коньяка, распиваемого взволнованным чиновником Госкомспорта, голубые банки с черной икрой, окольцованные узнаваемой красноватой резинкой, прихваченные героями для фарцовки в Гарлеме.

⁷ Рифф Д.

Кульм памяти: когда от истории больше вреда, чем пользы. «Излишняя заикленность на памяти»: о пользе и вреде забвения // URL: <http://gefter.ru/archive/17958> (дата обращения: 14.07.2022).

Превращение истории в симулякр — стратегия массового искусства, в особенности тогда, когда оно декларативно стремится «к объединению нации». На этом и строится терапевтический эффект картины, по-видимому, оцененный благодарным зрителем. Вытеснение памяти о реальных событиях может представляться благом, но тут пугает уже не история, а память: «Что, если коллективная историческая память, на которую опираются сообщества и нации, в большинстве случаев приводит к войне, а не к миру; к злобе и обидам, а не к примирению; к решимости отомстить за травмы, как реальные, так и воображаемые, а не к тому, чтобы совершать тяжелую работу прощения?»⁷

История пугает, и ее во всяком случае нужно избежать, разумеется, в интересах всеобщего единства. Однако персонажи «Движения вверх» неуклонно движутся в пространстве фильма и, наконец, пересекают границу, отделяющую внешнюю область от внутренней. И вот они в Мюнхене, в месте проведения трагической Олимпиады, получившей название «кровавой». Что же происходит с историческим временем по мере этого движения?

Можно предположить, что историческое время актуализируется, его длительность возрастет по крайней мере до длительности события (короткого времени «дымящейся истории»). Для подобного суждения есть веские основания. Ведь именно на этой Олимпиаде случилось невероятное: мощным всплеском вырвались наружу и развернулись перед зрителями и спортсменами тлеющие конфликты — политические и религиозные. Одиннадцать спортсменов израильской сборной были убиты членами палестинской террористической организации «Черный сентябрь». Мир был потрясен случившимся. Эти трагические события дважды вдохновляли кинематографистов. Достаточно упомянуть телевизионный фильм Майкла Андерсона «Меч Гидеона» (1986) и фильм Стивена Спилберга «Мюнхен» (2005), номинированный на премию «Оскар».

Для того, чтобы что-то рассказать об арабо-израильском конфликте, о терроризме, о позиции спортсменов разных стран, историю нужно, наконец, представить как процесс, где длительность исторического времени увеличивается. Но создатели фильма поступают прямо противоположным образом. Как известно, генералу де Голлю приписывают фразу: «Ничто не высыхает так быстро, как кровь». При сжати исторического времени кровь высыхает очень быстро.

Крови в фильме... просто нет. Есть досадное недоразумение с какими-то заложниками, которое комически-мельтешащие чиновники из Госкомспорта хотели использовать, чтобы наша

команда не играла с американцами, дабы не потерять лицо (а вдруг проиграют?). Но зритель-то уже верит в победу!

Герои стремительно движутся к центру мира, и все эти события оказываются только препятствием на этом пути. Историческое время не просто сокращается, оно стремительно исчезает, унося с собой теперь уже совершенно ничего не значащие для зрителя подробности. Например, зритель никогда не узнает, что прямой трансляции матча сборной СССР с США в Советском Союзе не было, что первые контактные линзы появились в СССР еще в 1927 году, что до 1972 года сборная США действительно не проигрывала на Олимпиадах, однако на Чемпионатах мира советские баскетболисты дважды побеждали сборную США, причем под руководством опального тренера Александра Гомельского. Работа с исчезающим историческим временем, захваченным центростремительным сюжетным механизмом картины, позволяет сделать незначимыми для зрителя эти обстоятельства.

Диалектика внешнего и внутреннего в пространственной модели фильма такова: внутреннее не просто беднее историей, чем внешнее, — оно исключает время. Тут уже ничему нет места, кроме игры. Все герои предстают лишенными биографии, у них нет ни прошлого, ни будущего: «Игра - всё, что у нас есть! И мы жили этой игрой!». Механизм сжатия пространства и времени в кульминации фильма вытесняет не только исторические события, он делает нелогичной и потому недостоверной всю бытовую повседневную историю, делает вялыми и лишь едва намеченными мотивировки действия персонажей.

И вот, наконец, герои в раскаленном центре пространства! Красная точка на полу теперь центр всего мира. По логике центростремительной модели герои должны совершить нечто значимое для всего этого централизованного мира и, возможно, преобразить его. Именно в этот момент, когда пространство перестает существовать, открываются глубинные ценности истории. Моделируется своего рода сингулярность, когда мгновение решает всё. Здесь правит крылатый бог Кайрос, бог счастливого мгновения. Это создает особый эффект концентрации на игре. Именно игра становится в этом невозможно тесном для больших событий мире единственным по-настоящему важным событием. В фильме с обезоруживающей откровенностью реализован еще один прием овладения тайными желаниями коллективной души — прямое обращение к счастливому случаю. Обыватель стремится оказаться в центре мироздания в лучах софитов, попасть на экраны бесчисленных телевизоров, независимо от своих заслуг и возможностей, быть причастным к победе, разделять общий восторг.

⁸ Адорно Т.,
Хоркхаймер М.
Культурная индустрия.
Просвещение как
способ обмана масс /
М: Ад Маргинем
Пресс, 2016. С. 61–62.

Об этом механизме культурной индустрии Адорно и Хоркхаймер писали еще в 1944 году: «Путь через тернии к звездам, предполагающий страдание и борьбу, все больше вытесняет вероятность сорвать куш. <....> В сущности все признают, что в стремлении к счастью организация и подготовка — лишь одна сторона медали, в то время как обратная — случай»⁸.

Даже не игра, а последний забитый мяч решает исход игры. Вслушаемся в слова трейлера «Движения вверх»: «Один шанс! Одно мгновенье! Один бросок!». Этот шанс надо вырвать любой ценой. Кульминация картины выстраивается именно как борьба за шанс ударить еще раз по мячу. Здесь очевидно ломается канон советской спортивной драмы, где победитель совершает прежде всего победу над самим собой, добиваясь нравственного превосходства над противником.

Режиссер производит совершенно особый художественный эффект, который он сам назвал «физиологическим качем», понимая под этим особую агрессию, исходящую из визуального и звукового ряда. По мнению режиссера, с физиологией нужно работать больше, чем с сюжетом. В итоге в центр художественного пространства ставится физиологический экстаз, вызванный переживанием удачи. Этот механизм делает зрителя физиологически причастным к победе, заставляя каждым ударом его сердца участвовать в происходящем. Короткий, но необыкновенный по интенсивности мгновенный импульс душевной жизни важнее истории. Соединение в этом коротком переживании, лишенном какого-либо иного чувства, кроме жажды минутного совместного торжества, зрители чувствуют освобождение от мучительных уз ответственности, от переживания травматического, по сути, опыта истории.

В этом и терапевтический эффект причастности любого к победе. Снятие любой вины. История движется противоречиями. Физиология универсальна. Было бы крайне неосмотрительно считать, что это этическая максима картины «Победителей не судят!» Приобщая героев и зрителей к сладостному аффекту Победы, фильм в принципе ставит их вне морали.

К слову сказать, этот аффект не имеет никакого отношения к патриотизму. Для героев картины страна, за которую они выступают, вовсе не Родина. «Моя родина не это самое», — смеясь, говорят герои фильма. Напряжение трех секунд совершается ради Победы, ради победы самой по себе. Она не приносится на алтарь Отечества: в финале мы видим героев не на пьедестале Почета, замерших под звук гимна, а на скамеечке в тесной раздевалке, только теперь решивших помочь тренеру деньгами на операцию

ребенку, оценивших его именно как человека, сделавшего их победителями. Персонажи фильма с гордостью объявляют себя создателями, у которых вместо головы баскетбольный мяч, видя в этом залог абсолютной преданности игре.

В фильме «Движение вверх» нет попыток избежать «малокровия истории и политики», как нет и ностальгии, нет «очарования ретро», здесь есть прекрасный в своей стерильной чистоте «физиологический» экстаз. Тут уже не «кровотечение ценностей», и, тем не менее, происходит подмена ценностей традиционной культуры на нечто иное, по сути, противоположное.

Выводы

Итак, на примере фильма, совершенно справедливо названного образцовым, можно выявить принципы, по которым взаимодействует массовая культура с историей. Однако проиллюстрируем несостоявшиеся принципы и подходы к историческим фактам киноповествования на примере другого отечественного фильма, и это сопоставление подчеркнет лакуны в картине «Движение вверх».

Во-первых, это превращение истории в симулякр за счет сжатия исторического времени. Например, фильм Алексея Учителя «Матильда» (2017) был показан депутатам Государственной Думы на закрытом просмотре и был благосклонно принят. Хотя он не был объявлен официально образцовым фильмом, но удостоился эпитета «замечательный». В любом случае фильму, на который было затрачено \$ 25 млн, был придан статус национального культурного события. Зрителю же был предложен красочный «муляж» истории, который даже кровавые события на Ходынском поле представляет с цветистой оперной нарядностью, с характерным для симулякра гиперреализмом в разработке деталей предметной среды. Костюмы, созданные для фильма, вскоре после премьеры экспонировались в ГУМе. Роскошь платьев и блеск мундирного шитья — это то, что трогает и умиротворяет зрителя. В «Матильде» есть замечательный в своем роде эпизод. Перед царской семьей на экране демонстрируют хронику. Внезапно экран разрывается, и появляется медведь. Все в ужасе, но медведь оказывается ряженым. Прекрасная аллегория, выражающая отношения симулякра и реальности, реальности и ее изображения.

Во-вторых, это вытеснение историзма за счет аффекта. Нетрудно увидеть, что в той же «Матильде» ставка делается на физиологический экстаз. Зритель должен сопереживать страсти императора к красавице-балерине Матильде Кшесинской. Казалось бы, создатели фильма следуют негласным правилам,

делающим фильм, снятый на историческом материале, массовым. Однако, этого не случилось, фильм не собрал в прокате даже затраченных на него денег. Дело в том, что намерение авторов обеспечить зрителю яркий аффект не было реализовано: фильм не обеспечил зрителю заветного «физиологического кача». Создателям фильма так и не удается «отцентрировать» его пространство. Причина кроется, в частности, в грубой сценарной ошибке: авторы как будто не решили, кто герой их фильма, и раздвоенная фабула неуверенно колеблется между цесаревичем, будущим Николаем II и Матильдой. Избранное событие — коронация — тоже никак не становится центральным, зритель вынужден отвлекаться на Ходынскую катастрофу, по-видимому, не связанную с любовной четой. Впрочем, это событие вообще ни с чем не связано в сюжете фильма. Пространство начинает неоправданно двоиться. Хуже того, время начинает искусственно растягиваться неуклюжим добавлением титров, сообщающим зрителю о том, сколько лет Николай II прожил с законной женой. А введение циклического времени необходимо для утверждения трюизма о том, что жениться по любви монархам не положено. Аффекта не удастся достичь ни демонстрацией обмороков, ни суетливыми постельными сценами, ни аттракционами с пытками. Аффект в массовом фильме должен быть заложен на уровне глубинных структур. Тогда название фильма становится магическим заклинанием, как это и произошло с фильмом Антона Мегердичева.

Индустрия культуры предписывает массовому зрителю мыслить в событии, то есть коротким временем истории. Его мышление должно быть дискретным: «Сто событий, которые изменили Россию», «Сто лучших фильмов в истории», «Пять фактов о...», «Загадки истории». А еще лучше оставаться в рамках биографического времени, времени собственной биографии. Можно не знать, например, в каком году была битва на Курской Дуге, не знать, была ли она вообще. Тем более вынести за рамки своего внимания причины, приведшие ко Второй мировой войне. Но быть причастным через портрет прадеда к Великой победе, на один день, на один миг оказаться с этим портретом в центре всеобщего внимания.

Выявление исторического содержания фильма требует тонкого анализа его временной формы. При этом важна оценка длительности исторического времени. Мыслит ли автор в категориях отдельного события, или история мыслится им как развернутый во времени процесс. Пространственный анализ фильма уточняет и дополняет темпоральный анализ. Центростремительная модель пространства позволяет сделать ценности автора зримыми. Простой, даже наивный вопрос — «Что внутри?» — позволяет

открыть тайну смыслов ядра фильма, увидеть то, ради чего преодолевается история. Существование же в этой модели сакрального центра характерно для кинематографа авторского. Этот случай требует специального исследования. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Адорно Т., Хоркхаймер М. Культурная индустрия. Просвещение как способ обмана масс. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. — 104 с.
2. Башиляр Г. Поэтика пространства. — М.: Ад Маргинем, 2014. — 352 с.
3. Батай Ж. Внутренний опыт / Пер. с фр. С.Л. Фокина. — СПб: Аxiома/МИФРИЛ, 1997. 336 с.
4. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции. — М: ПОСТУМ, 2017. — 320 с.
5. Борхес Х.Л. Тема предателя и героя // Рассказы. Харьков: Фолио, 1999.— 416 с.
6. Бродель Ф. Очерки истории /Пер с фр. Э. Орловой, М.: Академический проект, 2017. 223 с.
7. Кракауэр З. Служащие: из жизни современной Германии / Пер. О. Мичковский — Екатеринбург; Москва: кабинетный ученый, 2015. — 144 с.
8. Копосов Н.Е. Как думают историки. — М.: Новое литературное обозрение, 2001. — 326 с.
9. Рифф Д. Культ памяти: когда от истории больше вреда, чем пользы. «Излишняя заикленность на памяти»: о пользе и вреде забвения. // URL: <http://gefter.ru/archive/17958> (дата обращения: 14.07.2022).

REFERENCES

1. Adorno T., Horkkhajmer M. (2016) Kul'turnaya industriya. Prosveshchenie kak sposob obmana mass [Cultural Industry Industry: Education as a Way to Cheat the Masses] Moskva: Ad Marginem Press, 2016. — 104 p. (in Russ.).
2. Bashlyar G. (2014) Poetika prostranstva [The Poetics of Space]. — Moskva.: Ad Marginem, 2014. — 352 p. (in Russ.).
3. Bataj ZH. (1997) Vnutrennij opyt [The Inner Experience]/ Per. s fr. S.L. Fokina. — Sankt-Peterburg: Axioma /MIFRIL, 1997. — 336 p. (in Russ.).
4. Bodriyyar ZH. (2017) Simulyakry i simulyacii [Simulations and simulations]. — Moskva: POSTUM, 2017. — 320 p. (in Russ.).
5. Borhes H.L. (1999) Tema predatelya i geroya [The theme of the traitor and the hero] // Rasskazy. Harkov: Folio, 1999. — 416 p. (in Russ.).
6. Brodel' F. (2017) Ocherki istorii [Historical Essays]/Per s fr. E. Orlovoj, Moskva.: Akademicheskij projekt, 2017. — 223 p. (in Russ.).
7. Krakauer Z. (2015) Sluzhashchie: iz zhizni sovremennoj Germanii [Employees: Life in modern Germany] / Per. O. Michkovskij — Ekaterinburg; Moskva: kabinetnyj uchenyj, 2015. 144 p. (in Russ.).
8. Koposov N.E. (2001) Kak dumayut istoriki [What historians think]. — Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2001. — 326 p. (in Russ.).
9. Riff D. Kul't pamyati: kogda ot istorii bol'she vreda, chem pol'zy. «Izlishnyaya zaciklennost' na pamyati»: o pol'ze i vrede zabveniya [The Cult of Memory: When History Does More Harm Than Good. "Overly fixated on memory": the benefits and harms of forgetting]// URL: <http://gefter.ru/archive/17958> (data obrashcheniya: 14.07.2022). (in Russ.).

Overcoming History. Centripetal Models of Film's Artistic Space

Natalia E. Marievskaya

*Dr. of Arts, Associate professor, professor of screenwriting,
S.A. Gerasimov All-Russian State University of Cinematography*

UDC 791.43.01

ABSTRACT: The article examines the strategies of modern mass cinema in relation to history, aimed at displacing the historical content while directly referring to the past. It reveals that for this purpose the method of reducing the historical time right down to freezing it is used, so that the historical reality is presented in the film as a static "picture", a motionless visual image, endowed with super-realistic features.

Scrupulous study of the subject environment, its "authenticity" allow to create a kind of visual attraction that always wins the acclamation of the viewers. Recognizable touches of the past vividly convince the audience of the historical veracity of the vision.

On the other hand, the centripetal spatial model effectively works to displace history so as to focus the viewer's attention on the main event of the story, its bright dynamic climax, which develops rapidly within the "empty" core, in the center of the space completely free of history. Here comes the time of Kairos, the god of fortune. The hero achieves victory by the grace of providence. This is a special trick of modern mass culture, convincing the average man that anyone can draw a winning ticket. Thus, the main event of the film, its climax turning around the hero's fate has nothing to do with History. That is how, for instance, the film "Upward Motion" by Anton Megerdichev is structured.

The article offers a film analyzing methodology which combines the analysis of the film's artistic space with the temporal analysis based on understanding history as a process.

Thus, when identifying the centripetal model of space in the structure of a cinematic work, it is important to pay close attention to the core, the center of attraction of the main story lines. In the auteur cinema, centripetal models are used to displace history, but here the historical is displaced by the sacred. This hypothesis requires a separate study.

KEY WORDS: cinematography, plot, history, artistic space, center, kairos, la longue durée

ПЕРФОРМАНС ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ



Фото А. Нешина



Алгоритм мономифа в драматургии кинопроизведения

Р.М. Перельштейн

доктор искусствоведения

EDN: <https://elibrary.ru/akjlnc>

В статье проводится драматургический разбор кинокартины М. Кёртица «Касабланка» с позиций мономифа и структуры сюжетной композиции фильма. Исследователь мифов Д. Кэмпбелл выявил универсальную модель пути героя, называя ее мономифом. Методика Кэмпбелла и ложится в основу анализа фильма, вошедшего в сокровищницу мирового кинематографа.

кинодраматургия,
мономиф,
сюжетная
композиция,
тема, идея

Структура героического сказания и сюжетная композиция

Написать современный учебник по кинодраматургии и не упомянуть автора книги «Тысячеликий герой» (1949) Джозефа Кэмпбелла¹, вероятно, уже невозможно. Американскому ученому Кэмпбеллу удалось создать структуру героического сказания, претендующую на универсальность. Вот почему его последователи, а таких нашлось немало в сценарном цеху, подхватили и не без успеха развили идеи специалиста по сравнительной мифологии. И речь идет не только о сюжетах мифологически-фольклорных. Кэмпбелловский мономиф, описывающий трансформацию героя, не трудно проследить в драматических произведениях любого жанра, и почти всегда он проявлен в драме. Вот почему представляется чрезвычайно интересным соотнести путь героя по Кэмпбеллу с таким элементом кинодраматургии, как *сюжетная композиция* фильма.

Согласно сюжетной композиции, эпизод или акт, реже — весь фильм в целом состоит из шести следующих элементов: *экспозиция, завязка* конфликтного действия, *развитие* конфликтного действия, *кульминация, развязка* конфликта и иногда *финал*. В этих, казалось бы, азбучных истинах², разобраться не так-то легко, как может показаться на первый взгляд.

Разрабатывая *мономиф*, американский ученый интуитивно опирался на сюжетную композицию героического сказания, которая имплицитно содержится в мифе. Кэмпбелл выявил, что герой из мифа в миф проходит один тот же путь с одними

¹ Кэмпбелл Д.
Тысячеликий герой.
М.: Ваклер, Рефл-бук,
АСТ, 1997. 384 с.

² О структуре
сюжетной композиции
фильма см.: Нехорошев Л.Н. Драматургия
фильма. М.: ВГИК,
2009. 342 с.

и теми же испытаниями. Причем эти испытания сменяют друг друга не хаотично, а согласно внутренней логике духовной трансформации протагониста. Таким образом, слушателю мифа удастся проследить все стадии становления личности героя и отождествиться с ним, уточняя свои собственные нравственные ориентиры. Миф, а впоследствии и любой значимый нарратив в драматургическом роде литературы воспроизводит обряд инициации, который представляет собой ничто иное как процесс взросления, осознания себя самостоятельной личностью. Однако самостоятельность предполагает ответственность и готовность к самопожертвованию. В жертву же приносится малое «я» героя, или его ложная личность. Перечислим кэмпбелловские *стадии*, по которым герой мифа восходит к истоку своей личности, к своему вечному «Я».

Кэмпбелл делит мономиф на три этапа: «*Исход*», «*Инициация*», «*Возвращение*». Этап «*Исход*» составляют драматические ситуации, о которых правомерно говорить как о кризисах роста. Перечислим их. «*Мир повседневности*»; «*Зов к странствиям*»; «*Отвержение зова*»; «*Сверхъестественное покровительство*»; «*Преодоление первого порога*»; «*Во чреве кита*».

Стадия «Мир повседневности» взята у последователя Кэмпбелла, автора руководства для сценаристов, голливудского продюсера Кристофера Воглера³. Привычный распорядок жизни героя как начальная точка путешествия представляется очевидной, хотя отдельной главы Кэмпбелл ей не посвящает. В этап «*Инициация*» входят: «*Путь испытаний*»; «*Встреча с Богиней*»; «*Женищина как искусительница*»; «*Примирение с отцом*»; «*Апофеоз*»; «*Вознаграждение в конце пути*». Кэмпбелловский аллегоризм достаточно прозрачен, хотя, конечно же, структура героического сказания нуждается в обстоятельном освещении. В этой статье мы коснемся лишь некоторых ее аспектов⁴. Завершается героическая история этапом «Возвращение», который состоит из следующих стадий: «Отказ от возвращения»; «Волшебное бегство»; «Спасение извне»; «Пересечение порога, ведущего в мир повседневности»; «Властелин двух миров»; «Свобода жить».

Опираясь на мономиф, или единый миф, подвергнем драматургическому разбору фильм, сценарий которого считается едва ли не образцовым. Речь пойдет о знаменитой «Касабланке» (1942) Майкла Кёртица. Отметим тот факт, что фильм снят до выхода в свет книги «Тысячеликий герой».

В картине «Касабланка» путь героя представляет собой новеллистическую вариацию мономифа. При таком типе постро-

³ Воглер К.
Путешествие писателя.
Мифологические
структуры в литерату-
ре и кино / Кристофер
Воглер. М.: Альпина
нон-фикшн, 2015.
608 с.

⁴ Подробно «моно-
миф» анализируется
в книге «Метафизика
киноискусства»//
Перельштейн Р.М.
Метафизика киноис-
кусства. М.: СПб.:
Центр гуманитарных
инициатив, 2020.
320 с. — Прим.авт.

ения сценария каждый из эпизодов фильма может иметь своего главного героя, но это не отменяет протагониста истории в целом. Чаще всего именно он и действует в кульминации последнего эпизода фильма.

Этап «Исход». Первый эпизод

Опишем *«Мир повседневности»* этапа «Исход», что будет соответствовать экспозиции первого эпизода «Касабланки». Северная Африка, 1942 год, Касабланка — ворота в Новый Свет. Но для того, чтобы покинуть этот густонаселенный город, находящийся в юрисдикции Франции, необходимо особое письменное разрешение. Париж под немцами, а значит, и в Марокко истинные хозяева фашисты. Однако убиты немецкие курьеры, везшие в Касабланку эти самые разрешения. Нас не должен смущать отход от исторических реалий. Таковы правила игры, предложенные сценаристами Джулиусом и Филиппом Эпштейнами и Говардом Кохом, адаптировавшими для киноэкрана пьесу Маррея Беннетта и Джоан Элисон.

Стадия *«Зов к странствиям»* совпадает с *завязкой* первого эпизода. Речь идет о завязке основного конфликтного действия, которое, как выяснится впоследствии, будет представлять собою *внутренний конфликт* в душе главного героя Рика Блейна. Рик пока еще не ответил себе на вопрос — кто он? Прожженный циник или романтик? Эгоист или натура жертвенная? Неразборчивый в своих методах мошенник Угарт передает хозяину кафе Рiku транзитные письма за подписью Де Голля — те самые, которые везли немецкие курьеры. Угарт просит на время спрятать письма. Рик, хотя и не сразу, но принимает зов: письма у Рика. Колебания Рика Блейна соответствуют стадии *«Отвержение зова»*. За *отвержением* следует *принятие*, но в отдельную стадию Кэмпбелл это решение героя мономифа не выделяет.

Следующий элемент сюжетной композиции фильма — *развитие конфликтного действия*. И здесь перед нами разворачивается целый веер внешних конфликтов. Однако главным остается внутренний конфликт Рика. Американец Блейн, хотя и человек с принципами, но вынужден ладить как с префектом французской полиции Рено, так и с немецким майором Страссом. На личном фронте Ричард также несет потери, но ему удается сохранить хорошую мину при плохой игре.

«Сверхъестественным покровителем» для персонажа Хамфри Богарта является Рено. Ведь только благодаря префекту французской полиции и может существовать игорное

заведение Рика. Рено имеет свою долю в казино, однако, что тоже выяснится впоследствии, этих двух джентльменов связывает нечто большее, чем теневой бизнес.

И он же, Рено, проверяет хозяина кафе на лояльность. Будет ли Рик помогать лидеру Сопротивления Виктору Ласло? Рик отвечает уклончиво, но его кредо — «мне своя шея дороже» — снимает с него все подозрения. Так выглядит стадия *«Пересечение первого порога»*. Страж порога, префект полиции Рено, дает Рiku зеленый свет, и герой приближается к очередному испытанию, которое называется *«Во чреве кита»*.

Сцена облавы в кафе у Рика. Мошенник Угарт умоляет Ричарда Блейна спасти его. Ричард словно бы находится во чреве кита, которое символизирует сферу возрождения героя, его радикальную трансформацию. Как поступит Рик? На чьей он стороне? Вот кульминация первого эпизода и первого акта, если бы мы разбили фильм на акты, согласно американской трехактной композиционной структуре.

Персонаж Хамфри Богарта не приходит Угарту на помощь и даже не пытается. Невольное предательство со стороны Рика, у которого остались транзитные письма, становится *развязкой* эпизода.

Главным остается внутренний конфликт Ричарда Блейна, но он же пока конфликт скрытый, то есть неразвитый. Внешние же конфликты вполне оформлены. Самые значимые из них — конфликт между двумя предприимчивыми людьми — хозяином казино Риком и спекулянтом Угартом и — между Угартом и властями.

В отличие от Угарта у Рика имеются принципы, некий кодекс чести. Рик не наживается на чужой беде. Мошенник мошеннику рознь. Поэтому тему эпизода можно сформулировать как «игра по правилам и без».

Этап «Инициация». Второй эпизод

Начало второго эпизода совпадает с этапом *«Инициация»*. Угарт уже арестован и, быть может, расстрелян. Капитан Рено подзывает Рика к столу, за которым сидит майор Страсс. Майор прощупывает Блейна, умеющего заговаривать зубы и раздражающего свой независимостью. Из разговора становится понятно, что в Касабланку прибыл Ласло со своей супругой. Страсс открыто ненавидит врага третьего рейха Виктора Ласло, Рик тайно симпатизирует ему.

В кафе заходят Ласло и Ильза. Лидер Сопротивления Ласло — живая легенда. Рено и Страсс берут его под свою «опеку».

Они дают понять, что на этот раз Ласло не удастся скрыться от «правосудия».

Друг Рика музыкант Сэм исполняет по просьбе Ильзы песню «Как уходит время». «As Time Goes By» станет одним из лейтмотивов фильма. Такова *экспозиция* второго эпизода. Она является началом стадии «*Путь испытаний*». Следующей вехой на «Пути испытаний» становится завязка эпизода. Рик направляется решительным шагом к фортепиано, за которым сидит Сэм. Песня «Как уходит время» ранит его. Неожиданно взгляды Рика и Ильзы встречаются. Вот она *завязка* эпизода, точка завязки конфликта между Риком и Ильзой. Любопытно то, что главным героем второго эпизода фильма окажется Ильза. Это станет очевидным, когда сюжет приблизится к кульминационной точке эпизода. Рик же на этом отрезке пути выступает в качестве антагониста. Это не значит, что история по мере своего разворачивания будет менять протагониста. Главным героем «Касабланки» по-прежнему остается Ричард Блейн, но в новеллистической вариации героического сказания возможны отступления от сквозного действия с единственным сквозным героем.

Рик подходит к столику с Ильзой. Они обмениваются любезностями, которые, со стороны Рика, граничат с колкостью. От проницательного Рено это не ускользает. Капитан полиции заинтеригован.

Стадия «*Путь испытаний*», теперь совпадающая с таким элементом сюжетной композиции, как *развитие конфликтного действия*, продолжается: ночью Рик придается воспоминаниям. Со дна его души поднимается обида. Напиваясь в одиночку, он произносит фразу, которая может послужить подсказкой для понимания структурной композиции фильма: «Угарта схватили, и она вошла. Вот так получается. Один вошел, другой — вышел». С Угартом связана интрига первого эпизода, с Ильзой — второго. Мотив песни «Как уходит время» переносит зрителя в Париж — в день оккупации.

Именно там и тогда состоится *встреча* героя с *Богиней*. Для Рика Ильза — Богиня. Их парижский роман увенчивается обещанием Ильзы уехать вместе с Риком.

До отхода поезда остаются считанные минуты. Придет Ильза или нет? Вот *кульминационный* вопрос. *Развязка* — записка от Ильзы, которую Блейн читает под проливным дождем. «Ричард, я не могу уехать с тобой, и мы больше не увидимся. Не спрашивай почему. Просто верь. Я тебя люблю. Уезжай. Храни тебя Бог. Ильза». Эта записка ничего не объясняет. Рик комкает ее и покидает Париж.

Что отразила Богиня в своем зеркале? Легкомысленную мечту Рика о личном счастье. Но в мае 1940 года житель Европы едва ли мог строить столь далеко идущие планы. Время подобных грез прошло. Фраза Рика периода Касабланки — «мне своя шея дороже» — подчеркивает ограниченность мировоззрения героя, что бы за этой фразой не скрывалось. Богиня отразила духовное состояние Рика на два года вперед. Но, конечно же, Ильза еще и самостоятельный персонаж. Впоследствии она объяснит и Рикку, и зрителям почему поступила так, а не иначе. Здесь мы имеем дело с ситуацией отложенной кульминации. То есть, мы не знаем, перед каким выбором оказалась героиня Ингрид Бергман. И нам ничего не известно о ее внутреннем конфликте. Однако, забегая несколько вперед, отметим: Ильза не может бросить Ласло, который считался погибшим и который теперь нуждается в ней больше, чем Рик. Тема эпизода — «долг и чувство». И эта дилемма разрешается главной героиней второго эпизода в пользу долга.

Этап «Инициация». Третий эпизод

Начало третьего эпизода совпадает с возвращением в кафе. Рик продолжает напиваться — такова *экспозиция* эпизода, и тут появляется Ильза, — а это *завязка*. Теперь Ильза предстает в амплу *женщины как искусительницы*. Из Богини Ильза превращается в «царицу греха». По крайней мере, именно такой она предстает в глазах Рика. Ильза пытается объясниться с Риком, но его тон, всё ставящий под сомнение, лишает смысла дальнейший разговор.

Следующий элемент сюжетной композиции — «*развитие*». Конфликт между Ильзой и Риком выходит на новый виток. Герои пытаются выяснить отношения на базаре перед входом в кафе «Голубой попугай», но и эта попытка безуспешна. Пропасть между ними растет. Но все дороги ведут к Рикку, ведь у него транзитные письма, и Ильзе становится это известно. Опустим здесь многочисленные второстепенные сюжетные линии. Во время очередного посещения кафе «У Рика» его хозяин демонстрирует гостеприимство Ласло и Ильзе, но не упускает возможность уколоть свою возлюбленную: «Сэм сплет вам «Как уходит время», кажется, вы это любите». Ильза невозмутимо благодарит Блейна.

Одной из самых выразительных и эмоциональных сцен фильма становится исполнение гимна Французской Республики посетителями кафе. Вдохновляет их на антифашистскую акцию Ласло, но всё решает кивок Рика. Получив добро от хозяина

кафе, оркестр с энтузиазмом берет первые аккорды. «Марсельеза» заглушает нестройный хор немецких голосов. В структуре героического сказания эту сцену можно интерпретировать как стадию *«Примирение с отцом»*. Рик только что развеял все надежды Ласло получить транзитные письма, ведь здесь замешана женщина, но в решающий момент противостояния между французами и немцами, он взял сторону Ласло.

Майор Страсс через префекта полиции Рено отдает приказ о закрытии кафе. Ночью, в комендантский час, Ласло уходит на собрание, а Ильза, рискуя не меньше, направляется к Рикку. Она является к нему за транзитными письмами. После очередного неудачного объяснения Ильза наставляет на Рика пистолет и не в силах спустить курок, признается ему в любви. Этот поворот совершенно неожидан. Вопрос — выстрелит Ильза или нет — *кульминационный*. Нет, она больше не в силах бороться с собой, и это — *развязка*. Мисс Ланд предоставляет Рикку всё решить за нее. Она в его безраздельной власти. Так выглядит стадия *«Апофеоз»*, согласно структуре героического сказания. В кульминационной сцене третьего эпизода, главным действующим лицом которого является Ильза, через символическую смерть проходят оба героя. Но если персонаж Ингрид Бергман, достигнув пиковой точки, останавливается в своем развитии, то механизм духовной трансформации Ричарда Блейна только запускается. Ведь именно он — герой *мономифа*. Ильза выбирает между рассудком и сердцем в пользу сердца — такова тема третьего эпизода. Классическая дилемма «долг и чувство» уступает место романтической — *«сердце и рассудок»*. *«Вознаграждением в конце пути»* для Рика становится любовь женщины его мечты. Но это лишь предварительный финал всей истории, не окончательный. Завершился только этап *«Инициации»*.

Этап «Возвращение». Четвертый эпизод

Экспозиция четвертого эпизода совпадает с началом этапа *«Возвращение»*. Французский патруль преследует лидера Сопротивления Ласло и официанта Карла, но им удается скрыться в кафе «У Рика». Здесь и происходит объяснение двух мужчин, которые любят одну женщину. Ласло продолжает ставить Рикку свои неудобные вопросы, которые касаются отнюдь не их личных взаимоотношений. «У каждого свое предназначение. Вершить добро или зло. (...) Вам следует понять, что вы пытаетесь бежать от себя. Но это невозможно», — заявляет Ласло. Рикку пора определиться, на чьей он стороне. Он коллаборационист

или патриот? Такова завязка эпизода, такова и завязка внутреннего конфликта в душе Блейна. Уклончивые ответы Рика есть не что иное, как «отвержение мира» или *отказ от возвращения* в мир повседневности, то есть, все та же попытка «бежать от себя». Герою хочется оставаться на территории инициации, где он, символически умерев и возродившись, одержал победу над судьбой. Ильза принадлежит ему. О чем еще мечтать?

Конфликт в душе Рика получает *развитие*, когда Ласло арестовывают. Рик ерничает: «Похоже судьба уже распорядилась». В следующей сцене Ричард открывает капитану полиции Рено свой циничный план. Он и Ильза улетают в Америку, воспользовавшись транзитными письмами, а Ласло, который за письмами явится, но для этого его нужно освободить из-под ареста, будет взят с поличным и упечен в концлагерь. Рено не сразу, но доверяется герою Хамфри Богарта. «Рики, я буду по тебе скучать. Похоже, ты еще бессовестнее, чем я», — отвечает он. Мы еще не знаем, что задумал Рик, и кого он решил провести? Уж не самого ли себя? Это исключено. Циничный и бессовестный герой, которому своя шея дороже, станет преследовать только свои интересы. Но отдельно взятые приступы благородства, такие как помощь болгарским молодоженам или антифашистская акция в кафе, когда Рик дает команду оркестру играть «Марсельезу», да и само боевое прошлое Рика заставляют нас колебаться. Нет, мы не знаем, кто такой господин Блейн.

Рик продает свое заведение хозяину «Голубого попугая».

Дальше события развиваются стремительно, в ритме стадии «*Волшебное бегство*». Кто бежит? Герой *мономифа* Рик. От чего он убегает? От прошлого, которое, к сожалению или к счастью, не повторить. Прошлое — это призрак, а Рiku нужно во что бы то ни стало установить, что реально, а что нет? Вот что скрывается за последовательностью сюжетных ходов. Сначала к Рiku приходит капитан Рено, которого Ричард прячет в своем офисе. Затем являются Ласло и Ильза. Рик успевает успокоить Ильзу, пока Ласло расплачивается с таксистом, и убедить ее, что все пойдет по разработанному им плану, а она должна просто довериться ему. Рик вручает Ласло транзитные письма, и Рено берет лидера Сопrotивления с поличным. Вот тут-то Рик и срывает свою маску, одну из них: он наставляет на Луи Рено пистолет и заставляет его позвонить на аэродром, чтобы подготовить самолет к вылету. Но звонок принимает не диспетчер, а майор Страсс. С этого момента история переходит к стадии «*Спасение извне*». Немецкий майор — это та недостающая бороздка на ключе, без которой замок истории не откроется.

Рик отсылает Ласло к самолету, передает письма Рено и просит того самого вписать имена пассажиров, покидающих Касабланку. Рено повинует. «Пиши сам, так будет официальной, — говорит Рик. — А имена будут...». Вот она кульминация фильма. Чьи имена назовет Рик? «А имена будут мистер и миссис Ласло», — заканчивает фразу Ричард, и с этой секунды начинается развязка. Кульминация четвертого эпизода и фильма в целом совпадает со стадией *«Пересечение порога, ведущего в мир повседневности»*. Как правило, длится эта стадия несколько мгновений, но именно ради них и пишется сценарий. «Ну почему, Ричард?» — недоумевает Ильза. Она не хочет покидать Рика, однако тот настаивает. Место Ильзы рядом с мужем. «Ты часть его работы, — говорит Рик, — и, если он улетит без тебя, ты об этом пожалеешь». Но даже теперь Рик говорит не всю правду, что постоянно ускользает от критиков и сценарных гуру, которые анализируют фильм «Касабланка». Но об этом позже. «А как же мы?» — спрашивает Ильза. «У нас останется Париж», — отвечает он, после чего произносит фразу, которая станет символом эпохи: «Ильза, не так уж сложно понять, что трудности трех человек в этом безумном мире всего лишь пустяки».

Вывод этот будет оспорен сексуальной революцией 1960–1970-х годов. Весьма любопытна закономерность смены исторических формаций. То, что представлялось адом для предыдущей эпохи, становится раем для той, которая придет ей на смену. Немыслимый в военное и послевоенное время крайний индивидуализм становится позитивной ценностью в эпоху фестивалей, прошедшей под знаком нонконформизма и бунтарства.

Но вернемся в Касабланку, окутанную легким туманом нуара. Убив майора Страсса, Ричард становится *«Властелином двух миров»*. «Рик, ты был сентиментальным, а стал еще и патриотом», — констатирует капитан Рено, который, напомним, выполнял функцию сверхъестественного покровителя. Рик и Рено провожают взглядом отлетающий в Лиссабон самолет. Финал картины простительно пропагандистский — американец Блейн и француз Рено уходят в Сопротивление, отныне они друзья.

А теперь вернемся к выяснению истинных мотивов поведения протагониста. Конечно, Ричард Блейн патриот. Это бесспорно. Но под маской разочарованного циника скрывалась не только гражданская позиция героя. В какой-то мере патриот — это тоже маска, под которой прячется рыцарь. Да, Рик — рыцарь, идеалист, а Ильза — объект куртуазной любви. Она — идеал телесного и духовного совершенства, произведение рыцарско-

⁵ См.: Лирика вагантов в переводах Льва Гинзбурга. М.: Эксмо, 2007. 320 с.

го воображения. Достаточно полное представление о культе Прекрасной Дамы, которую воспели французские трубадуры и труверы второй половины XII и XIII веков, а также менестрели и миннезингеры средневековой Германии, можно составить из сборника «Лирика вагантов»⁵ в замечательных переводах Льва Гинзбурга. Ричард маскирует под конфликтом чувства и долга — *конфликт реального и идеального*. Он ревностный хранитель культа Дамы, у которой, согласно куртуазному этикету, мог быть и даже желательно, чтобы имелся, законный муж. Жить с Прекрасной Дамой как с женщиной, деля с нею будни, рыцарь никак не мог. Ильза для Рика — божество, Богиня. В этом и состоит для персонажа Хамфри Богарта «*Свобода жить*».

Тема фильма «Касабланка»

Рик — идеалист, Ласло — герой, а Ильзе нужен мужчина, который бы любил ее и принимал такой, какая она есть, со всеми ее недостатками. Но ни Ричард, ни Ласло на это не способны. Рик слишком чувствителен, а Ласло всего себя посвятил борьбе. Есть все основания считать, что темой фильма является не «долг и чувство», не противоречие между ними, а столкновение *идеального с действительным*. Рик делает выбор в пользу идеала. «У нас останется Париж», — говорит он. Пусть идеал и недостижим, но рыцаря он вдохновляет. Вступив в ряды Сопrotивления, Ричард Блейн станет бороться не только с коричневой чумой, он будет совершать подвиги во имя своей Дамы, но едва ли кто-нибудь, включая Ричарда, об этом догадается. Разве что Луи Рено, вечно в чем-нибудь хорошем подозревающий Рика. Скорее всего, Блейн не признается себе в том, что он рыцарь, но, как сказал Ласло, от себя не уйти.

Почему тема четвертого эпизода и фильма в целом сформулирована как «*идеальное и действительное*», а не, скажем, — «идеальное и реальное»? Да потому, что реальным для рыцаря Ричарда является категория идеального. Когда Рик говорит Ильзе, что у них останется Париж, он ведет речь не о прошлом, а о «вечном теперь», которое и свяжет навеки их души.

Замысел картины будет сильно упрощен, если сведется к критике американского изоляционизма или французского вишизма. Фильм «Касабланка» не пропагандистская лента, прикрытая вуалью романтики, а — рыцарский роман. Нелишним будет заметить, что этот повествовательный жанр средневековой литературы нередко прибегал к атмосфере сказочности, не чурался фантастичности. Узники в отглаженных костюмах не могут покинуть мифическую Касабланку. Аэромаяк, подобный прожектору

на вышке концлагеря, то и дело прочесывает лучом территорию в достаточной степени условного мира, что, конечно же, только усиливает художественную достоверность происходящего.

Сопоставление кэмпбелловского мономифа с сюжетной композицией фильма — задача увлекательная, и, решая ее, драматург овладевает методикой, которая поможет при написании собственного сценария. Известно, что сценарий не столько *пишется*, сколько *строится*. То есть сценарист не может игнорировать структуру драматической истории, которая присутствует в любом значимом произведении театра и кино. Разумеется, возможны исключения из правил, и их великое множество. Но одно дело, когда сценарий пишется без знания этих правил и законов, и совсем другое, когда правила нарушаются сознательно, и даже не столько нарушаются, сколько творчески переосмысливаются. Именно тогда и рождаются шедевры. С одной стороны, шедевральные картины разбивают все шаблоны и радикально меняют устоявшиеся представления о художественном языке и даже представления о драматургии, а с другой — открывают новое измерение незыблемых законов сюжетостроения, обнаруживая их потаенные глубины. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. *Воглер К.* Путешествие писателя. Мифологические структуры в литературе и кино / Кристофер Воглер. М.: Альпина нон-фикшн, 2015. 608 с.
2. *Кэмпбелл Д.* Тысячеликий герой. М.: Ваклер, Рефл-бук, АСТ, 1997. 384 с.
3. *Лирика вагантов в переводах Льва Гинзбурга.* М.: Эксмо, 2007. 320 с.
4. *Нехорошев Л.Н.* Драматургия фильма. М.: ВГИК, 2009. 342 с.
5. *Перельштейн Р.М.* Метафизика киноискусства. М.: СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2020. 320 с.

REFERENCES

1. *Vogler K.* (2015) *Puteshestvie pisatelya. Mifologicheskie struktury' v literature i kino* [The writer's journey. Mythological structures in literature and cinema]. / Kristofer Vogler. Moskva: Al' pina non-fikshn, 2015. 608 p. (in Russ.).
2. *Kempbell D.* (1997) *Tysyachelikij geroj* [The Hero with a Thousand Faces]. Moskva: Vakler, Refl-buk, AST, 1997. 384 p. (in Russ.).
3. *Lirika vagantov v perevodax L'va Ginzburga* [Lyrics of the Vagants in translations by Lev Ginzburg]. Moskva: E'ksmo, 2007. 320 p. (in Russ.).
4. *Nekhoroshev L.N.* (2009) *Dramaturgiya fil'ma* [Dramaturgy of the film]. Moskva: VGIK, 2009. 342 p. (in Russ.).
5. *Perel'shtejn R.M.* (2020) *Metafizika kinoiskusstva* [Metaphysics of cinema art]. Moskva: Sankt-Peterburg: Centr gumanitarnyh iniciativ, 2020. 320 p. (in Russ.).

The Algorithm of Monomyth in the Dramaturgy of Film

R.M. Perelshtein

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

UDC 791.43.01

ABSTRACT: The article is devoted to the dramatic analysis of such a landmark film as “Casablanca” by M. Curtiz. The author looks into the picture from the standpoint of a heroic legend, the structure of which was revealed by J. Campbell in his book “The Hero with a Thousand Faces”. However, the analysis is carried out not only based on the “monomyth”, the author turns to such a type of film composition as the plot composition, which involves dividing the film according to the following parts of the plot: exposition, plot, development, climax, denouement, finale, their location relative to each other and their connection.

This synthetic approach which takes into account not only the American method of plot construction but also theoretical developments of domestic film dramaturgy permits to recreate a holistic image of the film and to go into details about its scenario structure.

The study is quite relevant, as students-playwrights and actively practicing screenwriters often face the problem of plot construction. The author hypothesizes that there are some universal scenario laws permitting to keep the viewer interested throughout the whole picture, from its first frame to the last one, and tries to prove it by parsing the plot-forming scenes of the film “Casablanca”, defining the genre of the film as a whole, revealing its central thematic contradiction or theme and presenting the idea of the film with a fresh perspective.

The scientific novelty of the study lies in the fact that the laws of the plot construction, being universal, are considered as a fairly stable system of the film’s semantic coordinates, in the least affected by specific taste preferences which are closely associated with art as such. And, since the theory of screenwriting is closely related to its practice, we may appeal to these laws and argue that their knowledge is not only a significant help when working on a film script, but also the most important condition for its creation.

KEY WORDS: cinematography; “monomyth”; plot composition; theme, idea



Цвет в создании сюжетно-образной концепции фильма

Е.Ю. Шмакова

EDN: <https://elibrary.ru/gjirsj>

В статье уточняется роль и значение цветовых решений в экранном произведении в процессе образного отображения действительности. Обладая значительным художественно-пластическим потенциалом, цвет позволяет преобразовывать экранную реальность, наделяя ее новыми смыслами, и эффективно воздействует на зрительское восприятие с помощью своих выразительных возможностей.

цвет,
визуальное
решение фильма,
цветовая среда,
восприятие цвета

Процесс постепенного движения к усложнению и совершенствованию характерен для всех видов искусств. При переходе на новый этап видоизменяется и природа киноязыка, обретающего в контексте стремительного развития новые средства художественной выразительности. Это напрямую связано как с рождением творческих идей, так и с использованием новых технических возможностей. Ведь каждое открытие обеспечивает творцам большую свободу действий, предоставляя им возможность вариативности отображения своих оригинальных замыслов.

При этом цвет в экранных искусствах предстает как наиболее сложный визуальный компонент, экспрессивно воздействующий на когнитивное восприятие зрителя. Американский писатель, киновед и специалист по эстетике Р. Арнхейм утверждал, что «экспрессивного воздействия цвета нельзя достичь с помощью формы»¹. И если использование тона, контраста и тени было возможно контролировать еще в ранних черно-белых кинолентах, то введение цвета в кинопроизведение потребовало новых технических решений и более тщательного, кропотливого отношения к экранной продукции.

Параллельно с техническим освоением цвета в кино шла работа и над эстетическим осмыслением нового визуального приема. Но развитие цветного кинематографа долгое время не воспринималось зрителем как некий прорыв, так как эволюция цветопередачи на экране происходила медленно и

¹ Арнхейм Р.
Искусство и визуальное восприятие.
М.: Прогресс, 1974.
С. 313.

поэтапно. Цвет в кино превратился в творческий инструмент со своими задачами и смыслами лишь в конце 1950-х — начале 1960-х годов. Именно в этот период цветное кино выработало собственную эстетику и перестало быть разноцветной версией черно-белых фильмов. Ведущие режиссеры массово обратились к феномену цвета, стали использовать его в своих работах как еще один прием, усиливающий драматургию. Это фильмы «Леопард» Лукино Висконти (1963), «Безумный Пьеро» Жан-Люка Годара (1965), «Джульетта и духи» Федерико Феллини (1965), «Головокружение» Альфреда Хичкока (1966), «Выпускник» Майка Николса (1967), «Космическая Одиссея» Стэнли Кубрика (1968), другие.

Изучая работы лучших кинематографистов мира, стоит отметить, что в вопросе выбора цвета для них нет ничего случайного. Некоторые цвета отчетливо ассоциируются с определенным местом или локацией, другие — с временем или эпохой. Грамотное использование цвета во время работы над фильмом — при выборе интерьеров, деталей или одежды персонажей — позволяет выделить сюжетные линии, подчеркнуть внутреннее состояние героев. Даже самые естественные и натуральные сочетания цветовых решений продумываются режиссерами, операторами, художниками заранее, не говоря уже о ярких цветовых акцентах и оттенках, несущих в себе символический и метафорический смысл.

Цвет может быть весьма эффективным инструментом внутри киноповествования. Существуют сформировавшиеся ассоциации и даже целые архетипы, связанные с каждым цветом. К примеру, ряд исследователей полагает, что за долгую историю человечества в культурной традиции сложились неосознаваемые соответствия между отдельными цветами и определенными символическими смыслами². Таким образом, зритель может не догадываться о точном значении того или иного оттенка на экране, но на подсознательном, эмоциональном уровне каждый цвет сообщает ему определенную информацию. Познания в теории цвета дают автору еще больший контроль над изображением, иначе говоря, появляется возможность управлять цветом для усиления эффекта эмоционального взаимодействия со зрителем и визуального совершенствования аудиовизуального материала.

Аспекты восприятия цвета

Цвет окружает человека повсюду и воздействует на него на трех уровнях³:

² Шалимова Л.А., Насонова Л.И. Теория изучения цвета // Вестник БГУ. 2012. № 6 // URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teoriya-izucheniya-tsveta> (дата обращения: 11.05.2022).

³ Там же.

- *физическом* (влияя на функции жизнедеятельности организма);
- *психологическом* (воздействуя на эмоциональное состояние субъекта, создавая настроение. В частности, изучением цвета в контексте психодиагностических проективных методик для исследования личности занимались М. Люшер и Г. Роршах — создатели знаменитых психологических тестов);
- *интеллектуальном* (передача информации через цветовые ассоциации и символы как следствие этих ассоциаций. Так, в рамках этого уровня концепции цвета и цветовой символизм в древнем мире изучал К. Роу. Вопросы религиозной метафизики света и цвета исследовал Э. Бенц, придерживающийся в своих работах гносеологической ориентации в отношении цвета).

Несмотря на то, что *цветоведение* — наука о природе цвета и его основных свойствах — возникло лишь в XIX веке, характеристики цветового диапазона и закономерности его восприятия изучались с древних времен. Первыми научными исследованиями принято считать работы Исаака Ньютона, который подходил к изучению феномена цвета на основе *физического* цветоведения, а его оппонент — Иоганн Вольфганг фон Гёте — впервые предпринял попытку истолковать человеческое видение цвета и возникающие *психологические* реакции.

Так, в своей работе «Учение о цвете»⁴ Гёте рассуждает о важности субъективного восприятия и способности цвета пробуждать эмоции и чувства в наблюдателе⁵. Изучая особенности цветовой гаммы, Гёте смешивает цвета и располагает их на цветовом круге, делит их на *положительные* (красный, оранжевый, желтый), *отрицательные* (синий, пурпурный), при этом выделяя зеленый как нейтральный, и дает субъективную характеристику каждому цвету: желтый наполняет оптимизмом, синий успокаивает, красный вселяет уверенность в себе и так далее. Кроме того, Гёте выявляет цветовые контрасты, которые могут быть полезны художнику при создании требуемого выразительного эффекта. К примеру, это контраст светлого и темного при использовании цветов разной степени яркости, или контраст оттенков, возникающий при сочетании двух разных цветов.

Позже эти наблюдения были подтверждены исследованиями психологов⁶, дополнены трудами историков, статьями теоретиков и практиков искусства, кино и фотографии, такими как И. Иттен, В. Кандинский, С. Эйзенштейн, С. Люмет, Д. Жармен, А. Тарковский. В их работах цвет рассматривался уже как

⁴ Гёте И.В.
Учение о цвете.
Теория познания. –
М.: Книжный дом
«ЛИБРОКОМ», 2012.
202 с.

⁵ Подр.см.: Петко, Л.
Неиспользуемые воз-
можности цветовой
теории Гёте и пер-
спективы их практи-
ческого применения в
психологии искусства
и арт-терапии.
2015. // URL: [https://
www.b17.ru/article/
httpswwwb17runy_
article_fffi/](https://www.b17.ru/article/httpswwwb17runy_article_fffi/) (дата обра-
щения: 11.05.2022).

⁶ Миронова Л.Н.
Семантика цвета в
эволюции психики
человека // Проблема
цвета в психологии. –
М., 1993. С. 172–187.

выразительное средство искусства. Таким образом, основанная на субъективных суждениях теория И.В. Гёте положила начало систематизации человеческих знаний о феномене цвета и его восприятии.

Помимо психологического фактора, в исследованиях по вопросу понимания цвета также важны культурологический аспект, сходство и различие систем цветовой символики у разных народов мира. Тогда как на Востоке речь идет о единстве корней цветового символизма, при сопоставлении культур Запада и Востока наблюдается диаметрально противоположное восприятие одного и того же цвета. Например, белый цвет — символ чистоты в европейских странах, но траура в Индии; или красный цвет — олицетворение жизни, удачи и любви для народов Дальнего Востока, но символ греха и жертвенности в западной христианской традиции⁷.

⁷ Антропова Т.
Интернациональный
язык цвета (ч. 4), 2015
// URL: <http://psylib.muyword.ru> (дата обращения: 11.05.2022).

Цветовое решение в кинопространстве

Сидни Люмет, один из выдающихся и плодовитых голливудских режиссеров послевоенного времени, утверждает в своей книге «Как делается кино», что в кино не бывает ничего мало-значительного, а для стилистики фильма и всего конечного результата одинаково важны как операторская работа, так и художественное оформление внутри кадра⁸. Режиссер признается, что сначала цвет казался ему «чем-то искусственным», во многом потому, что сам он воспитывался на черно-белом кино, и оно долгое время представлялось ему более естественным, чем цветное.

⁸ Люмет С.
Как делается кино. М.:
МИФ. Креатив, 2018.
С. 78.

Впоследствии Люмет приходит к выводу, что подобное отношение было вызвано его собственной «цветовой слепотой», неумением правильно использовать цвет в драматургии. Это осознание происходит после выхода фильма «Красная пустыня» (1964) Микеланджело Антониони, где, по словам Люмета, режиссер мастерски демонстрирует возможность использования цвета как драматургического инструмента для развития действия и более глубокого раскрытия характеров персонажей. И действительно, этот фильм остается одним из наиболее удачных и ярких примеров передачи субъективного взгляда режиссера и внутреннего мира героев через цветовое решение пространства.

«Красная пустыня» — первая картина Микеланджело Антониони в цвете и яркий пример экзистенциального кино. Фильм изначально был задуман ради цвета, который активно используется для передачи эмоционального состояния главной

героини Джулианы. По сюжету женщина страдает от психического расстройства после произошедшей с ней автомобильной аварии, и это позволяет режиссеру эстетствовать, работая с цветом максимально свободно, оправдывая тем самым изменения в сознании героини, ее обостренное восприятие внешнего мира.

⁹ Пазолини П.П. Поэтическое кино // Стреление фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана: сборник статей / под. ред. К. Разлогова. М.: Радуга, 1984. С. 45–66.

О художественном, поэтическом подходе Антониони к созданию фильма пишет итальянский режиссер Пьер Паоло Пазолини в своей статье «Поэтическое кино» (1996)⁹. Он утверждает, что в основе новаторского эксперимента лежат идея работы с цветом и видение его не глазами фотографа, стремящегося точно воспроизвести изображаемую реальность, слепо копируя ее цвета, но глазами художника, который создает краски по своей воле, вне зависимости от того, насколько реальным выйдет изображение.

Не всегда близкая к реальности, но тщательно подобранная в фильме цветовая гамма характеризует поиск гармонии и душевную неустойчивость героини, страдающей от потери смысла жизни. На фоне преимущественно серого, будто выцветшего промышленного пейзажа то и дело всплывают яркие пятна (зеленая трава, желтый ядовитый яд из заводских труб, красные конструкции, ярко синие или красные стены в домах героев). Перед началом работы над фильмом режиссер экспериментировал с цветами на бумаге, подбирая наиболее выразительные сочетания¹⁰, а во время съемок специально подкрашивал траву

и деревья, чтобы сильнее подчеркнуть, выделить природу, естественный и комфортный для человека мир на фоне унылых промышленных реалий. В «Красной пустыне» Антониони подвергает каждый конкретный цвет тщательному отбору, получая психологическую и драматическую наполненность кадров. Такая потребность в контроле локальных цветов распространяется на весь цветовой спектр фильма. Подобный метод отсылает к тезису Сергея Эйзенштейна об изначальном разъятии предмета и цвета с той целью, чтобы при последующем их воссоедине-

¹⁰ Туровская М. «Красная пустыня» Микеланджело Антониони // Искусство кино. 1965. № 10. С. 85–90.

Кадры из фильма «Красная пустыня» (1964), режиссер М. Антониони



¹¹ Фрейлих С.И.
Эстетика Эйзенштейна
// Эйзенштейн С.М.
Избранные произведе-
ния в шести томах.
Т. 3: Теоретические
исследования// URL:
[http://teatr-lib.ru/
Library/Eisenstein/
Select_3_](http://teatr-lib.ru/Library/Eisenstein/Select_3_) (дата обраще-
ния: 11.05.2022).

нении придать цвету и, как следствие, предмету необходимые новые смыслы и чувственно-психологическую окраску¹¹.

Фильм Антониони — интересный пример визуализации мира с точки зрения субъективного восприятия реальности главной героиней на протяжении всего повествования. Но «Красная пустыня» — не единственная картина, где использует подобный прием. Например, в фильме «Унесенные ветром»



Кадр из фильма
«Унесенные ветром»
(1939), режиссер
В. Флеминг

Виктора Флеминга (1939) цвет неба стал одним из способов передачи эмоций героини — по мере развития сюжета и усиления драматичности происходящих со Скарлетт событий оттенки неба становятся все более мрачными, воплощая враждебный мир и несчастья.

В 1960-е годы режиссеры пошли дальше в своих практических экспериментах и добавили к цветовым акцентам *субъективную точку зрения героя*, тем самым усилив эффект визуального приема. Например, в фильме «Тени забытых предков» (1964) Сергея Параджанова герой Иван, смертельно раненый ударом топора по голове, видит окружающих через заливающую его лицо кровь: зрителю демонстрируются кадры, заполненные красными тенями и отблесками. В итоге кульминационный момент наполняется цветовой насыщенностью и новым смыслом, обретает философскую поэтизацию, характерную для всего творчества С. Параджанова. И Альфред Хичкок в фильме

Кадр из фильма
«Марни» (1964),
режиссер А. Хичкок



«Марни» (1964) тоже использует этот цвет, чтобы выделить субъективный взгляд героини: каждый раз, когда в поле ее зрения попадает красный предмет, яркая вспышка полностью заливают изображение. В результате зритель на мгновение видит мир глазами

страдающей от психологического расстройства Марни, будто бы получая доступ к ее сознанию. Яркий красный оттенок вместе с тревожной музыкой позволяют понять ее состояние даже без дополнительных реплик героев.

«Цветовая среда» фильма

Начиная с 1950-х годов, популярной становится практика создания индивидуальной цветовой палитры или *«цветовой среды»* для каждого фильма¹². В работах режиссеров прошлого и современных авторов наблюдается формирование уникальной цветовой логики развития семантики изображений на экране. Поиск изобразительного материала проводится в разных направлениях, но среди них можно выделить три наиболее распространенных вектора:

Живописный — характеризует визуальную составляющую фильма, где световое, композиционное и цветовое решение восходит к традициям изобразительного искусства, в частности к живописи. Инициаторами подобных изменений в подходе к цветовому компоненту становятся итальянские операторы Джанни Ди Венанцо и Карло Ди Пальма. Например, в фильме «Красная Пустыня» пейзажная живопись становится основополагающим мотивом, который определяет цветовую палитру фильма. Еще один интересный «живописный» прием этих операторов заключается в использовании в сценах цветовой подсветки теней, что позволяет работать с окрашенными рефlekсами и отражениями так же, как художник работает на полотне, используя мазки разных оттенков для светотеневого контраста. Подобный подход к созданию киноколорита сближает живопись и экранное изображение в понимании цвета.

Хроникальный — раскрывает документальную природу кинохроники с учетом выдержанной стилистики, если режиссер решает обратиться к этому виду кинематографа как к художественному приему. Например, фильм «Зелиг» (1983) Вуди Аллена снят в жанре мокьюментари, в котором режиссер показывает хронику первой половины XX века в виде пародии. В подобных случаях черно-белое изображение превращается из приема в необходимость, что четко определяет и ограничивает возможности режиссера в вопросе цветового выбора: хроника тех лет может быть показана лишь в монохrome, тем более, если автор претендует на создание эффекта «документальности» кадров.

Жанровая принадлежность — характеризует фактор, влияющий на цветовую гамму кинопроизведения посредством формирования определенной картины мира. Это влияние

¹² Изволов Н.А.
Феномен кино.
История и теория. М.:
Материк, 2005. С. 87.

проявилось еще в эпоху доминирования черно-белого кино: например, в середине прошлого века популярным стал жанр «фильм-нуар», отличающийся от остальных монохромных работ высоким светотеневым контрастом изображения. Черный цвет в таких фильмах становился художественным инструментом — он создавал характерную для нуара мрачную атмосферу опасного преступного мира. Например, в фильмах «Мальтийский сокол» (1941) Джона Хьюстона, «Печать зла» (1958) Орсона Уэллса.

Показательна также традиция визуального решения мюзиклов в виде так называемого «многоцветья» как средства выразительности, что в сочетании с музыкальными номерами создает приподнятое настроение, воздействует на зрителя на чувственном уровне. Подобный принцип работы с цветом использовался в фильме «Вестсайдская история» (1961) Роберта Уайза, применялся он и французским режиссером Жаком Деми во время съемки музыкальной драмы «Шербурские зонтики» (1964), выполненной в ярких, почти сказочных тонах. Это рассказ о любви и поведенческом, житейском конформизме, где жанр мюзикла контрастирует с обыденной реальностью так же, как и цвета окружающего героев мира в оформлении интерьеров, костюмов и предметов. В фильме арки героев формируются во многом посредством многочисленных визуальных акцентов, начиная от ярко-контрастных цветовых решений в пространстве и заканчивая более тонкими акцентами на деталях и одежде. При этом цветое решение не ограничивается

лишь символизмом и поэтическим обобщением авторской мысли, а, напротив, трансформируется по ходу развития сюжета.

Фильм «Шербурские зонтики» стал первой цветной работой в карьере Жака Деми, что выражается в выверенном использовании цветовой палитры за рамками примитивного присваивания определенных цветов отдельным персонажам. Режиссер идет дальше и превращает цвет в неотъемлемую часть повествования, без которой фильм лишился бы глубокого подтекста, остался на уровне мелодрамы. Пастельные, нежные цвета молодости с развитием

Кадры из фильма
«Шербурские зонтики»
(1964), режиссер
Ж. Деми



действия на экране исчезают один за другим, тогда как оставшиеся темные оттенки приобретают насыщенность вместе с тем, как история становится все более напряженной, а жизненная ситуация необратимой.



Кадры из фильма
«Фаворитка» (2018),
режиссер И. Лантимос
М. Антониони

Среди работ современных режиссеров можно встретить и те, в которых прослеживается зависимость цветовой среды от жанровой конструкции. Художественные фильмы в историческом или биографическом жанре, такие как «Король говорит!» (2010) Тома Хупера, «Темные времена» (2017) Джо Райта или «Фаворитка» (2018) Йоргоса Лантимоса, повествуют о жизни государственных лиц в необычной манере, с элементами трагикомедии и черного юмора, что подчеркивается цветовым решением. Приглушенные цвета фона в сочетании с контрастом оттенков, света и тени в облике героев и иных важных деталях композиции создают своего рода «черное» изображение, отвечающее событиям происходящего, с многочисленными политическими интригами и личными человеческими трагедиями.

Знаковую роль играют и цветовые решения в фильмах жанра «неон-нуар», где события происходят на улице, в ночное время, под светом неоновых вывесок или в помещениях, освещенных цветными светодиодами.

Кадры из фильма
«Неоновый демон»
(2016), режиссер
Н.В. Рефн



Агрессивные визуальные решения в виде ярких и в то же время насыщенных цветов неоновых подсветок в контрасте с максимально темным фоном вполне соответствуют этому жанру, подразумевающему естественность насилия и отсутствие морали в современном мире. Таким образом, выбор режиссером визуального «трафарета» определяет его авторский почерк и формирует «цветовую среду» картины. Многие этапы кинопроизводства диктуются этим выбором, начиная от решений

операторов и художников на съемочной площадке и заканчивая работой колористов, дизайнеров, исполнителей роли... Избранная на подготовительном этапе цветовая среда и эстетика фильма проектируют все последующие действия съемочной группы.

Заключение

Усиление роли цвета и его воздействие на зрителя в современных условиях, когда кино и телевидение переживают этап эволюции в связи с апробированием цифровых технологий, значимы для развития современного кинематографа. Осознание кинодеятелями феномена цвета, понимание методов адекватного использования цветовых компонентов в кинопроизводении позволяют не только приблизить изображение к реальной действительности, но и создать принципиально оригинальный, иллюзорный мир, способный вовлечь зрителя в мир фантазий и символов. Во времена адаптации разного рода технологических инноваций образная зрелищная форма видеоизменяет отображение объективной действительности, становится неотъемлемой частью кино- и телевизионной продукции в целом. Однако это предполагает, в свою очередь, и вдумчивое отношение к экспериментаторству с цифровой палитрой в киноповествовании, так как случайно выбранный цвет способен нивелировать смысловое и художественное решение. Любой оттенок может приобрести более глубокое звучание, и чем лучше проработана цветовая гамма, тем более эффективен и коммуникативен тематический контекст произведения.

При сознательном выборе и грамотном использовании цветовая палитра вызывает определенную психологическую реакцию у зрителей, подчеркивает важные детали, по-особому характеризуя образы героев и их отдельные черты, фиксируя изменения или арки на протяжении повествования, создает настроение и определяет характер всего фильма. В итоге изучение общей теории цвета и роли цвета в системе визуальных художественных средств кинематографа — важный шаг в теоретической подготовке каждого кинематографиста, чьи знания в этой области будут использованы на практике, в работе над экранным произведением. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс, 1974. 386 с.
2. Гёте И.В. Учение о цвете. Теория познания. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2012. 202 с.

3. Изволов Н.А. Феномен кино. История и теория. М.: Материк, 2005. 164 с.
4. Клопотовская Е.А. Некоторые аспекты семантики цвета в кино и культурная традиция // Вестник ВГИК. 2010. Т. 2. № 2. С. 88–97.
5. Люмет С. Как делается кино. М.: МИФ. Креатив, 2018. 256 с.
6. Миронова Л.М. Семантика цвета в эволюции психики человека // Сб. Проблема цвета в психологии. М.: Наука, 1993. С. 172–187.
7. Пазолини П.П. Поэтическое кино // Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана: сборник статей / под. ред. К. Разлогова. М.: Радуга, 1984. С. 45–66.
8. Туровская М. «Красная пустыня» Микеланджело Антониони // Искусство кино. 1965. № 10. С. 85–90.
9. Фрейлих С.И. Эстетика Эйзенштейна // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в шести томах. Т. 3: Теоретические исследования. URL: http://teatr-lib.ru/Library/Eisenstein/Select_3 (дата обращения: 11.05.2022).
10. Шалимова Л.А., Насонова Л.И. Теория изучения цвета // Вестник БГУ, 2012. № 6 // URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teoriya-izucheniya-tsveta> (дата обращения: 11.05.2022).

REFERENCES

1. Arnxejm R. (1974) Iskustvo i vizual'noe vospriyatie. [Art and visual perception.] Moskva: Progress, 1974. 386 p. (in Russ.).
2. Gete I.V. (2012) Uchenie o cvete. Teorija poznanija. [Theory of Colours.] Moskva: Knizhnyj dom «LIBROKOM», 2012. 202 p. (in Russ.).
3. Izvolov N.A. (2005) Fenomen kino. Istorija i teorija. [The phenomenon of cinema. History and theory.] Moskva: Materik, 2005. 164 p. (in Russ.).
4. Klopotovskaya E.A. (2010) Some Aspects of Film Color Semantics and Cultural Tradition // Vestnik VGIK I Journal of Film Arts and Film Studies. 2010. Vol. 2. N. 2. P. 88–97. (in Russ.).
5. Ljmet S. (2018) Kak delaetsja kino. [Making movies.] Moskva: MIF. Kreativ, 2018. 256 p. (in Russ.).
6. Mironova L.M. (1993) Semantika cveta v jevoljucii psihiki cheloveka [Semantics of color in the evolution of the human psyche.] // Sb. Problema cveta v psihologii. Moskva: Nauka, 1993. P. 172–187. (in Russ.).
7. Pzolini P.P. (1984) Pojeticheskoe kino. Stroenie fil'ma. Nekotorye problemy analiza proizvedenij jekrana: sbornik statej. [Poetic cinema. The structure of the film. Some problems of analyzing the works of the screen: a collection of articles.] / pod. red. K. Razlogova. Moskva: Raduga, 1984. P. 45–66. (in Russ.).
8. Shalimova L.A., Nasonova L.I. (2012) Teorija izuchenija cveta. [Theory of the study of color.] // Vestnik BGU, 2012. № 6.// URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teoriya-izucheniya-tsveta> (data obrashhenija: 11.05.2022). (in Russ.).
9. Turovskaja M. (1965) «Krasnaja pustynja» Mikelandzhelo Antonioni. [“The Red Desert” by Michelangelo Antonioni.] // Iskustvo kino, 1965. №10. P. 85–90. (in Russ.).
10. Frejlih S.I. Jestetika Jeizenshtejna [Aesthetics of Eisenstein.] // Jeizenshtejn S.M. Izbrannye proizvedenija v шести tomah. T.3: Teoreticheskie issledovanija.// URL: http://teatr-lib.ru/Library/Eisenstein/Select_3 (data obrashhenija: 11.05.2022). (in Russ.).

Color in the Creation of the Story and Image Concept of the Film

Evgeniya Yu. Shmakova

Doctoral Student at the Film Studies Department, S.A. Gerasimov Russian State University of Cinematography

UDC 791.43.01

ABSTRACT: The article intends to shed light on the role of color as the essential film medium in the figural reflection of reality. Given its potent artistic and figurative value, color allows filmmakers to augment and transform the on-screen reality redefining it and making space for a subjective view.

The increasingly larger role of color and its impact on the viewer under the current evolution of cinema and television is one of the key factors of this work. A cineaste ought to appreciate the phenomenon of color and the modes of its application in the course of narrative. Color can bring the image closer to reality or create a whole new, illusory world, transfer the viewer to a universe of fantasies and symbols. In that case, the imaginative form replaces the reflection of reality and becomes an integral part of the film and television production as a whole. The use of a random color may bring to nought the semantic and artistic solution of the film.

With a conscious choice and competent use, the color palette launches a certain response of the audience, makes good points, typifies the characters, evidentiates the changes or arcs throughout the narrative, creates the mood and sets the style of the whole film. Therefore, the study of the general theory of color and of its role in the system of cinematographic art devices is an important part of theoretical education of cineastes who will be later using their knowledge in practice while working on their film projects.

KEY WORDS: color, film image, color scheme, space, detail, subjective view, color medium

[библиотека ВГИК]



Бирман Жюли. Пикассо: Графическая биография: альбом-комикс / Ж. Бирман, К. Убрери; пер.: М. Трудов; рук. ред. комиксов: А. Дружинец; худож.: К. Убрери. (на рус. яз. публикуется впервые).

М.: Манн, Иванов и Фербер, 2019. 344 с.: рис.

Авторы — Жюли Бирман и художник Клеман Убрери — представили в комиксах историю превращения Пикассо в титана мировой живописи, рассказывая непростую историю любви, вражды и поисков мастера в мире современного искусства. Как многие художники того времени, он начинал карьеру в нищете, жил на Монмартре и сходил с ума при взгляде на Фернанду Оливье, изображения которой присутствуют на многих его полотнах. Постепенно, шаг за шагом, пробуя себя в разных ипостасях, Пикассо стал основоположником нового направления в живописи — кубизма. «Авторам удалось буквально во всех красках отразить эпоху Пабло Пикассо. Нон-фикшн перестал быть скучным» (Е. Суворина, координатор международной издательской программы Музея «Гараж»). «Полотно этого графического романа разворачивается постепенно. Авторы вовлекают нас в путешествие, окрашенное в самые теплые и уютные тона. Перед нами по-настоящему многогранный шедевр» (The Washington Post). Для почитателей таланта Пабло Пикассо и всех любителей комиксов.



Квирикадзе Ираклий. Вспомни Тарантино! или Седьмая ночь на «Кинотавре»: автобиографическая проза / И. Квирикадзе; ред. (гл.): Е. Шубина; худож. оформ.: А. Бондаренко; обложка: Т. Стэнко, Д. Евстигнеев. (18+: содержит нецензурную брань).

М.: АСТ: редакция Елены Шубиной, 2021. 412 с.

«Пиши путано, Ираклий, путай! Вспомни Тарантино!» Так говорила художница Тамара Стэнко кинорежиссеру Ираклию Квирикадзе, когда он взялся за новую книгу. Он стал путать, и калейдоскоп его фантазии заискрился с новой силой. Здесь ироничные и невероятные истории про Владимира Маяковского и Лаврентия Берию, Никиту Михалкова и Чулпан Хаматову, «Кинотавр» и Госкино СССР, поддельные доллары, пеликанов, усы Буденного и трагикомические сюжеты из жизни автора в Тбилиси, Лос-Анджелесе, Москве. «Я несерьезный человек, — говорит он. — Вечно пишу какие-то нетипичные истории...» Ираклий Квирикадзе — режиссер фильмов «Пловец», «Кувшин», «Городок Анара», автор сценариев «Лунный папа», «Лето, или 17 потерянных поцелуев», «Андерсен. Жизнь без любви». Лауреат премии «Ника», «Серебряный леопард», премии Европейской киноакадемии, номинант на «Оскар». Автор книг «1001 рецепт влюбленного повара», «Мальчик, идущий за уткой». Для всех почитателей творчества автора.

КУЛЬТУРА ЭКРАНА

КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ФИЛОСОФИЯ



Фото А. Михайлова



Мистическая философия всеединства в фильмах Андрея Тарковского

Пак Ён Ён (Park Young Eun)

Prof. Ph.D. Asia-Pacific Research Center (APRC)

EDN: <https://elibrary.ru/byhnjo>

Христианские, буддийские, теософские и оккультные принципы, идеи Штайнера и Гурджиева выглядят несовместимыми, но в фильмах Тарковского эта странная смесь вполне органична, основой синтеза всех этих идей стало стремление к Единому, к Абсолюту, и осознание надежды найти спасение души как отдельного человека, так и спасение всего мира. Но путь к Абсолюту и спасению идет через страдания. Все главные герои фильмов А. Тарковского проходят этот путь самопожертвования.

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Тарковский,
Штайнер,
Гурджиев,
единое, Абсолют,
самопожертвование,
спасение

¹ Tarkovsky A.
Sculpting in time:
reflections on the
cinema [Translated
from Russian by Kitty
Hunter-Blair]. Austin,
TX: University of Texas
Press, 1987.
Рр. 219–220.

² Тарковский А.
Мартиролог.
Дневники 1970–1986
гг. // URL: <http://www.tarkovskiy.ru/texty/martirolog/martirolog.html> (дата обращения: 01.11.2018).

³ Филимонов В.П.
Андрей Тарковский:
сны и явь о доме /
Виктор Филимонов.
Москва: Молодая гвар-
дия, 2011. С. 289.

В фильмах Андрея Тарковского христианские идеи спасения человеческой души переплетаются с буддийскими воззрениями на мир и с широким спектром идей вне мировых религиозных систем (в частности, концепций теософских и антропософских). Например, в фильме «Жертвоприношение» раскрываются элементы, условно говоря, оккультные (хотя нет их четкой формулировки), спорные в случае рассмотрения сюжета сквозь призму христианства, но, видимо, действенные в контексте фильма, не дающего оснований судить, что же оказалось более эффективным, — обращение к этим странным силам или христианская молитва. Тем не менее один из первых вариантов сценария назывался «Ведьма»¹. Таинственной силой в фильме наделена горничная Мария, в этом уверен почтальон Отто, убеждающий главного героя Александра обратиться к ее помощи для спасения мира.

Тарковский интересовался мистикой, теософией и антропософией задолго до «Жертвоприношения», верил в возможность приобретения более высокого уровня духовных знаний. Он отмечает в дневнике (10 марта 1985 года), что имел контакты с антропософами в Стокгольме², он читал труды Рудольфа Штайнера, работы по индийской философии³ и даже обсуждал возможность снять фильм по книге Штайнера «Хроники Акаши» с немецким режиссером Александром Ключе⁴.

⁴ Кляге А.
Хроника чувств. М.:
НЛО, 2004. С. 223–226.

Штайнер в книге «Теософия» рассматривает духовный мир как непрерывающееся движение, бесконечное творение; человек связан с вещами в мире в трех уровнях, которые Штайнер обозначил как тело, душа и дух. Душа существует по законам, определенным ее естественной принадлежностью к телу, но является частью духовного уровня, который выше физического. Для Штайнера душа является посредником между телом и духом.

Философская и религиозная концепция, суммирующая опыт разных религиозных и мистических учений, называемая теософией, имеет более чем тысячелетнюю традицию. Термин «теософия» впервые упоминается в учении александрийского философа Аммония Саккаса (175–242 годы н.э.) и его учеников, разработавших эклектическую теософскую систему, теософия развивалась в трудах европейских мистиков XVI века (Яков Бёме и другие). Позже, в XIX–XX веках теософия разрабатывалась в учении Елены Блаватской («Тайная доктрина» и другие работы)⁵, которая сопоставляла различные религиозные учения в поисках того, что составляет, по ее представлениям, некую синтетическую квази-религиозную доктрину, а также в работах Рудольфа Штайнера и их последователей.

⁵ Блаватская Е.П.
Ключ к теософии:
избранные статьи /
Е.П. Блаватская;
[пер. с англ. К.А.
Зайцева; пер. с фр.
Е.А. Стрекаловой].
Москва: Эксмо, 2009.
С. 13–14.

Однако здесь не рассматривается вопрос о верности или неверности теософских концепций с точки зрения современной науки, их адекватности реальности, важно лишь то, что Тарковский следовал этим концепциям. Нередко бывает, что художник разделяет концепции странные и недоказуемые, но создает великолепные произведения искусства. И теософия интересна именно в этом контексте постольку, поскольку помогала Тарковскому создавать фильмы, которыми восхищается весь мир, и многие люди испытывают их духовное влияние.

Теософия пытается с помощью веры, соединенной с научным анализом, достичь более высокого уровня восприятия истины. Душа, занимающая в теософии Штайнера промежуточное место в иерархии между Умом и материей, проявляется как изначальная жизненная сила в творчестве Тарковского, убежденного в том, что вся материя оживлена и наполнена внутренней энергией, называемой им «вибрацией». В его фильмах все окружение героев обладает жизнью или душой.

Путь страстей. Усилия по очищению и возвышению души

Океан планеты Солярис обладает мыслительными способностями и может материализовывать то, о чем люди думают. На космической станции появляются фантомы, порожденные

⁶ Волкова П.
Цена Nostos — жизнь.
М.: Зебра Е, 2013.
С. 178.

психическим состоянием, памятью и воображением людей⁶. Они возникают в таинственном взаимодействии планеты с душой и сознанием людей, являются материализованными воспоминаниями, но при этом проявляют себя как самостоятельные объекты. В фантомах перед героями встают воспоминания и раны, которые люди хотели бы похоронить внутри себя, скрыть в глубине души. Так в фильме «Солярис» подчеркивается взаимосвязь между материей и душой, душой и сознанием; режиссер рассматривает материю как спящий дух, и своим фильмом задает вопрос об этой взаимосвязи в науке и этике.

В «Сталкере» в том же аспекте выступает «секретная комната», она материализует нечто, рожденное человеческим бессознательным. Герои фильма, писатель и ученый, не уверены в своих тайных желаниях. Поэтому, даже пройдя через смертоносные ловушки, они не решаются войти в секретную комнату. Так поэтические образы фильмов Тарковского, допускающего, что души проецируются на материальную систему, символизируют изменчивость и текучесть этой живой системы.

Штайнер подчеркивал, что путь к освобождению души от злого мира, управляющего ею с помощью материи и чувств, дает мистическое соединение с «Умом». Очищение посредством нравственной подготовки и воздержания от чувственного образа жизни ведет к единству с «Умом» и потом с «Абсолютом». В фильмах Тарковского жертва спасает мир, и в этом раскрывается идея приближения к Абсолюту⁷. Однако соединение с Единым, которое является источником существования, невероятно трудно, сопровождается страданиями и муками, требует сложного душевного пути и упражнений⁸. Этот путь героев Тарковского раскрывается в драматических коллизиях фильмов.

В фильме «Андрей Рублев» показано духовное очищение через страдания. Тарковский был вдохновлен ясными, красивыми, преисполненными духовности образами икон Рублева, но считал необходимым выйти за рамки понимания Рублева как просто талантливому художнику⁹. В фильме Рублев много лет соблюдает обет молчания (один из немногих известных фактов о его жизни). В фильме этот обет показан как покаяние за убийство воина, который во время вторжения во Владимир пытался изнасиловать умалишенную девушку. Здесь молчание Андрея — искупительный ритуал, и ученые соотносят такой обет с религиозным движением исихазм¹⁰. Спокойствие и статичность как способ внутренней молитвы, характеризующие исихазм, практиковались в Восточных Церквях с IV века, особенно в монастырских общинах, и на Руси во времена Андрея Рублева.

⁷ Салынский Д.А.
Киногерменевтика
Тарковского / Москва:
Квадрига, 2009. С. 408.

⁸ Штайнер Р.
Полное собрание
трудов. Раздел А:
Сочинения. III.
Публикации из
наследия; Т. GA 45 /
Рудольф Штайнер;
пер. с нем. Л.Б. Панфи-
ловой. М.: Титурель,
2005. С. 20.

⁹ Дегтярева М.
Два Андрея / Право-
славие и мир, 17 июля
2011 // URL.: <http://www.pravmir.ru/i-priige-vozmozhna-vera/>
(дата обращения:
20.05.2017).

¹⁰ Нехорошев Л.Н.
Духовное откровение /
Неизвестный Тарков-
ский: Сталкер мирово-
го кино / сост.
Я.А. Ярополов. М.:
Эксмо: Алгоритм,
2012. С. 118–119.

В фильм включено видение: крестный путь Христа на фоне заснеженного русского пейзажа; возможно, идентифицируются распятый Иисус и сам Андрей Рублев, символизирующий русский народ. Фильм фокусируется на человеческих страданиях, а не на изображении профессионала-иконописца. Страсти — это путь тернового венца и путь преображения Духа, становящегося Светом¹¹.

¹¹ Волкова П.
Цена Nostos — жизнь.
М.: Зебра Е, 2013.
С. 172.

Преодолев период блужданий, который можно рассматривать как очищение души, Рублев переживает единство с Абсолютом. Тарковский показывает, как Рублев скитается в своем раскаянии и становится свидетелем человеческих мучений, не от кого-то конкретно виновного, хотя и мучители в фильме показаны (князь, стражники и т. д.), а от того, что жизнь тяжела и сопряжена с лишениями. В новелле о Бориске, выплавляющем колокол, режиссер отражает получение Рублевым откровения о сущности искусства¹².

¹² Сальвестрони С.
Фильмы Андрея
Тарковского и русская
духовная культура:
[перевод с итальян-
ского] / Симонетта
Сальвестрони.
Москва: Библейско-
Богословский ин-т
Св. Апостола Андрея,
2007. С. 34.

К чему устремится душа на границе между материей и духом, зависит от того, вступит ли она на путь искания истины. Покидая материальный мир, она приносит жертвы. С этой точки зрения работы А. Тарковского, начиная с «Андрея Рублева» и заканчивая «Жертвоприношением», можно назвать страстями. Первым названием фильма «Андрей Рублев» было «Страсти по Андрею», а в последнем фильме используется ария Петра из «Страстей по Матфею» И.С. Баха¹³.

¹³ Шитова В.
Путешествие к центру
души / Сб. ст. в
кн.: Неизвестный
Тарковский: Сталкер
мирового кино / сост.
Я.А. Ярополов. М.:
Эксмо: Алгоритм,
2012. С. 199.

Очищение души и опыт восхождения сознания являются основными темами в «Солярисе» и «Сталкере». Кельвин в романе Станислава Лема хотел сохранить память о своей жене, а в фильме он поначалу пытался стереть ее из памяти: когда перед ним появляется жена, покончившая с собой, Кельвин отправляет ее на космическом корабле куда угодно, только подальше от себя. Однако, когда Хари возвращается на следующий день, Кельвин не остается безразличным к ее боли. Он принимает Хари, которая хотя и не является природным существом, но имеет право чувствовать счастье, боль и любовь. С появлением Хари Кельвин переосмысливает свой эгоизм и решает не присоединяться к эксперименту, направленному на уничтожение чудесных существ, пришедших на станцию.

Центральным эпизодом фильма, где показано преобразование Кельвина, является сцена дня рождения Снаута. Хари дает отпор Сарториусу и Снауту, позволяя им понять, что такие существа, как она, отражают не только внешность человека, но и совесть. Сарториус утверждает, что Хари всего лишь галлюцинация, но Хари со слезами на глазах объявляет, что она становится

человеком. Кельвин становится на колени перед ней с молчаливой просьбой простить людей, которые не понимают страданий и добродетели, с ним происходит чудо — у него словно открылись глаза на духовные ценности.

Режиссер показывает зрителям сцену с костром, записанную на кассету, которую привез Кельвин с Земли. На ней дом Кельвина на фоне заснеженной природы и моменты из его детства, где он играет со своим молодым отцом и красавицей матерью. Чуть позже камера охватывает красоту картины живописца XVI века Питера Брейгеля «Охотники на снегу», которая напоминает зимний пейзаж видеозаписи Кельвина. Хоральная прелюдия И.С. Баха «Взываю к тебе, Господи!», сопровождающая кадры этого пейзажа, создает атмосферу поднятия духа, и в этот момент Кельвин и Хари, готовые пожертвовать собой друг для друга, начинают подниматься в воздух, этой сценой режиссер указывает на соединение с Единым. В романе Лема нет таких сцен, этот мотив отталкивал советских киновюркратов и некоторых зрителей, зависимых от традиции соцреализма; сцена, в которой Кельвин и Хари парят в состоянии невесомости, — визуализация особого философского духа Тарковского, который дается человеку с очищенной душой. Здесь наблюдается согласие режиссера со Штайнером, который в «Очерке тайноведения» подчеркивает, что познание высшего мира возможно только при пробуждении души¹⁴. Душа, желающая вернуться к своему истоку — Единому, может упасть и низойти в материю, или может взойти до Единого посредством Ума. Размышляя о восхождении и нисхождении души, Штайнер стремился к тому, чтобы человек, избежав тюрьмы плоти, смог возвыситься в духе, и Тарковский стремился передать его идею в своих фильмах.

Тарковский был поглощен тайной соединения с Единым, освобождения из телесной тюрьмы и возвышения души. Режиссер описывает в дневнике 31 июля 1979 года свой первый урок медитации, и 4 августа 1979-го — восьмой уровень медитации как «пробуждение, сон, гипноз, трансцендентальное состояние, космическое сознание, объединение, божественное состояние, абсолютное состояние», достигнутое, как он отмечает, благодаря медитации.

В дневнике 5 апреля 1981-го он записывает: «С огромным энтузиазмом читаю интереснейшую книгу (перевод с английского) Успенского "В поисках чудесного" об уроках Гурджиева "Новая модель Вселенной" — его же книга, Успенского». Георгий Гурджиев (1866–1949), которым был очарован А. Тарковский, — известный мистик, его восхваляли как одного из духовных учителей XX века. Он ввел в современную культуру систему духовных практик, проповедовал

¹⁴ Штайнер Р.
Очерк тайноведения:
[Перевод] / Рудольф
Штайнер. Ереван: Ной:
Центр культ. и экон.
инициатив «Шэм»,
1992. С. 193.

¹⁵ Munson G. Gurdjieff-Ouspensky-Orage: Black Sheep Philosopher / Copyright 1950, Tomorrow Magazine, TAT Journal Vol. 9 // URL.: http://www.searchwithin.org/download/gurdjieff_ouspensky_orage.pdf (дата обращения: 29.08.2017).

¹⁶ Ouspensky P.D. In search of the miraculous: fragments of an unknown teaching. San Diego: Harcourt, 2001. P. 19.

¹⁷ Салынский Д.А. Киногерменевтика Тарковского / Москва: Квадрига, 2009. С. 130.

эзотерическую мудрость, показал возможность внутренней трансформации человека посредством медитации. Идеи Гурджиева получили немало положительных откликов в Западной Европе и США, что объясняется стремлением интеллектуалов, разочарованных в материализме и позитивизме, исследовать истину¹⁵.

П. Успенский (1878–1947) в своем труде «Психология возможной эволюции человека» широко распространил точку зрения своего учителя Гурджиева о том, что люди пребывают как бы во сне, и это является первопричиной их проблем. По его словам, люди рождаются с потенциалом для достижения внутреннего роста, но проводят большую часть своей жизни в состоянии сна¹⁶. По словам Гурджиева, люди «живут в тюрьме», и если хотят выбраться, то должны проснуться в высоком состоянии сознания. Он подразделял состояние человеческого сознания на четыре уровня: «состояние сна», механическую жизнь, приспособленную к характеру личности, сформированному с рождения; «обычное ходячее состояние», которое можно назвать состоянием прерывания дремоты; «состояние самосознания», где можно осознать себя; и «состояние объективного сознания», в котором можно проникать существующее. Гурджиев утверждал: чтобы выйти из состояния человека, живущего как машина, нужно проснуться и развиться до состояния объективного сознания; он привел многих людей на путь медитации.

Путь медитации.

Постижение Абсолюта с помощью дзенского самоуглубления

Для Тарковского, увлеченного идеями Гурджиева, было естественно с восторгом относиться к восточной философии и дзен-буддизму. В практиках дзен-буддизма и Гурджиева осуществляется медитация, молчание, созерцание, опустошение души, что лично выполняет Александр в «Жертвоприношении».

Александр в молитве дает обет вечно хранить молчание. И перед церемонией сжигания дома надевает кимоно как практик дзен-буддизма. Тарковский любил японскую поэзию хайку (или хокку)¹⁷ и находил в ней аналогии кинематографических образов. Трехстишия хайку использовались в ритуалах дзен-буддизма. Цель хайку заключалась в том, чтобы посредством мгновенного наблюдения за вещами достичь интуитивного озарения, хайку — это не просто стихи, а скорее медиативный способ войти в себя в дзен-буддизме.

Начиная со съемок «Зеркала», Тарковского интересовала парапсихология, восточная философия, метафизика и мистика. Об увлечении его философией дзен-буддизма рассказывает компо-

¹⁸ Артемьев Э.
Он давал мне полную
свободу / Неизвестный
Тарковский: Сталкер
мирового кино / сост.
Я.А. Ярополов. М.:
Эксмо: Алгоритм,
2012. С. 47–58.

¹⁹ Кононенко Н.Г.
Андрей Тарковский.
Звучащий мир
фильма. Москва:
Прогресс-Традиция,
2011. С. 72.

²⁰ Гордон А.В.
Не утоливший жажды:
об Андрее Тарковском
/ Александр Гордон.
Москва: Вагриус, 2007.
С. 261.

²¹ Tarkovsky A.
Sculpting in time:
reflections on the
cinema [Translated
from Russian by Kitty
Hunter-Blair]. Austin,
TX: University of Texas
Press, 1987. P. 181.

зитор Э. Артемьев, режиссер заказал ему музыку для «Сталкера», сочетающую восточные и западные мелодии¹⁸. Исследователи творчества А. Тарковского показали, что музыка в его фильмах отражает намерение объединить атмосферу Востока и Запада. В «Сталкере» таинственной музыкой Артемьева передается пространство Зоны, где персонажи могут общаться с миром и экзистенциально контактировать с самими собой¹⁹. Режиссер вставил в «Ностальгию» древнекитайскую музыку (ее слышат герои в отеле) и ввел в «Жертвоприношение» мир восточной медитации через японскую музыку.

Режиссер (и сокурсник Таковского по ВГИКу) А. Гордон также утверждал, что интерес А. Тарковского к восточной философии и музыке постепенно увеличивался, и что он издавна знакомился с мотивами Дао²⁰.

В «Жертвоприношении» почтальон Отто, указавший Александру на способ спасти мир, увлечен учением Ницше о «Вечном возвращении». Он верит в цикл реинкарнаций и выражает готовность родиться снова. Тарковский проявляет интерес к трактату древнекитайского философа Лао Цзы «Дао дэ цзин» («Книга пути и достоинства»). Так, в «Сталкере» приводится цитата из «Дао дэ цзин» о слабости: *«Слабость велика <...> Когда человек рождается, он слаб и гибок, когда умирает, он крепок и черств. Когда дерево растет, оно нежно и гибко, а когда оно сухо и жестко, оно умирает. Черствость и сила спутники смерти, гибкость и слабость выражают свежесть бытия»*. Тарковский упоминает, что Сталкер — слабый человек, но его вера и желание служить другим делают его непобедимым²¹. Для Тарковского слабость и мягкость были необходимыми условиями для человека, признающего свои грехи и готового быть открытым для духовного мира.

То, что Тарковский соединял в своих фильмах восточную философию и систему практик с западными духовными учениями, выразил буддийскую философию и идеи древнекитайской философии Лао Цзы, еще раз доказывает, что он стремился к Абсолютному, к соединению западного и восточного мировоззрений.

Тарковский был тем художником, духовные истоки которого исходили из идей самореализации человеческого существования через единство. По этой причине в его фильмах очевидно видение национальное и одновременно общечеловеческое, и тем самым акцентирована проблема восстановления единства человечества, которая в его произведениях тесно связана с проблемой спасения. Благодаря соединению частиц раздробленной памяти восстанавливается непрерывность жизни, именно эта мысль является центральной темой, проходящей сквозь все его произведения.

В «Андрее Рублеве» показано, как в эпоху братоубийств зарождается стремление к братству, то есть — Святой Троице. Фильм начинается с конфликта иконописцев Андрея, Данила и Кирилла, но Кирилл, завидующий и ревнующий к Андрею в первой половине фильма, в конце исповедуется в грехах и просит прощения. Тема единства, символизирующая братство людей, прослеживается и в более поздних произведениях режиссера. Насколько важным для Тарковского было создание связующего звена между людьми, настолько он сосредоточился на теме корней своего существования, родительского дома, детства, отчества и планеты Земли, особенно в «Солярисе» и «Зеркале». В его фильмах человек не одинок и не брошен в пустом мире, он связан многими нитями с прошлым и будущим. Эта точка зрения становится основой мировоззрения, связывающего в его фильмах судьбу человека с судьбой человечества и с материнским лоном для понимания человечества как единого целого, как общности.

Тарковский в своих фильмах поднимал не только проблемы человека, но и универсальные проблемы человечества. В «Сталкере» он не дает имен своим трем персонажам, но называет их писателем, профессором и сталкером, показывая три вида интеллектуалов и выражая универсальность человеческого типа. Так, профессор представляет научно-материалистическую теорию, писатель — человеческий тип художника, опустившегося до цинизма. Однако, если до «Зеркала» интерес Тарковского был сфокусирован на вопросе личного спасения, то в более поздних работах — «Ностальгии» и «Жертвоприношении» — он двигался к спасению мира, к универсальности человечества.

«Ностальгия» является важной вехой в размышлениях режиссера о спасении человечества. Сцена самосожжения Доменико отражает его мнение о том, что человечество должно быть единым. Доменико своей речью перед самоубийством взывает к окружающему его миру — это не что иное, как голос самого режиссера, который провозглашает опасность, надвигающуюся на человечество. *«Мы должны вслушиваться в голоса, которые нам кажутся бесполезными... Кто-то должен воскликнуть, что мы построим пирамиды. И не важно, если потом мы их не построим. Нужно пробудить желание. Мы должны во все стороны растягивать нашу душу, словно это полотно, растягиваемое до бесконечности. Если вы хотите, чтобы жизнь не пресеклась, мы должны взяться за руки, мы должны смешаться между собой: так называемые здоровые и так называемые больные. <...> Люди должны вернуться к единству и не оставаться разведенными»²².*

²² Волкова П.
Цена Nostos — жизнь.
М.: Зебра Е, 2013.
С. 208.

Доменико выступает за восстановление уз между людьми, между человеком и природой, по мнению Тарковского, именно туда должна вернуться человеческая душа. Во время этой речи статисты на лестнице Капитолия в Риме представляют собой безразличное и одинокое человечество. Перед ними Доменико поднимается на статую, выливает на себя бензин и поджигает. Подобно тому, как свеча, которую переносил Горчаков, сжигает себя, чтобы раскрыть перед ним мир, Доменико ради донесения идеи о спасении мира окружающим людям совершает самопожертвование.

Твердая вера Доменико направлена на спасение человека от безумия и безжалостности цивилизации. Тарковский считал это такой же глобальной проблемой, как разрушение экосистем, угроза ядерной войны и отчуждение людей друг от друга, моральная деградация. В первой версии сценария фильма «Жертвоприношение» («Ведьма») Александр смертельно болен²³, но когда проблема человечества была выдвинута в качестве главной линии фильма, его неизлечимая болезнь превращается в проблему войны и личный кризис переходит в общечеловеческий.

Согласно взглядам Тарковского на мир, устремления от «маленького я» к «большому Мы» и усилия по объединению сообщества будут действительны только при осуществлении очищения, искупления и покаяния. Духовный подъем, ставший возможным благодаря страданиям, это один из главных мотивов в «Ностальгии» и «Жертвоприношении». Андрей Горчаков и Доменико в «Ностальгии» очень разные по жизненным ситуациям и опыту, но все они, стоящие на пути к постижению истины, так называемые «люди пути», обладают общими свойствами. В ходе фильма Горчаков не снимает пальто, Доменико пиджака и обуви, этим режиссер подчеркивает, что они странники²⁴.

Как и главный герой «Сталкера», Доменико из «Ностальгии» стремится не впасть в цинизм, но выбирает путь страданий и пытается спасти падшее человечество от гибели. Через это Тарковский выражает свое жизненное кредо: «Самое главное — прощнувшаяся совесть человека, не позволяющая ему благодушеествовать, урвав свой жирный кусок от жизни»²⁵. Станный человек Доменико, который в течение семи лет держал взаперти свою семью, выражает Горчакову свою чистую веру в то, что, пройдя с зажженной свечой водолечебницу Святой Екатерины, можно спасти мир. Горчакову удалось только с третьей попытки пересечь бассейн со свечой. Эти два героя воплощают собой метафизику духовной зеркальности²⁶. Передвижение Горчакова со свечой в фильме представляется путем воспроизведения фактического

²³ Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970–1986 гг. [интернет-ресурс] // URL: <http://www.tarkovskiy.ru/texty/martiolog/martiolog.html> (дата обращения: 01.11.2018).

²⁴ Волкова И. Цена Nostos — жизнь. М.: Зебра Е, 2013. С. 15.

²⁵ Tarkovsky A. Sculpting in time: reflections on the cinema [Translated from Russian by Kitty Hunter-Blair]. Austin, TX: University of Texas Press, 1987. P. 209.

²⁶ Волкова И. Цена Nostos — жизнь. М.: Зебра Е, 2013. С. 207.

времени, тождественного кинематографическому времени, через что режиссер достигает выражения максимизации священного таинства в целях преодоления внутреннего конфликта человека.

Александр в «Жертвоприношении» принимает страдания и самопожертвование ради ритуала объединения с Единым. Александр знал, что его стремления спасти человечество могут быть расценены как действия сумасшедшего, но ради реализации идеала ему пришлось выйти за пределы понимания людей и погрузиться в судьбу мира. Он осознавал, что современная цивилизация несет в себе угрозу всему духовному, а после того, как почувствовал угрозу катастрофы от ядерного взрыва, он приносит молитву раскаяния, прося понести все страдания. Чтобы спасти мир, он молча готовит свой прекрасный дом к ритуалу принесения его в жертву всесожжения²⁷. Для Тарковского жертвоприношением является отказ от эгоистического отношения и усилие души в преодолении законов материального мира.

* * *

Тарковский соединяет христианское и буддистское мировоззрение, мистическую философию и теософию. Он впитал в себя способность созерцания трансцендентального мистического единства всех религий с мудростью и духовными достижениями Востока и Запада. Таким образом, Тарковский выражал в своих фильмах ценности солидарности, общности, любви, гармонии, мира и сосуществования, рассматривал человечество и картину мира как макро-парадигму единства. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Блаватская Е.П. Ключ к теософии: избранные статьи / Е.П. Блаватская; [пер. с англ. К.А. Зайцева; пер. с фр. Е.А. Стрекаловой]. Москва: Эксмо, 2009. 461 с.
2. Волкова П. Цена Nostos — жизнь. М.: Зебра Е, 2013. 544 с.
3. Гордон А.В. Не утоливший жажды: об Андрее Тарковском / Александр Гордон. Москва: Вагриус, 2007. 382 с.
4. Ключе А. Хроника чувств. М.: НЛО. 2004. 392 с.
5. Кононенко Н.Г. Андрей Тарковский. Звучащий мир фильма. Москва: Прогресс-Традиция, 2011. 288 с.
6. Неизвестный Тарковский: Сталкер мирового кино [сборник] / сост. Я.А. Ярополов. М.: Эксмо: Алгоритм, 2012. 304 с.
7. Салынский Д.А. Киногерменевтика Тарковского / М-во культуры Российской Федерации, Научно-исследовательский институт киноискусства. Москва: Квадрига, 2009. 573 с.
8. Сальвестрони С. Фильмы Андрея Тарковского и русская духовная культура: [перевод с итальянского] / Симонетта Сальвестрони. Москва: Библиейско-Богословский ин-т Св. Апостола Андрея, 2007. 237 с.

²⁷ Шитова В.
Путешествие к центру души / Неизвестный Тарковский: Сталкер мирового кино / сост. Я.А. Ярополов. М.: Эксмо: Алгоритм, 2012. С. 204.

9. Филимонов В.П. Андрей Тарковский [Текст]: сны и явь о доме / Виктор Филимонов. Москва: Молодая гвардия, 2011. 452 с.
10. Штайнер Р. Очерк тайноведения: [Перевод] / Рудольф Штайнер. Ереван: Ной: Центр культ. и экон. инициатив «Шэм», 1992. 317 с.
11. Штайнер Р. Полное собрание трудов. Раздел А: Сочинения. III. Публикации из наследия; Т. GA 45 / Рудольф Штайнер; пер. с нем. Л.Б. Панфиловой. М.: Титуфель, 2005. 247 с.
12. Ouspensky P.D. (2001) In search of the miraculous: fragments of an unknown teaching. San Diego: Harcourt, 2001.
13. Tarkovsky A. (1987) Sculpting in time: reflections on the cinema [Translated from Russian by Kitty Hunter-Blair]. Austin, TX: University of Texas Press, 1987.

REFERENCES

1. Blavatskaya E.P. (2009) Klyuch k teosofii: izbrannye statyi [Key to Theosophy] / E.P. Blavatskaya; [per. s angl. K.A. Zajceva; per. s fr. E.A. Strekalovoj]. Moskva: Eksmo, 2009. 461 p. (in Russ.).
2. Volkova P. (2013) Cena Nostos – zhizny [The Price of Nostos is Life]. M.: Zebra E, 2013. 544 p. (in Russ.).
3. Gordon A.V. (2007) Ne utolivshij zhazhdy: ob Andree Tarkovskom [Not quenched thirst: about Andrei Tarkovsky] / Aleksandr Gordon. Moskva: Vagrius, 2007. 382 p. (in Russ.).
4. Klyuge A. (2004) Xronika chuvstv [Chronicle of feelings]. M.: NLO. 2004. 392 p. (in Russ.).
5. Kononenko N.G. (2011) Andrej Tarkovskij. Zvuchashhij mir filyma [Andrei Tarkovsky. The Sounding World of Film]. Moskva: Progress-Tradiciya, 2011. 288 p. (in Russ.).
6. Neizvestnyj Tarkovskij: Stalker mirovogo kino [Unknown Tarkovsky: Stalker of world cinema] / sost. YA.A. Yaroplov. M.: Eksmo: Algoritm, 2012. 304 p. (in Russ.).
7. Salynskij D.A. (2009) Kinogermenevtika Tarkovskogo [Film hermeneutics of Tarkovsky] / M-vo kulytury Rossijskoj Federacii, Nauchno-issledovatel'skij institut kinoiskusstva. Moskva: Kvadriga, 2009. 573 p. (in Russ.).
8. Salyvestroni S. (2007) Filymi Andrey Tarkovskogo i russkaya duxovnaya kulytura [Films by Andrei Tarkovsky and Russian Spiritual Culture] / Simonetta Salyvestroni. Moskva: Biblejsko-Bogoslovskij in-t Sv. Apostola Andrey, 2007. 237 p. (in Russ.).
9. Filimonov V.P. (2011) Andrej Tarkovskij: sny i ijavy o dome [Andrei Tarkovsky: dreams and reality about the house] / Viktor Filimonov. Moskva: Molodaya gvardiya, 2011. 452 p. (in Russ.).
10. Shtajner R. (1992) Ocherk tajnovedeniya [Essay on occult science] / Rudolyf Shtajner. Erevan: Noj: Centr kulyt. i ekon. iniciativ «Shem», 1992. 317 p. (in Russ.).
11. Shtajner R. (2005) Polnoe sobranie trudov. Razdel A: Sochineniya. III. Publikacii iz naslediya [Complete collection of works. Section A: Compositions. III. Heritage publications]; T. GA 45 / Rudolyf Shtajner; per. s nem. L.B. Panfilovoj. M.: Titurely, 2005. 247 p. (in Russ.).
12. Ouspensky P.D. (2001) In search of the miraculous: fragments of an unknown teaching. San Diego: Harcourt, 2001.
13. Tarkovsky A. (1987) Sculpting in time: reflections on the cinema [Translated from Russian by Kitty Hunter-Blair]. Austin, TX: University of Texas Press, 1987.

The Mystical Philosophy of Unity in the films of A. Tarkovsky

Park Young Eun

Prof. Ph.D. Asia-Pacific Research Center (APRC), Hanyang University

UDC УДК 778.5(092)1 «Тарковский А.»

ABSTRACT: Proceeding from Andrei Tarkovsky's view of the world, this thesis begins by tracing the source of his thoughts that integrate Christian, Buddhist, pagan and mystical notions which sometimes seem incompatible. From individual human souls to problems at the global level, his films, which are associated with the theme of 'salvation', were generally viewed as films with Christian themes.

However, his films feature a Buddhist approach as well as pagan elements that are opposite to the Christian doctrine from the standpoint of traditional theology.

Therefore, it is essential to reexamine the sources of his thoughts and his view of the world, which have various religious characteristics. This thesis examines Tarkovsky's works at various levels by analyzing his films in detail with reference to Eastern and Western religions and philosophy. In addition, the combination of his spiritual philosophy and his visual aesthetics together with the macroscopic frame that is also known as the allness from the Eastern and Western mystic philosophy will be reviewed.

Tarkovsky's world view, which includes the oriental and western religions and ideas, demonstrates connections with various views of mystic and spiritual philosophers, including Rudolf Steiner and Georgii Gurdzhiev. He was also very interested in Rudolf Steiner's philosophy known as "spiritual science". The expression of Laozi's "virtues" or Buddhist philosophy in his films is also a proof that he had made efforts to integrate Eastern philosophy with Western philosophy.

All his life Tarkovsky had strived to reach spiritual ascension by escaping from the material and physical world, returning to the One which was the cause of existence, and gazing toward the absolute world. Along this path Tarkovsky had come to believe that the gospel truth corresponds to goodness and beauty, and at this point, his aesthetics meets with his ethics.

KEY WORDS: Andrey Tarkovsky, Rudolf Steiner, George Gurdjieff, the All, the Absolute, the self-sacrifice, the salvation



Эффекты полиэкрана и эстетика декаданса в «Отсчете утопленников» Питера Гринуэя

В.Д. Эвалльё

кандидат культурологии, старший научный сотрудник

EDN: <https://elibrary.ru/drgwgm>

В статье анализируется фильм Питера Гринуэя «Отсчет утопленников» с точки зрения эстетики декаданса и эффекта полиэкрана на структурно-композиционном уровне. Архитектура кадра, трактуемая как эффект полиэкрана, призвана уравновешивать и гармонизировать хаос внутри-кадровой материи. Гринуэй конструирует не иллюзию баланса и/или его хрупкость, а вариант сбалансированного сосуществования для тех, кто принимает правила игры в «отсчет утопленников».

Полиэкранный эффект полиэкрана

В экранных искусствах прием полиэкрана использовался режиссерами в самых ранних кинематографических экспериментах, однако мифологическая и сакрально-религиозная целостность, характерная для более ранних исторических периодов, из него фактически исчезла. Поначалу эстетика полиэкрана балансировала на стыке аттракциона и авторского художественного высказывания, все больше трансформируясь в формальный прием (не считая уникальных режиссерских подходов к его использованию Дж. Мельеса, А. Ганса, Д. Вертова, П. Гринуэя и других).

Полиэкранный композиция формируется посредством различных технических ухищрений (от технологий трансляций до непосредственной работы с множественной композицией, инструментами наложения при монтаже и т. д.) и создает сегментированное изображение (с обозначенными или подразумеваемыми границами). Части полиэкранной структуры потенциально отчуждаемы, а привлечение подобных визуальных «аттракционов» напрямую зависит от волеизъявления автора. Эффект полиэкрана возникает, когда композиция произведения искусства и/или художественная реальность подразумеваемо сегментированы, а изъятие какого-либо фрагмента приведет

эстетика
киноискусства,
эффект
полиэкрана,
Питер Гринуэй,
архитектура
кадра, хаос,
гармония,
декаданс

к разрушению целостности среды и утрате заложенной в ней концепции.

В экранных искусствах полиэкран и его безграничный функциональный и эстетический потенциал закономерно позволил ему приобрести широкую сферу применения, будь то реклама, телевизионные передачи, ролики, выступления. В киноискусстве с точки зрения функционального приема полиэкран чаще всего используется для сравнения, сопоставления различных временных, пространственных докусов, психоэмоциональных состояний героев. Конечно, по большому счету мы сталкиваемся с широко используемой функцией противопоставления, однако именно использование полиэкрана и его эффектов в самых разнообразных структурных и семантических конфигурациях является одним из ключевых аспектов художественного языка Питера Гринуэя.

Использование полиэкрана в поэтической структуре произведения способствует как преодолению обыденной системы, так и формированию ее подобия, в то время как эффекты полиэкрана приводят к расширению внутрикадрового пространства и включению «отдельных» предметов, пространств в замкнутую эстетическую структуру кадра.

Питер Гринуэй: эстетика постмодернизма и декаданса

Питер Гринуэй является знаковым, незаурядным художником современности. Режиссер конструирует киноматерию подобно архитектору, на каркас концепций нанизывает визуальные пласты с помощью полиэкрана и/или иллюзий его присутствия. Каждый из его фильмов по-своему уникален, однако поэтический язык режиссера узнаваем с первых кадров, будь то «Чемоданы Тульса Люпера» (2003, 2004, 2005), «Интимный дневник» (1995), «Книги Просперо» (1991), «Ад Данте» (1989) и другие. Киноматерия работ Питера Гринуэя, как правило, насыщена поликадрами, словно режиссеру недостаточно одного визуального слоя, он пытается создать визуальную метаматерию, многослойную, не стыдящуюся своей сложности и «сделанности». Парадоксальным образом, в работах режиссера отсутствие полиэкрана в его узнаваемых конфигурациях не гарантирует нехватку пространственных зон, так или иначе отображающих сегментацию внутри кадра.

В фильме «Отсчет утопленников» (*Drowning by Numbers*, 1988) полиэкран обнаруживает себя как тщательно сконструированная иллюзия его присутствия. Речь идет не о фактических материальных перегородках, зонировании плоскости экрана, а

¹ Jenkins B. The Tickled Underbelly: Peter Greenaway Sex, Death and Provocation. Montreal: McGill University, 2000. 118 p.; Keesey D. The films of Peter Greenaway. Sex, Death and Provocation. McFarland & Company, Inc., Publishers. Jefferson, North Carolina, and London, 2006. 239 p.; Peter Greenaway's Postmodern // Poststructuralist Cinema. Revised Edition / Eds. P. Willoquet-Maricondi, M. Alemany-Galway. Lanham, MD / Toronto / Plymouth, UK: The Scarecrow Press, Inc., 2008. 447 p.

² Маньковская Н.Б. Эстетическая специфика постмодернистской мифологии в кинопроектах Питера Гринуэя и Мэтью Барни // Миф и художественное сознание XX века / отв. ред. Н.А. Хренов; Гос. ин-т искусствознания. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2011. С. 684.

³ Крючкова В.А. Живопись — театр — кино. О взаимодействии художественных форм в искусстве XX века // Художественные модели мироздания: В 2 т. Кн. 2: XX век. Взаимодействие искусств в поисках нового образа мира / Боброва С.Л., Иконников А.В., Кириченко Е.И. и др.; Ред. В.П. Толстой и др. М.: НИИ РАХ, 1999. С. 173.

⁴ Бычков В.В. Символ и символизация в искусстве. Современное эхо эстетики символизма // Бычков В.В., Маньковская Н.Б. Эстетика символизма. М.: СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2021. С. 561–562.

о возникающем эффекте полиэкрана. Что любопытно — большая часть таких кадров демонстрирует нехарактерную для кинопозтики режиссера аскетичность внутриэкранной материи и отсутствие обозначенных границ.

В зарубежных исследованиях творчество режиссера часто рассматривают под знаком постмодернизма¹. Мы также характеризуем его работы как апофеоз эстетики интеллектуального постмодернизма, что равнозначно применимо ко всем его произведениям. Н.Б. Маньковская замечает, что постмодернист Питер Гринуэй стремится «создать мифы, соответствующие эстетическому опыту и менталитету современного человека»². Но гений режиссера с трудом укладывается в прокрустово ложе одной эстетической концепции. Важно, что сама эстетика постмодернизма не исключает «децентрированную полисемантичность», по тонкому наблюдению В.А. Крючковой³. В данной статье мы исходим из идеи, что приверженность традициям и художественным принципам постмодернизма не отменяет возможность корреляции с другими эстетическими концепциями. Яркая индивидуальность и поэтика Питера Гринуэя оказывается сущностно связана с различными искусствами как в силу синтетической природы кинематографа, так и внимательной работы режиссера с различными стилями изобразительного искусства, что в результате дает повод рассматривать его творчество в призме эстетики декаданса, проявившейся в фильме «Отсчет утопленников».

Режиссер пишет материальность образов, временами обнажая их трансцендентную изнанку, и эстетическая природа визуальности его фильма простирается между образом и спектром его толкований. В.В. Бычков пишет: «В событии символизации (становления художественного произведения) смысл (эйдос) как метафизическая сущность бытия, конкретного явления или события стягивается в некую чувственно воспринимаемую субстанцию, выражается в интуитивно сгармонизированной художником уникальной системе художественных средств данного конкретного произведения»⁴. Гринуэй взаимодействует с художественными образами, упаковывая смыслы в яркие символистско-формульные визуальные решения. При внешней холодности, рационализме выверенных символических конструкций, «чистая» материя наделена особым настроением, интонациями, эксцентрикой, что можно охарактеризовать как имманентные признаки мифологизации красоты, декадентской замороженности деструктивными процессами — умиранием, статичностью смерти.

Подступы к жанровой и визуальной идентификации «Отсчета утопленников»

Сюжет фильма «Отсчет утопленников» повествует о трех женщинах, связанных между собой родством (мать, дочь, племянница), с одинаковым именем Сисси, поочередно топящих своих мужей (в ванне, море, бассейне). Близкий друг этой семьи судмедэксперт Мэджет помогает им выдать смерти за несчастные случаи в надежде добиться хотя бы от одной из женщин интимной близости. Жанрово фильм идентифицируется как черная комедия, однако в нем присутствуют и отголоски криминального романа, и мелодрамы, и элементы триллера, гротескного абсурда...

Впрочем, жанровая идентификация, буквальное истолкование парадоксальных и шокирующих сюжетных нюансов, стилистических поворотов не может исчерпывающе отобразить сути этого фильма-головоломки. Сущностно киноматерия «Отсчета утопленников» воспринимается не как искусственная попытка разнообразить нарратив, но как хирургически точная имплантация имманентных черт различных жанров. Некоторые элементы киноматерии «Отсчета утопленников» можно охарактеризовать как яркое символическое мышление режиссера, некоторые — как ироничное постмодернистское заигрывание с кинотекстом, системой чувств зрителя, а другие — и как романтическое любование нерукотворной красотой мира, и как декадентскую завороченность перед бездной бессознательного, древнего и хтонического. Временами целостность кадра словно вот-вот распадется на составляющие, но эффект полиэкрана, подобного контрфорсам, поддерживает устойчивость архитектуры кадра.

Фильм начинается с пролога, визуально соотносимого скорее с театральной эстетикой, нежели с кинематографической.

Декорацией-задником выступает стена дома с распластанной на ней тенью. На «сцене» — девочка, словно куколка в платье с розочками, кудряшками, волшебной палочкой, прыгает через скакалку, напевает считалочку. На переднем плане покачивается

Кадр из фильма
«Отсчет утопленников»
(Drowning by Numbers),
режиссер Питер
Гринуэй, 1988



чучело огромной птицы с раскрытыми крыльями, аккуратно подвешенная на струганной палке. Свет драматургически ритмичен, четко соответствует и считалочке, и движениям девочки. Она неторопливо, методично прыгает, ее взгляд устремлен в звездное небо, спокойно и внимательно, будто равнодушно, она «каталогизирует» звезды с монотонностью человека, пытающегося уснуть и считающего овец, которые в довольно большом количестве присутствуют в фильме, раскрывая характерный для эстетики декаданса трансцендентный слой фильма. Однако композиция кадра, световое и пространственное решение архитектурных деталей уравновешены урбанистической архитектурной одиночества Э. Хоппера и вместе с тем — пустынными, окаменевшими декорациями картин Де Кирико.

Об особенностях его творчества М. Герман пишет: «не объективное пространство, расстояние, масштаб, а медлительный калейдоскоп видений, вязкого сна, от которого невозможно пробудиться, властвует над предметами и людьми»⁵. Киноматерия кажется тягучей, терпкой, словно сновидение. Ритмично вращается луч света от маяка, создавая причудливые ассоциации с приключениями кэрролловской Алисы: девочка то «вырастает» под самую крышу, то кажется уменьшившейся на фоне чучела орла, то «становится» нормального роста. Гринуэй создает такую своеобразную трехчастную композицию не только световыми эффектами, внимательной работой с точками съемки и монтажными склейками, но и пространственной глубиной выстраиваемой мизансцены. В итоге возникает эффект полиэкрана, но не на плоскости кадра, а вглубь кинореальности. Эта глубинная «полиэкранная» перспектива будет время от времени встречаться на протяжении всего фильма, характеризуясь довольно четкими горизонтальными и вертикальными границами плоскостных сегментов. Несмотря на условность деления, эти пространственные сегменты связаны между собой и символической соотносительностью первого и третьего плана. Мертвая птица и тень от руки словно тянутся друг к другу, повторяя архитектурное углубление парадной дома, где под наивысшей точкой схождения этих линий расположена фигура девочки. И свадебное платье тем самым трактуется уже как обручение... со смертью.

Ключевые фигуры «Отсчета утопленников» — три Сисси (Cissie) — мать (Джоан Плаурайт), дочь (Джюльет Стивенсон), племянница (Джоэли Ричардсон). Сисси (I) обитает в декорациях райского сада, на который мягко опустились сумерки. В саду и доме повсюду корзинки, полные еды и зелени, сушеные

⁵ Герман М. Модернизм. Искусство первой половины XX века. 2-е изд., испр. СПб.: Азбука-классика, 2005. С. 242.

⁶ Звездина Ю.Н. Эмблематика в мире старинного натюрморта. К проблеме прочтения символа. М.: Наука, 1997. С. 114–115.

⁷ Ортега-и-Гассет Х. так писал о работе художника со светом: «вместо того чтобы озарять картину светом условным, как делалось прежде, Караваджо решил изобразить освещение естественное, хотя и подбирая искусственно световые комбинации: свет в пещере, одним лучом резко выхватывающий часть фигуры, когда все остальное тонет в черноте тени. Вот почему у него свет ошеломляющий, патетический, драматический, однако в конечном счете свет реальный, свет, списанный с натуры, а не выдуманный». См.: Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры / Вступ. ст. Г.М.Фридлендера; Сост. В.Е. Батно М.: Искусство, 1991. С. 502.

⁸ Петров М.А. Сладостный поиск себя. «Новая чувственность» в европейском кинематографе второй половины XX–начала XXI в. // Антропология искусства. Язык искусства и мера человеческого в меняющемся мире. М.: «Индрик», 2017. С. 289.

Кадр из фильма «Отсчет утопленников» (Drowning by Numbers), режиссер Питер Гринуэй, 1988



травы свисают с потолка и расставлены в большие вазы. Насекомые — улитки, бабочки, мотыльки — беспечно и по-хозяйски ползают по сочным, ярким плодам, создавая настроение барочных натюрмортов Vanitas, только без своего ключевого элемента — человеческого черепа. Легкая тень эстетики декаданса и «тщетности удовольствий, бренности»⁶ рифмуются со значением символа, который Гринуэй не стал помещать в киноматерию, избегая прямолинейных аналогий.

Важным объектом «барочной» атмосферы дома Сисси является внимательная работа Гринуэя со светом, становящимся словно осязаемым и «отдельным» объектом изображения, подобно шедеврам Караваджо⁷. Бесконечное пространство коннотаций, множественная символизация — то строгая соразмерность означаемому, то разрыв с ним, то соответствие его противоположности, двойственность — яркие черты, которыми Гринуэй наделил всех ключевых персонажей (женских, преимущественно) своего фильма и сущностно киноматерию в целом.

В Эдем Сисси уже прокралось искушение: ее муж Джейк (Брайан Прингл) давно познал запретный плод, и теперь яблоки разбросаны повсюду. Он пьян и собирается «вкусить» свою молодую любовницу Нэнси (Джейн Гарнетт). Однако грех разврата будто бы и не пробуждает в персонажах стыдливость наготы: как справедливо отмечает М.А. Петров, чувственность новейшего европейского кинематографа «выполняет роль метафоры, необходимой автору для рассказа о самом сокровенном, интимном. В ней нет глянца и нет пошлости»⁸.

«Адам» и «Ева» (а в этот момент Нэнси действительно воспринимается как первая женщина) естественны в своей наготе, не стыдятся ее, не прикрываются, но в раскоординации движений пьяных персонажей, в репликах, далеких от возвышенного ренессансного восприятия мира, считываются не нотки «Сада земных наслаждений», а страсти земные, неэстетичные, обыденные в своих естественных телесных проявлениях.

Сисси появляется словно демон Лилит, жаждущая наказать мужчину за осквернение ее святилища. Если условно разделить плоскость кадра по горизонтали, в нижней части оказываются любовники, не подозревающие, что их роман трагически оборвется. При делении по вертикали справа оказываются супруги, а слева — разлучница. (Интересно, что только в четверти пространства кадра Нэнси оказываются яблоки, тыквы, судя по всему, демонстрирующие «плодородные» коннотации.) В архитектурном центре композиции располагается букет, который Сисси устанавливает спокойно, неторопливо, даже с нежностью — словно цветы на надгробие давно усопшего возлюбленного. Примечательно, что именно Сисси станет той силой, что изгонит грешников из барочного сада, и в следующих эпизодах фильма Джейк (а точнее — его голова, словно отделенная от тела границами кадра) еще несколько раз появится в кинопространстве, словно «забытый» режиссером череп стремится вернуться на положенное ему место в натюрморте Vanitas.

Эффект полиэкрана обнаруживает себя и в сцене осмотра первого тела судмедэкспертом Мэджетом (Бернард Хилл). Сущностно в пространстве кадра очевидны «самостоятельные» сегменты, расположение пограничных объектов становится поддерживающим каркасом для геометрической стабильности границ секций и одновременно — для связи с соседними локусами. Так, при умозрительном делении кадра по вертикали, три женщины противопоставляются трем мужчинам. При горизонтальном делении на три части (представляется наиболее тождественным символической ткани сцены именно число три), смерть отделена от жизни и занимает минимальную часть кадра, потому как количество покойников пока не превышает численности живых

персонажей. Мальчик — сын Мэджета Сгат (Джейсон Эдвардс) — визуально и семантически отделен от мира взрослых с их пороками (в контексте фильма по большей части — убийствами), однако интерес героя к анатомии смерти все же сближает его с

Кадр из фильма
«Отсчет утопленников»
(Drowning by Numbers),
режиссер Питер
Гринуэй, 1988



остальными. Интересно и положение девушки справа: она стоит близко с двумя другими Сисси, намекая на родство трех женщин. Однако зритель впервые ее видит, и пока что нераскрыты ее интересы и степень вовлеченности в драматические события фильма, что вынуждает расположить девушку ближе к мальчику, мотивы которого в отличие от его отца (правый локоть которого сигнализирует об их связи), тоже пока представляются туманными. В контексте отдельного расположения Смата, в центральном горизонтальном «сегменте» на втором плане оказываются три Сисси и Мэджет, которые уже сговорились о сокрытии убийства.

Судмедэксперт Мэджет до решения стать соучастником преступления существовал в пасторальных «декорациях»



Кадр из фильма
«Отсчет утопленников»
(Drowning by Numbers),
режиссер Питер
Гринуэй, 1988

и аристократической праздности, в ожившей атмосфере полотен А. Ватто. В образе жизни Мэджета чувствуется стремление пережить комфорт в атмосферу природы и гармонично с ней сосуществовать, но с внедрением элементов избыточной благоустроенности

быта (как своего рода попыткой создать гибрид аполлонического и дионисийского). В сцене завтрака, иконологически соотносимой с атмосферой «безумного чаепития», можно заметить красивые резные стулья, френч-пресс, обильное разнообразие блюд для удовлетворения эпикурейских appetites Мэджета. В этом контексте сдержанное, галантное заигрывание героя с женщинами не кажется блажью похотливого мужчины (или маниакальным преследованием сатиром прекрасных нимф), но любованием женской красотой в разном возрасте, вожделением тела, стремлением к удовольствию. Эта цена также может быть проинтерпретирована с точки зрения возникающего эффекта полиэкрана. Если разделить кадр на три части, люди и животные занимают центральный «сегмент». По драматургической структуре иллюзия полиэкранной композиции вновь встраивается не на плоскость кадра, а вглубь. Первый, ближайший к зрителю план — Мэджет и две Сисси;



Кадр из фильма
«Отсчет утопленников»
(Drowning by Numbers),
режиссер Питер
Гринуэй, 1988

овцы стояли за стульями, с аккуратно расставленными фарфоровыми чашечками на них. Так, возвращаясь к кадру чаепития Мэджета, получается своего рода чаепитие в квадрате.

Казалось бы, главным героям удалось построить свой собственный пасторальный рай. Структуру кадра снова можно разделить по горизонтали на три равномерные части. В самой нижней — овцы уже практически полностью отделены от «волков». Привлекает внимание валяжно разместившееся на стуле в левой части кадра чучело, которое в следующей сцене уже станет главой собственного безумного неживого чаепития. Безмятежная жизнь героев, умудрившихся временно уйти от наказания,



Кадр из фильма
«Отсчет утопленников»
(Drowning by Numbers),
режиссер Питер
Гринуэй, 1988

второй — «пасторальный» сегмент Смата-пастушка с собакой и отарой. В самой дальней части, ближе к воде происходит игра в «пророчества», с которой начался этот эпизод фильма: чинно расставленные по схематично намеченным загонам,

подошла к концу. В последующих кадрах во внутрикадровом пространстве им полагается все меньше места, границы слева и справа словно зажимают их в капкан. А сам Мэджет оказывается окруженным женщинами, уготовившим ему... утопление.

* * *

Фильм «Отсчет утопленников» поражает спектрами смыслов, концепций, вариативностью трактовки как отдельных элементов кинореальности, так и ее целостности. Питер Гринуэй создает интеллектуальную игру, балансируя на границе худо-

жественной избыточности и парадоксальной аскетичности структуры кадра. Эстетика декаданса реализуется многомерностью смыслового и визуального поля фильма, интересом к процессам умирания и равнодушием к покойникам, насыщенностью одних образов и неуловимостью, невербализуемостью смыслов — других. Стилистические перепады гармонизируются, символические пласты пейзажей, вещей, знаков, ситуаций, движений поначалу сосуществуют, но различия постепенно выхолащиваются, формируя к концу фильма эстетическое единство и целостность.

Гринуэй пишет кинокартину, герои которой уживаются не смотря на разность мировоззренческих и экзистенциальных парадигм (реализуемых цитированием стилей живописи), балансируют на острие мимолетной общности интересов, постепенно отсекают (буквально — топят) персонажей, не вписывающихся или со временем выпадающих из их группы. По мере развития сюжета, эффектов полиэкрана становится все меньше. Маленький мир трех женщин неконтролируемо сужается до кровного родства, своеобразного тесного ведьмовского круга. История, начавшаяся с декадентского любования красотой и смертью, превращается в противоборство аполлонического и дионисийского, мужского и женского, постепенно трансформируется в эфемерность эроса и универсальность танатоса. Виртуозно используя эффекты полиэкрана в скрупулезно спроектированной архитектуре внутрикадрового пространства, Питер Гринуэй словно выстраивает для хаоса непроницаемые границы. Они хоть и невидимы, но настолько осязаемы, что не возникает недоумения в причинах подчеркнуто сдержанного поведения персонажей, их искренней незлобливости и отсутствия объективных мотивов методично истреблять мужскую часть фильма. Каждый герой является носителем деструктивных сил танатоса, преодолевающего эрос и постепенно изживающего персонажей, осмелившихся противостоять дионисийскому хаосу, в любовно выстроенному аполлоническим началом декорациях. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Бычков В.В. Символ и символизация в искусстве. Современное эхо эстетики символизма // Бычков В.В., Маньковская Н.Б. Эстетика символизма. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2021. С. 561–577.
2. Герман М. Модернизм. Искусство первой половины XX века. СПб.: Азбука-классика, 2005. 480 с.

3. *Звездина Ю.Н.* Эмблематика в мире старинного натюрморта. К проблеме прочтения символа. М.: Наука, 1997. 160 с.
4. *Крючкова В.А.* Живопись — театр — кино. О взаимодействии художественных форм в искусстве XX века // Художественные модели мироздания: В 2 т. Кн. 2: XX век. Взаимодействие искусств в поисках нового образа мира / Боброва С.Л., Иконников А.В., Кириченко Е.И. и др.; Ред. В.П. Толстой и др. М.: НИИ РАХ, 1999. С. 139–173.
5. *Маньковская Н.Б.* Эстетическая специфика постмодернистской мифологии в кинопроектах Питера Гринуэя и Мэтью Барни // Миф и художественное сознание XX века / отв. ред. Н.А. Хренов; Гос. ин-т искусствознания. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2011. С. 674–684.
6. *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры / Вступ. ст. Г.М. Фридлендера; Сост. В.Е.Багно. М.: Искусство, 1991. 588 с.
7. *Петров М.А.* Сладостный поиск себя. «Новая чувственность» в европейском кинематографе второй половины XX — начала XXI в. // Антропология искусства. Язык искусства и мера человеческого в меняющемся мире / Отв. ред. О.А. Кривцун. М.: «Индрик», 2017. С. 287–301.
8. *Jenkins B.* The Tickled Underbelly: Peter Greenaway and the Aesthetics of Ambivalence. — Montreal: McGill University, 2000. 118 p.
9. *Keesey D.* The films of Peter Greenaway. Sex, Death and Provocation. — McFarland & Company, Inc., Publishers. Jefferson, North Carolina, and London, 2006. 239 p.
10. Peter Greenaway's Postmodern // Poststructuralist Cinema. Revised Edition / Eds. P. Willoquet-Maricondi, M. Alemany-Galway. Lanham, MD/Toronto/Plymouth, UK: The Scarecrow Press, Inc., 2008. 447 p.

REFERENCES

1. *Bychkov V.V.* (2021). Simvol i simbolizaciya v iskusstve. Sovremennoe ekho estetiki simbolizma [Symbol and symbolization in art. A Modern Echo of Symbolist Aesthetics] // Bychkov V.V., Mankovskaya N.B. (2021). Estetika simbolizma [Aesthetics of symbolism]. Moskva, Sankt-Peterburg: Centr gumanitarnykh iniciativ, 2021. Pp. 561–577. (in Russ.).
2. *German M.* (2005) Modernizm. Iskustvo pervoj poloviny XX veka [Modernism. Art of the first half of the XX century]. Sankt-Peterburg: Azbuka-klassika, 2005. 480 p. (in Russ.).
3. *Zvezdina Yu.N.* (1997) Emblematika v mire starinnogo natyurmorta. K probleme prochteniya simvola [Emblematics in the world of ancient still life. To the problem of reading the symbol]. Moskva: Nauka, 1997. 160 p. (in Russ.).
4. *Kryuchkova V.A.* (1999) Zhivopisy — teatr — kino. O vzaimodejstvii hudozhestvennyh form v iskusstve XX veka [Painting — theater — cinema. On the interaction of artistic forms in the art of the XX century] // Hudozhestvennye modeli mirozdaniya: V 2 t. Kn. 2: XX vek. Vzaimodejstvie iskusstv v poiskah novogo obraza mira [Artistic models of the universe: In 2 vols. Vol. 2: XX century. Interaction of arts in search of a new image of the world], Bobrova S.L., Ikonnikov A.V., Kirichenko E.I., etc.; ed. V.P.Tolstoj, etc. Moskva: NII RAH, 1999. Pp. 139–173. (in Russ.).

5. *Mankovskaya N.B.* (2011) *Esteticheskaya specifika postmodernistskoj mifologii v kinoproektah Pitera Grinueya i Met'yu Barni* [Aesthetic Specificity of Postmodern Mythology in the Film Projects of Peter Greenway and Matthew Barney] // *Mif i hudozhestvennoe soznanie XX veka* [Myth and artistic consciousness of the XX century], ed. N.A. Hrenov; Gos. in-t iskusstvovoznaniya. Moskva: «Kanon+» ROOI «Reabilitaciya», 2011. Pp. 674–684. (in Russ.).
6. *Ortega-i-Gaceta H.* (1991) *Estetika. Filosofiya kul'tury* [Aesthetics. Philosophy of Culture], Vstup. st. G.M.Fridlendera; Sost. V.E. Bagno. Moskva: Iskusstvo, 1991. 588 p. (in Russ.).
7. *Petrov M.A.* (2017) *Sladostnyj poisk sebya. "Novaya chuvstvennost'" v evropejskom kinematographe vtoroj poloviny XX — nachala XXI v.* [Sweet search for yourself. "New Sensibility" in European Cinematography in the Second Half of the 20th — Early 21st Centuries] // *Antropologiya iskusstva. Yazyk iskusstva i mera chelovecheskogo v menyayushchemsya mire* [Anthropology of art. The language of art and the measure of the human in a changing world], ed. O.A. Krivtsun. Moskva: «Indrik», 2017. Pp. 287–301. (in Russ.).
8. *Jenkins B.* (2000) *The Tickled Underbelly: Peter Greenaway and the Aesthetics of Ambivalence*. Montreal: McGill University, 2000. 118 p.
9. *Keesey D.* (2006) *The films of Peter Greenaway. Sex, Death and Provocation*. McFarland & Company, Inc., Publishers. Jefferson, North Carolina, and London, 2006. 239 p.
10. *Peter Greenaway's Postmodern* (2008) // *Poststructuralist Cinema. Revised Edition* / Eds. P. Willoquet-Maricondi, M. Alemany-Galway. Lanham, MD/Toronto/Plymouth, UK: The Scarecrow Press, Inc., 2008. 447 p.

Split-screen Effects and Decadence Aesthetics in Peter Greenaway's *Drowning by Numbers*

Violetta D. Evallyo

PhD (Culture Studies), Senior Researcher, State Institute for Art Studies, executive secretary of the peer-reviewed scientific electronic journal "Art & Culture Studies"

UDC 778.5И(091) «Отсчет утопленников»

ABSTRACT: The author focuses on Peter Greenway's film *Drowning by Numbers* which all the while remained by and large off the researchers' radars. The full-fledged analysis of the film's aesthetics implies revealing the mechanics of balancing the architectonics of film matter both in the semantic and the visual contexts, taking into account the redundancy of meanings, accents, various stylistic and genre elements typical for this director.

The split-screen as a tool for organizing the intra-frame matter is for P. Greenway a kind of brand identity. However, the director prefers not to limit his poetics to one genre and style, nor to a universal artistic device. In *Drowning by Numbers* there is no split-screen in its traditional sense, however, the architectonics of the film matter evidentiates its complex structure, semantic segmentation and strong correlation of the segments, which allows to regard the frame architectonics in the context of the split-screen effect with connotations inherent in the tool. Forming the intra-frame contents in such an unconventional way, Peter Greenaway intensifies and expands the film space without loading its visual solution; he creates a close "three-dimensional" structure, arranges the semantic strata, fits the objects in the exact grid of a frame. In *Drowning by Numbers* the split-screen effect with its implied boundaries holds up the multi-dimensional aesthetics of the film including elements of postmodernism, symbolism and, more so, of decadence — with its inherent fascination with death and non-existence, its abysm of the unconscious and its static beauty. Typically, the film's characters move slowly, strike attitudes and put others to death emotionless. It appears that the decadence aesthetics proves to be the most emphatic in this work, and that's what implicitly requires a split-screen structure of the intra-frame space.

KEY WORDS: cinema aesthetics, split-screen effect, Peter Greenaway, frame architectonics, chaos, harmony, decadence

МИРОВОЙ КИНОПРОЦЕСС

АНАЛИЗ





Кинематограф по Антониони: от неореализма к экранному экзистенциализму

Н.Б. Кириллова

доктор культурологии, профессор

EDN: <https://elibrary.ru/zgzddc>

УДК 008

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Объект анализа в статье — творчество выдающегося итальянского кинорежиссера, сценариста, публициста Микеланджело Антониони. Его вклад в историю мировой экранной культуры неоспорим. Придя в мир кино в канун падения фашистской диктатуры, освоив эстетику «киноправды» как основы неореализма, Антониони становится в 1950–1970-е годы ярким представителем экранного экзистенциализма, поднимая в кино сложные проблемы бытия человека в буржуазном мире: «некоммуникабельность», «отчужденность», «затмение чувств».

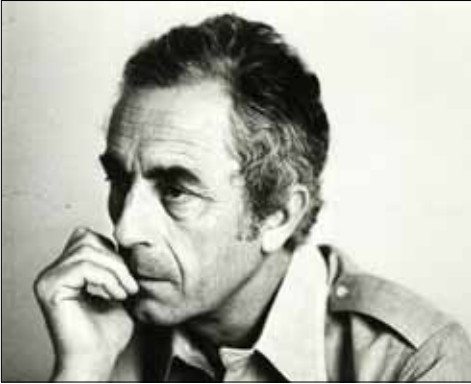
Антониони,
неореализм,
киноправда,
экранный
экзистенциализм,
некоммуникабель-
ность,
отчуждение

В 2022 году исполняется 110 лет со дня рождения одного из самых культовых кинорежиссеров мира Микеланджело Антониони (1912–2008). Придя в кино из журналистики и поработав в качестве режиссера-стажера у Марселя Карне на фильме «Вечерние посетители» (Франция, 1942), Антониони в конце войны примыкает к группе итальянских неореалистов. Он участвовал в создании сценариев таких известных фильмов, как «Трагическая охота» (режиссер Дж. Де Сантис, 1947) и «Белый шейх» (режиссер Ф. Феллини, 1952).

Творческий почерк режиссера формируется у М. Антониони в неигровом кино. Его режиссерский дебют — документальный фильм «Люди с реки По», который он начал снимать в 1943 году, а завершил в 1947-м. Данная картина, как и последующие его работы («Суеверие», «Метельщики улиц», «Вилла монстров» и другие), — это, по определению Н.М. Зоркой, «своеобразный вариант неореализма в документалистике»¹.

В этом контексте интерес вызывает процесс формирования философии творчества художника, его видение мира, общества, человека, а также вопросы становления своеобразного «антонионивского» стиля и языка его фильмов. Представляется, что осмысление трагического одиночества человека, его «неком-

¹ Зорка Н.М. Антониони // Кино: Энциклопедический словарь / Под ред. С.И. Юткевича. М.: Сов. энциклопедия. 1986. С. 25.



Антониони

² Садуль Ж.
История киноискусства. Пер. с франц.
М.К. Левиной /
Под ред. Г.А. Авернарнуса. М.: Изд-во
иностр. лит-ры, 1957.
С. 395.

муникабельности», «отчужденности» как экзистенциальной основы фильмов Антониони — это итог наблюдений режиссера за жизнью итальянского общества не только после разгрома фашизма и падения режима Муссолини, но и в период социальной «стабилизации». По мнению историка Жоржа Садуля, в период кризиса неореализма в итальянском кино на первый план выходит творчество трех режиссеров. Речь идет о Лукино Висконти, Федерико Феллини, а также о «самобытном, тонком и умном Микеланджело Антониони»².

Анализ эволюции творчества Антониони дает возможность рассмотреть, как меняется язык его фильмов, как выкристаллизовывается художественный стиль и творческая манера этого уникального режиссера-экзистенциалиста (*exsistentia* — существование), главной темой которого является исследование бытия человека в социальном и духовном аспектах.

«Кино — это правда...»

Рассматривая разные слои итальянского общества в послевоенный период, Антониони исходит из своего постулата «кино — это правда»³, показывая, что «стабилизация» буржуазной жизни в 1950-е годы — это иллюзия, миф, красивая оболочка, прикрывающая бездуховность, опустошенность бытия. Именно так воспринимается атмосфера итальянской реальности в первых художественных фильмах Антониони. К примеру, в «Хронике одной любви» (1950) иронично показана история мучительного адюльтера в среде респектабельной миланской буржуазии, ее духовное убожество и моральная индифферентность. А в картине «Побежденные» (1952), где расследуется преступление, совершенное группой подростков без каких-либо целей и причин, крупным планом дан портрет послевоенного поколения «потерянной молодежи».

Еще одна реальность эпохи: на смену итальянскому неореализму, устремленному к правдивому изображению жизни, приходит коммерческий кинематограф — кино «белых телефонов». Его уход от действительности, его пустоту и никчемность Антониони язвительно продемонстрировал в фильме «Дама без камелий» (1953). «Я твердо убежден, — заявит он через несколько

³ См.: Антониони об Антониони. Пер. с ит. / Вступит. статья. В.Е. Баскакова; Комментар. О.Б. Бобровой. М.: Радуга, 1986. С. 124.

⁴ Кино Италии. Неореализм. Пер. с ит., сост., коммент. Г.Д. Богемского. М.: Искусство, 1989. С. 378.

⁵ См.: Кино: Энциклопедический словарь, 1986. С. 25.



Кадр из фильма «Крик»

⁶ Разлогов К.Э. Планета кино. История искусства мирового экрана. М.: Эксмо, 2015. С. 242.

⁷ Антониони об Антониони. М.: Радуга, 1986. С. 8.

лет, — что современный кинематограф должен быть связан прежде всего с правдой. Правда нашей повседневной жизни не механическая, не условная или искусственная, как в большинстве тех историй, что сочиняют для кино и показывают на экране... Кино — это следствие нашей личной позиции по отношению к событиям окружающего мира...»⁴.

Индивидуальный стиль Антониони как режиссера-исследователя проявил себя в картине «Подруги» (1955), поставленной в жанре социально-психологической драмы по сюжету писателя Чезаре Павезе и удостоенной Приза Венецианского кинофестиваля. Неторопливая повествовательная манера поста-

новщика, его наблюдение за тем, как ведет себя человек в мире буржуазной праздности и скуки, каковы нюансы его душевных устремлений — все это, по мнению Альберто Моравиа, передает «новое ощущение реальности»⁵. Еще одним знаковым фильмом данного периода творчества Антониони стала картина 1957 года «Крик» (в советском прокате она шла под названием «Отчаяние»). Тема фильма стала своеобразным возвратом к неореализму: рабочий ищет работу. Но стилистика картины, как и ее итог, иные: это крик отчаяния человека, который не видит другого выхода для себя, кроме само-

убийства. «Крик», ставший «своеобразным трагическим манифестом киноэкзистенциализма»⁶, усиливает тему отчуждения и безысходности. Отметим, что этот фильм был принят итальянскими критиками достаточно прохладно, однако французский журнал «Экспресс» объявил фильм «Крик» киношедевром⁷. Таким образом, несмотря на художественные искания и открытия Антониони 1950-х годов, его творчество не было оценено в полной мере.

От поэтики «отчуждения» к «затмению чувств»

Мировое признание и успех придут к режиссеру в 1960-е годы, когда на экран выйдут один за другим его знаменитые фильмы: «Приключение» (1960, Спец. приз за режиссуру Каннского МКФ) и «Ночь» (1960, Главный приз Берлинского МКФ), «Затмение» (1961, Спец. приз Каннского МКФ) и «Красная пустыня» (1964, Главный приз Венецианского МКФ). Все они



Кадр из фильма
«Приключение»

⁸ Тетраптих — произведение искусства, состоящее из четырех составных частей (картин, барельефов и других), объединенных общей идеей. — *Прим. авт.*

представляют своеобразный тетраптих⁸, где режиссер поставил «диагноз» духовной болезни современного буржуазного общества: нравственный упадок, разрыв социальных связей, общественная амнезия, «затмение чувств». Французскими критиками (в частности, Андре Базеном) Антониони был признан поэтом «отчуждения» и «некоммуникабельности», символом которых в указанных фильмах стала актриса Моника Витти, исполнительница главных ролей и «муза» режиссера.

Сегодня эти фильмы Антониони — мировая классика кинематографа, а в период их выхода на экран они удивляли, озадачивали, даже шокировали противоречием женских характеров, ненадежностью чувств, непостоянством человеческих отношений. Взять, к примеру, сюжет фильма «Приключение». Анна (актриса Леа Массари) вместе со своим любовником Сандро и подружкой Клаудией (Витти) отправляются на морскую прогулку на яхте. Во время стоянки на небольшом острове Анна исчезает. А Сандро с Клаудией во время безуспешных поисков начинают испытывать влечение друг к другу, переходящее в бурный роман. Их отношения, кажущиеся серьезным чувством, заканчиваются достаточно нелепо. Герой исчезает из номера отеля, в котором они остановились. Клаудия отправляется на поиски и находит его в постели с дешевой проституткой. По мнению многих критиков, значимость «Приключения» в том, что в его

Кадр из фильма
«Ночь»



художественную структуру введена концепция «открытого кино», то есть фильма без финала. Так построен и фильм «Ночь», в основе которого тоже любовный треугольник в блестящем исполнении Марчелло Мастоияни, Жанны Моро (они играют супружескую пару) и Моника Витти. Здесь, как и

⁹ Антониони об Антониони. М.: Радуга, 1986. С. 18.

¹⁰ Капралов Г.А. Человек и миф. Эволюция героя западного кино. 1965–1980. М.: Искусство, 1984. С. 43.

в «Приключении», актеры точно и тонко передают «состояние хронической усталости и духовного омертвления своих героев, поведение которых алогично и нередко подчиняется лишь подсознательным комплексам»⁹. По определению Г.А. Капралова, Антониони, улавливая реальные черты капиталистического мира, «возводит их в ранг метафорической всеобщности, дает внешне как бы реальную и одновременно мистифицированную картину современной действительности»¹⁰.

Мистификация как одна из характерных примет буржуазного общества крупным планом представлена и в фильме



Кадр из фильма «Затмение»

«Затмение», что ярко проявляется в сцене на бирже — поразительной по своей художественной силе и документальной точности. Режиссер показывает вполне реальную картину биржевых спекуляций. Но эта сцена одновременно и своеобразная метафора «исчезновения», «гибели»

человека в капиталистической машине, где нет людей, а есть «беснующаяся толпа человекоатомов»¹¹. Героиня «Затмения» Виттория (Витти), попав случайно на биржу, где любит играть ее мать, пытается понять сферу этих мистификаций, связанных с тайнами передвижения капиталов, но тщетно. Зашифрованность социального механизма, как и души человеческой, — это центральная идея фильма.

Разочарование героини наступает в тот момент, когда в скопище безумных в своей страсти к наживе людей она видит своего возлюбленного, молодого маклера Пьеро (Ален Делон). Еще вчера Виттория была переполнена ощущением счастья: они оба молодые, красивы, легко идут на контакт, им хорошо вместе. И вдруг такой удар: ее избранник оказывается жалким и жадным эгоистом. Последние кадры «Затмения» передают апокалиптическое состояние героини. После свидания с Пьеро (символична сцена, в которой герои разделены стеклянной дверью) Виттория идет по пустому городу словно в никуда, идет по безлюдным улицам, площадям и скверам. Антониони рефреном повторяет один и тот же кадр: все пустынно, все иссушено, безжизненно, мертво...

Проблема отчуждения сразу стала эталоном экранного экзистенциализма, закрепляя в сознании общества и тему

¹¹ Там же. С. 44.

¹² Туровская М.И. Да и нет. О кино и театре последнего десятилетия. М.: Искусство, 1966. — С. 280.

¹³ Антониони об Антониони. С. 46.

«затмения чувств», столь образно выраженную и абсолютизированную Антониони на экране. Хотя (здесь можно согласиться с М.И. Туровской) эта тема и не нова, она остается устойчивым буржуазным мифом — «прибежищем “в личном”, которое ищет современный человек»¹². Но режиссер ее метафорически переосмыслил.

Так Микеланджело Антониони в 1960-е годы становится признанным поэтом психологии «отчуждения» и «некоммуникабельности» в экранной культуре. Однако мало кто из его современников, кроме писателя Альберто Моравиа, заметил тревогу режиссера, его тоску по иной жизни: «Реальность, по Антониони, статична, инертна, визуальна... Тоска, тревога — единственное чувство, которое она вызывает... Почему эта тоска — тревога? Потому что в глазах Антониони реальность предстает абсурдной... почти как греза или некий посторонний мир»¹³. Это ощущение интерпретировано в женских образах, созданных Моникой Витти, что особенно явственно прозвучало в фильме «Красная пустыня», завершающем «тетраптих» 1960-х годов.

Это первая цветная картина Антониони, где цвет — не самоцель режиссера, он усиливает, углубляет идейно-художественный замысел фильма, сюжет которого прост до банальности. Джулиана (Витти), респектабельная семейная женщина, не-

удовлетворенная своей личной и социальной жизнью, пытается найти хоть какую-то отдушину и находит ее в любовной связи с инженером (Ричард Харрис). Однако вновь она сталкивается не с чувством, а с равнодушием, что приводит ее к еще большему кризису: затянувшаяся депрессия



Кадр из фильма
«Красная пустыня»

завершается мечтой — убежать навсегда на пустынный берег моря... «Моника Витти в этой роли, — отмечает К.Э. Разлогов, — придает образу женского невроза почти вселенский масштаб, впечатляя тем самым зрителей всего мира»¹⁴.

С одной стороны, проблематика фильма говорит все о той же социальной разобщенности, отчуждении, внутреннем одиночестве женщины. С другой, как свидетельствует исследователь психологии бессознательного Антонио Менегетти, — действия

¹⁴ Разлогов К.Э. Планета кино. История искусства мирового экрана. М.: Эксмо, 2015. С. 245.

¹⁵ Менегетти А.
Кино, театр, бессоз-
нательное. Т. 1.
Пер. с ит. М.:
Онтопсихология,
2001. С. 187.

героини Витти говорят о накоплении в ней негативной психологии. «Психическая травма героини заключается в том, — пишет он, — что ее поиски причин случившегося с нею — лишь удобное алиби, лишь возможность выйти из той жизненной разобщенности, которой подчинен человек... Ей удастся скрыть свою психологическую травму, поскольку она умеет маскировать ее под экзистенциальные проблемы, которые общество принимает и считает нормальными. Однако логика фильма заключена в подсознательном стремлении к смерти, самоубийству, хотя режиссер не поставил последнюю точку...»¹⁵.

Фильмы Антониони 1960-х годов интересны не только с точки зрения экзистенциальной философии и психологии, но и с точки зрения эстетики и семиотики — языка аудиовизуальной культуры как своеобразной основы создания «образа-движения» и «образа-времени». Так Жиль Делёз, считая режиссера «одним из величайших колористов кинематографа», отмечает, что он «пользуется холодными цветами, доведенными до максимума или полноты, или интенсификации, чтобы преодолеть их всепоглощающую функцию... У Антониони цвет доводит пространство до пустоты, «изглаживающей то, что она поглотила. Предмет кинематографа по Антониони — достижение нефигуративного через приключение, по окончании которого происходит «затмение» лица и исчезновение персонажей»¹⁶. Так визуальный образ становится «археологическим», «стратиграфическим», «тектоническим». Сюда же относятся знаменитые пустыни Антониони, в предельных случаях «хранящие лишь абстрактные дороги и скрывающие многочисленные фрагменты жизни супружеских пар»¹⁷.

¹⁶ Prokop D.
Soziologie des Films.
Darmstadt und
Neuwied: Hermann
Luchterhand Verlag,
1970. P. 82–83.

¹⁷ Там же. С. 570.

Новые темы, новые жанры

Фильм «Blow up» («Фотоувеличение», 1967) М. Антониони снял в Великобритании. Этот фильм, поставленный по рассказу Хулио Кортасара «Слюни дьявола», получил Главный приз Каннского кинофестиваля и мировой успех сразу после его выхода на экран. Построив картину на полумистическом сюжете, прибегнув к системе разнообразных метафор, Антониони попытался визуально показать непостижимость для человека объективной реальности.

Сюжет начинается с того, что модный фотограф Томас (Дэвид Хэммингс), сняв в лондонском парке целующуюся пару, при фотоувеличении кадра обнаруживает, что за сценой любовного свидания скрывается убийство. После визита к нему женщины со снимка (Ванесса Редгрейв) он вновь идет в парк и находит



Кадр из фильма
«Blow up»

¹⁸ 500 фильмов,
изменивших мир /
Под ред. Е. Борисе-
вич. М.: Афиша, 2006.
С. 373.

¹⁹ Там же.

мертвое тело. Однако вскоре труп исчезает, как и пленка из его студии. Критик Андрей Плахов отмечает, что здесь «очевидна форма антидетектива с так и не проявленной тайной...»¹⁸. Более того, в этом первом фильме Антониони, снятом за

пределами Италии, «симулякры функционируют лучше, совершеннее, чем реальность, полностью уничтожая последнюю»¹⁹.

О том, что реальность — иллюзия, свидетельствуют аллегоричные финальные кадры фильма: группа молодых людей на джипе в маскарадных костюмах и с размалеванными клоунски лицами, подъезжает к теннисному корту, и начинается игра, правда, у игроков нет ни мяча, ни ракеток... Один из них, смеясь и кривляясь, посылает «мяч» за сетку, где стоит Томас. Поняв, чего от него хотят «играющие», герой принимает «правила игры» и взмахом руки возвращает мяч «игрокам». Так детектив у Антониони превращается в философскую притчу об иллюзорности окружающего мира.

Новым поворотом в творчестве Антониони стал интерес к политическим веяниям 1970-х годов, итогом которого являются фильмы «Забриски Поинт» (США, 1970), документальная лента «Китай» (1972) и «Профессия: репортер» (1975).

Фильм «Забриски Поинт», первый и единственный американский фильм Антониони, — это взгляд иностранца на Америку периода «левого бунта» молодежи, когда на экраны выходят такие картины, как «Дикие ангелы» (режиссер Р. Корман, 1966), «Бонни и Клайд» (режиссер А. Пенн, 1967), «Полуночный ковбой» (режиссер Дж. Шлезингер, 1968), «Беспечный ездок» (режиссер Д. Хоппер, 1969), другие. Поставленный на студии MGM, фильм «Забриски Поинт» оказался более простым в восприятии, чем предыдущие фильмы Антониони.

«Забриски Поинт» — это название бескрайней пустыни в самом сердце Аризоны, образовавшейся миллионы лет назад (после фильма Антониони пустыня стала культовым местом для молодежи). Жанр фильма нетипичен для самого режиссера (криминальная драма), но традиционен для американского кино. Молодой человек (его зовут Марк) подозревается в

убийстве полицейского во время студенческих беспорядков и в утоне самолета, на котором он летит в Забриски Поинт. Там он встречается с длинноногой красавицей Дарией, сбежавшей от своего босса. Молодых людей тянет друг к другу, и они занимаются любовью под палящими лучами солнца пустыни, которая постепенно заполняется множеством любовных пар. Расставшись с девушкой, Марк, раскрасив самолет, пытается вернуться на аэродром, где его убивают полицейские. Завершается фильм аллегорической сценой: шикарная вилла босса взлетает на воздух под ненавидящим взглядом героини. Картина «Забриски Поинт»



Кадр из фильма
«Забриски Поинт»

стала популярна у молодежи еще и потому, что здесь звучит музыка группы «Пинк Флойд».

В одном из интервью Антониони заметил: «Это фильм об Америке, именно Америка — настоящий герой фильма. А действующие лица здесь — лишь предлог. Замечу, что они в известном смысле типичны для Америки. Их объединяет не столько психологическое, сколько идеологическое родство, которое

становится средством коммуникабельности, достижения взаимопонимания. Но реальная действительность все же остается загадкой. А новая заключается в том, что нынешняя молодежь не хочет пассивно терпеть эту загадку. И в этом, так сказать, пружина их бунта»²⁰. Америка по Антониони, исходя из сюжета фильма, — страна одиноких людей, а не благополучная сверхдержава.

Картина «Профессия: репортер» — один из лучших фильмов М. Антониони. По жанру это социально-психологическая драма с элементами триллера. Ее главный герой, тележурналист Дэвид Локк (его играет Джек Николсон) находится в водовороте борьбы в некоей африканской стране. Однажды, после попыток войти в контакт с внешним миром, герой возвращается в гостиницу, и там его жизнь круто меняется. Взяв себе паспорт и имя случайного знакомого, умершего от сердечного приступа, Дэвид Локк превращается в Дэвида Робертсона, будучи уверенным, что навсегда освободился от всех своих проблем, лжи и предсказуемости собственного бытия. Но вскоре оказывается,

²⁰ Антониони об Антониони. М., 1986. С. 170–171.



Кадр из фильма
«Профессия: репортер»

что это не так: его начинают искать и преследовать жена, друзья, а также опасные незнакомцы. Так жизнь вновь сталкивает героя с трагическими противоречиями мира и с фатальной вовлеченностью человека в реалии собственной судьбы. В противоборстве до-

бра и зла окружающего мира невозможно остаться нейтральным, свободным от реальности.

Спустя несколько лет Антониони поставит фильм «Тайна Обервальда» (1980), снятый на телевидении по пьесе Жана Кокто «Двуглавый орел» (в нем вновь в главной роли — Моника Витти) и картину «Идентификация женщины» (1982). Эти ленты не стали открытиями в постановке социальных проблем и художественного стиля, но, тем не менее, являли собой творение великого мастера экрана. В 1995 году Антониони поставил совместно с немецким режиссером Вимом Вендерсом свой последний фильм «За облаками» (производство Германии, Италии, Франции). По жанру это психологическая драма, состоящая из четырех небольших, связанных друг с другом новелл. Здесь, как и во многих фильмах Антониони, в центре каждого сюжета — загадка женщины, а художественная структура фильма — своеобразное приглашение к «путешествию» в таинственную реальность, которую, по Антониони, никто никогда не увидит.

Выводы

Подводя итоги, отметим, что XXI век поставил человечество перед новыми глобальными проблемами и вызовами цифровой цивилизации. Но духовное бытие человека, как и проблемы его взаимоотношений с обществом, окружающим миром, его адаптация к новым коммуникативным условиям жизни делают творчество Микеланджело Антониони по-прежнему актуальным и социально значимым явлением экранной культуры. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Антониони об Антониони. Пер. с ит. / Вступит. статья. В.Е. Баскакова; Комментар. О.Б. Бобровой. М.: Радуга, 1986. 399 с. ил.

2. Делёз Ж. Кино. Пер. с франц. Б. Скуратова. М.: АД Маргинем, 2004. 624 с.
3. Зоркая Н.М. Антониони // Кино: Энциклопедический словарь / Под ред. С.И. Юткевича. М.: Сов. энциклопедия. 1986. С. 25.
4. Капралов Г.А. Человек и миф. Эволюция героя западного кино. 1965–1980. М.: Искусство, 1984. 397 с.
5. Кино Италии. Неореализм. Пер. с ит., сост., коммент. Г.Д. Богемского. М.: Искусство, 1989. 431 с.
6. Менегетти А. Кино, театр, бессознательное. Т. 1. Пер. с ит. М.: ННБФ «Онтопсихология», 2001. 384 с.
7. Пятьсот фильмов, изменивших мир / Под ред. Е. Борисевич. М.: Изд. Дом «Афиша», 2006. 432 с.
8. Разлогов К.Э. Планета кино. История искусства мирового экрана. М.: Эксмо, 2015. 408 с.
9. Садуль Ж. История киноискусства. Пер. с франц. М.К. Левиной / Под ред. Г.А. Авенариуса. М.: Изд-во иностр. лит-ры, 1957. 464 с.
10. Туrowsкая М.И. Да и нет. О кино и театре последнего десятилетия. М.: Искусство, 1966. 295 с.

REFERENCES

1. Antonioni ob Antonioni [Antonioni about Antonioni]. Transl. from italian / Vstupit. stat'ya. V.E. Baskakova; Komment. O.B. Bobrovoj. Moskva: Raduga, 1986. 399 p. (In Russ.).
2. Delez Zh. Kino [Cinema]. Transl. from French. B. Skuratova. Moskva: AD Marginem, 2004. 624 p. (in Russ.).
3. Zorkaya N.M. Antonioni [Antonioni] // Kino: EHntsiklopedicheskij slovar' [Cinema: Encyclopedic Dictionary] / Ed. S.I. YUtkevicha. Moskva: Sov. ehntsiklopediya. 1986. P. 25. (in Russ.).
4. Kapralov G.A. CHelovek i mif. EHvolyutsiya geroya zapadnogo kino. 1965-1980 [Man and myth. The evolution of the hero of Western cinema. 1965–1980]. Moskva: Iskusstvo, 1984. 397 p. (in Russ.).
5. Kino Italii. Neorealizm [Cinema of Italy. Neorealism]. Transl. from Italian. Sost., komment. G.D. Bogemskogo. Moskva: Iskusstvo, 1989. 431 p. (in Russ.).
6. Menegetti A. Kino, teatr, bessoznatel'noe [Cinema, theater, the unconscious]. T. 1. Trans. from italian. Moskva: NNBF «Ontopsikhologiya», 2001. 384 p. (in Russ.).
7. Pyat'sot fil'mov, izmenivshikh mir [Five hundred films that changed the world]/ Ed. E. Borisevich. Moskva: Izd. Dom «Afisha», 2006. 432 p. (in Russ.).
8. Razlogov K.Eh. Planeta kino. Istoriya iskusstva mirovogo ehkrana [Planet movie. History of world screen art]. Moskva: Eksmo, 2015. 408 p. (in Russ.).
9. Sadul' Zh. Istoriya kinoiskusstva [The history of cinema]. Trans. from French. M.K. Levinoy / Ed. G.A. Avenariusa. Moskva: Izd-vo inostr. lit-ry, 1957. 464 p. (in Russ.).
10. Turovskaya M.I. Da i net: O kino i teatre poslednego desyatiletia [Yes and no: About cinema and theater of the last decade]. Moskva: Iskusstvo, 1966. 295 p. (in Russ.).

Cinema According to Antonioni: From Neo-Realism to Screen Existentialism

Natalia B. Kirillova

Doctor of Arts, Professor, Ural Federal University named after B.N. Yeltsin

UDC 008

ABSTRACT: 2022 marks the 110th anniversary of the birth of one of the most iconic film directors in the world, Michelangelo Antonioni (1912-2008). The object of analysis in the article is the work of this outstanding Italian film director, screenwriter and publicist.

His contribution to the history of world screen culture is undeniable. Coming to the world of cinema on the eve of the fall of the fascist dictatorship, having mastered the aesthetics of “film truth” as the basis of neorealism, Antonioni eventually becomes a prominent representative of screen existentialism, in his work he addresses complex problems of the spiritual and social existence of man in the bourgeois world. M. Antonioni’s creative directorial style takes shape in his non-fiction films. His directorial debut was the documentary “People of the Po Valley”, which he began filming in 1943 and completed in 1947. This picture, as well as his subsequent works (“Superstition”, “Dustmen”, “The House of Monsters”, etc.), is “a peculiar version of neorealism in documentary cinema”.

On this basis a kind of “Antonioni” touch and language of his films started to take shape; the process of forming the creativity philosophy, the artist’s view of the world, society, man was launched. The author of the article proceeds from the premise that the understanding of the tragic loneliness of man, his “uncommunicativeness”, “alienation”, being an existential foundation of Antonioni’s films, is the result of his observations on the life of Italian society not only at the time after the defeat of fascism and the fall of the Mussolini regime, but also during the period of social “stabilization”.

This is the central theme in his main films of the 1950s and 1960s: “The Cry”, “The Adventure”, “The Night”, “The Eclipse”, “Red Desert”. A special place in his work is occupied by the films shot outside of Italy: “Blowup”, “Zabriskie Point”, “Professione: Reporter” (“The Passenger”).

In the 21st century mankind has to face new global problems and challenges of civilization. But the spiritual life of a person, as well as the problems of his relationship with society, the environment, his adjustment to new communicative conditions make the work of Michelangelo Antonioni ever so relevant and socially significant.

KEY WORDS: Antonioni, neorealism, film truth, screen existentialism, lack of communication skills, alienation



Итальянская экранизация повести «Собачье сердце» Михаила Булгакова

Д.В. Захаров

кандидат искусствоведения

EDN: <https://elibrary.ru/yizdtg>

УДК 778.5.04.072.094

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

В статье анализируется первая в истории мирового кино экранизация повести «Собачье сердце» Михаила Булгакова, созданная в 1976 году итальянским режиссером Альберто Латтуадой. Исследование во многом построено на соотношении с известной, более поздней по времени, советской экранизацией Владимира Бортко (1988). Компаративный метод подчинен герменевтической оптике, уделяющей внимание социальному контексту, диктующему художникам выбор материала, видение проблемы и ее трактовку. В статье обосновывается причинная обусловленность обращения к булгаковской повести о русской революции в Италии во время «гражданской войны низкой интенсивности» 1970-х годов, а в СССР — в период перестройки второй половины 1980-х.

Михаил Булгаков,
Альберто Латтуада,
Владимир Бортко,
экранизация,
маленький
человек,
герменевтика

К истории вопроса

Итальянский режиссер Альберто Латтуада (1914–2005), приведший в кинорежиссуру Федерико Феллини, внес творческий вклад не только в такие знаковые для итальянского кино направления, как каллиграфизм¹, возникший на рубеже 1940-х, и послевоенный неореализм. Особое место в киноискусстве занимают его интерпретации русской классической литературы — произведений Гоголя («Шинель»), Пушкина («Капитанская дочка»), Чехова («Степь») и Булгакова («Собачье сердце»)². Картины «русского цикла», сделанные в 1950-е и 1970-е годы, отражают разные общественные настроения, но при этом они едины в одном: не только чеховский Егорушка, но и одушевленный гоголевский Башмачкин, революционизированный пушкинский Пугачев и, что особенно удивительно, булгаковский Шариков показаны Латтуадой человечно, с искренней симпатией. Интерес и любовь к русской культуре дают основания назвать итальянского режиссера «русским итальянцем».

¹ К режиссерам-каллиграфистам относят М. Сольдати, Л. Кьярини, Р. Кастеллани и А. Латтуаду. Стиль их фильмов первой половины 1940-х определялся стремлением к точности формы, что отразилось, прежде всего, в тщательной проработке деталей и сложном светотеневом решении. — *Прим. авт.*

² См. Захаров Д.В. Итальянский вариант русской литературной классики в фильмах «Буря» и «Степь» Альберто Латтуады // Вестник ВГИК, т. 13, № 4 (50). С. 108–121.

³ В частности, вполне в духе ревизионизма литературовед Б. Соколов утверждал, что Полиграф Полиграфович Шариков представляется ему воплощением «дьявола, взявшего себе имя в честь вымышленного «святого» в новых советских «святцах», предписывающих праздновать День полиграфиста» [Булгаков М.А. Мастер и Маргарита: Роман; Собачье сердце. М.: Литература, Мир книги, 2006. 475 с.]. — *Прим. авт.*

Альберто Латтуада



Если экранизации режиссера произведений Гоголя, Пушкина, Чехова укладываются в 1950-е годы, то последняя, четвертая, экранизация повести М. Булгакова была реализована после перерыва в 14 лет. Отчасти это обусловлено тем, что на Запад рукопись повести Булгакова «Собачье сердце», находящейся под запретом в советской России, попала лишь в 1967 году, причем, сначала в Германию, Англию и лишь затем в Италию. И до сих пор латтуадовский вариант, казалось бы, столь потенциально выигрышный для кинематографического воплощения сатирической антиутопии о превращении собаки в человека остается за рубежом единственной. Хотя творчество Булгакова вызвало в мире немалый интерес, в первую очередь, его роман «Мастер и Маргарита». Именно к нему обратились в одно и то же время, причем раньше, чем на родине писателя, — в 1972 году, два известных восточноевропейских режиссера — поляк А. Вайда и серб А. Петрович.

Немалую популярность повести «Собачье сердце» в России принес состоявшийся в 1988 году показ одноименного двухсерийного художественного телевизионного фильма, созданного режиссером Владимиром Бортко. Обращение к запрещенному до недавнего времени литературному источнику и его воплощение на экране диктовались почти тотальным перестроечным ревизионизмом³. Тем не менее Бортко не был первым режиссером, обратившимся к опальной повести. Его, как когда-то Бондарчука («Степь», 1962), опередил «русский итальянец» Латтуада, выступивший не только режиссером,

но и сопродюсером фильма.

Желание экранизировать «Собачье сердце» объяснялось не только высококлассной литературной основой, но в какой-то мере питалось оживлением в Италии политической жизни, порой принимавшей форму террора, как левого, так и правого. Период конца 1960-х — начала 1980-х войдет в итальянскую историю под характерным названием «гражданская война низкой интенсивности». В это время итальянские режиссеры особенно активно обращаются к социально-политической проблематике, в том числе «классовому вопросу». Для очерчивания диапазона можно назвать два находящихся как бы на разных полюсах произведения:

метафорический, сверхжесткий, бескомпромиссный выпад против общества «Сало, или 120 дней Содома» П.-П. Пазолини (1975) и яркий, оборачивающийся гротеском, а то и сарказмом, вступающий в полемику с неореализмом трагифарс «Отвратительные, грязные, злые» Э. Сколы (1976).

В срежиссированной как раз в 1975–1976 годы картине «Собачье сердце» Латтуада высказывает свое отношение к текущему моменту, хотя, в отличие от своих коллег, обращается к уникальному советскому опыту. Интерпретацию Латтуады в определенной степени можно назвать политическим высказыванием. При этом он прочитывает булгаковскую повесть, в первую очередь, как аллегорию о некоем «маленьком человеке», подвергнутом бесцеремонной атаке «большого мира» с его научной базой.

Так, достаточно неожиданно, завершает свой «русский цикл» итальянец с русским сердцем.

Латтуада и Бортко в русле антиреволюционного политического меседжа Булгакова

Образное созвучие с «Шинелью» (итальянская экранизация 1952 года получила название «Пальто») намечается уже в начале фильма — снег и почти кричащие репродукторы в качестве приметы времени громких призывов и выступлений. Впрочем, в «Собачем сердце» Латтуада вполне следует литературному оригиналу — ракурсами снизу, как будто глазами бродячего пса, дается портрет времени, многообещающее начало новой, только формирующейся, отнюдь не безопасной для человека эпохи. Реют красные знамена; мальчишки торгуют газетой «Правда»; кто-то из уполномоченных товарищей срывает плакат Троцкого, наклеивая вместо него изображение Сталина; люди толпятся в очереди, чтобы взглянуть в глазок волшебного фонаря, где можно увидеть, судя по словам зазывалы, то, «чего нет в кино», и что непременно должно быть в свободном мире, то есть слегка завуалированную порнографию.

Некоторые из этих экспозиционных кадров перекидывают мостик к сюжету. В частности, на площади висит баннер «Возможно ли омоложение?», маркирующий скорое появление в истории первого в мире специалиста по операциям на яичниках профессора Преображенского. А вот проезжает автомобиль службы по очистке улиц от бродячих животных, где будет работать самый активный за все время существования этой инстанции сотрудник, заведующий одним из подразделов Полиграф Полиграфович Шариков (в фильме — Бобиков).

Во вступлении отечественной картины В. Бортко и получивший призы за операторскую работу Ю. Шайгарданов снимают довольно большие фрагменты под хронику, и синематограф выступает не просто атрибутом времени, но оказывает влияние на сюжет. Краткое упоминание Булгаковым кино как единственного утешения в жизни многих женщин развернуто в целый ряд сеансов, которые посещают ассистент профессора Борменталь и предмет его воздыханий машинистка Зоя. Впрочем, сила нового вида искусства убеждает ее в выгоде брака с «застрельщиком» социалистического строительства товарищем Шариковым, который с экрана произносит пламенную речь о необходимости очистки улиц от бродячих животных, в особенности, разумеется, кошек. Вместе с тем идея использования темы кино в качестве атрибута времени как будто заимствована из итальянского фильма.

Почерк Латтуады узнаваем как в художественных приемах, так и в отношении к материалу. Если Бортко использует «собачий ракурс» почти исключительно в экспозиции, миланский режиссер продолжает и в дальнейшем показывать мир через восприятие пса, который в фильме назван более звучно — «Бобик». Кстати, уже поселившийся в профессорской квартире Бобик наблюдает за ножками милой экономки Зины, что как будто намекает на их дальнейшие «любовные» отношения.

Политическая проблематика входит в повествование тоже с самого «низа», будто взглядом деклассированного элемента, которым псу вскоре предстоит стать. В фильме «Буря» (так названа экранизация «Капитанской дочки») Латтуада аллегорически маркировал русское самодержавие чуть ли не крупным планом туфельек императрицы, по-хозяйски «топчущей» изображенную на мраморном дворцовом полу Россию. В «Собачьем сердце» режиссер в некотором смысле повторяет прием — пролетариат обозначают валенки без калош, оставляющие грязь на персидских коврах в кабинете Преображенского.

В отечественной же экранизации режиссер и сценаристка ставят акцент на рассуждениях профессора о том, что виной — разруха в людских головах, а рецепт цивилизованного и процветающего общества прост — каждый должен заниматься своим делом. И в фильме представители рабочего класса самоабвенно предаются хоровому пению о светлом будущем. Собравшись вокруг одиноко горящей «лампочки Ильича», они словно молятся о пришествии коммунизма. Нельзя сказать, что Бортко видит в новом гегемоне безобидных мечтателей, и все же в его интерпретации революционный пролетариат, в част-

ности глава домкома Швондер в запоминающемся исполнении П. Карцева, выходит в значительной степени комичным, чуть ли не водевильным, вовсе не страшным. (Разве что в умозрительном подтексте).

⁴ Пьеро Пиччони сотрудничал на постоянной основе с итальянским кинорежиссером Ф. Роззи, писал музыку к фильмам Ж.-Л. Годара, М. Болоньини, Л. Вертюллера, других. — Прим. авт.

И Латтуада в целом воссоздает сатирический булгаковский нерв, на что с самого начала настраивает звучащая на вступительных титрах ироничная музыкальная тема известного композитора П. Пиччони⁴. При этом облик класса, установившего свою диктатуру, в фильме непривлекательный, зачастую неприятный.

Вот несколько зарисовок представителей нового мира: косоглазый работник биржи труда, подобно механически заведенной марионетке, вертит головой в разные стороны и тараторит, как бездушный автомат; что-то зловеще змеиное присутствует во взгляде одного из будущих коллег Бобикова; одетая как мужчина, эмансипированная большевичка внешне оставляет отталкивающее впечатление, впрочем, как легко просматривается, ее внутреннее содержание, вполне соответствующее.

В экранной трактовке Латтуады пролетарии вооружены лозунгами, но как будто лишены идеи. Они проводят большую часть времени в кабаках, за выпивкой и танцами — они выглядят не то, чтобы откровенно гротескными, скажем, паукообразными, как в одном из фильмов кинорежиссера Э. Любича,

но явно вульгарными. Еще более неприятные, саркастические формы принимает их протест против всего «буржуазного». Выразителен кадр с молодым пролетарием, смахивающим пепел от сигареты на экспроприированный у буржуазии телефон. Режиссер, по сути, дает



Комик «с грустинкой»
Коки Пончони в роли
Бобикова

визуальный эквивалент известной строчке «Интернационала» «весь мир насилия мы разрушим до основания, а затем...» и ее переделанному окончанию из советского анекдота — «а зачем?». Зачем до основания?

Вместе с тем в молодежных гулянках стихийно реализуется и отражается биологическая природа нового поколения. Латтуадские пролетарии как будто не думают о будущем, разрушают старое и берут все, что можно, от настоящего. В основном они

выплескивают свою энергию на беспорядочные половые связи. Для того, чтобы указать на широту диапазона рабочего класса, режиссер не обходится и без гомосексуальных персонажей.

Латтуада полностью разделяет основную мысль булгаковской повести — мораль определяется уровнем культуры. Сентенция Преображенского в финале — «говорить еще не означает быть человеком» — относится не только к Шарикову-Бобикову. При этом в отличие, скажем, от «Бури» режиссер не склонен к мышлению в «революционных» масштабах, его интересует отдельный человек. Основную драму итальянский режиссер видит не в историческом сломе, а в судьбе достаточно умного и пронырливого пса, превращенного научным способом, вопреки собственной природе и воле, в человека, по сути, — в маленького человека. Именно здесь, по мнению Латтуады, следует искать неудачу эксперимента светила русской науки профессора Преображенского.

Тема «маленького человека»

Булгаков вроде бы приводит читателя к ясному выводу о том, что Преображенский воссоздал вора-рецидивиста Клим Чугункина, чьи семенные железы и гипофиз были вживлены в Шарика. Но произведение оставляет возможность для другой интерпретации. Само название — «Собачье сердце» — как будто ведет по другому пути, и Латтуада следует ему. Различить два, казалось бы, столь различных в своей сущности биологических вида, — собака и человек — в булгаковской повести непросто. В продукте лабораторного эксперимента — «лабораторном сыне» профессора Преображенского — автор намеренно смешивает их природу. И в своей экранизации Владимир Бортко осуществляет этот синтез примерно в равной комбинации. Однако интерпретация Латтуады иная. В его трактовке имплантированная составляющая «полуживотного» Чугункина значительно редуцирована, тогда как собачья натура Шарика-Бобика, напротив, проявляется постоянно. Переакцентировка образа создается, в том числе, за счет придания Бобикову ряда проявлений, которых нет в литературном оригинале. В частности, стоит Полиграфу Полиграфовичу выйти из дома, как его охватывает непреодолимая потребность метить территорию, а в ситуациях, когда надо удирать, он встает на четвереньки...

Полиграф Полиграфович улепетывает сверхбыстро, в режиме замедленной съемки, которая, как известно, создает впечатление ускоренного движения. Возникает комический эффект, в очередной раз напоминающий о гротескно-сатирическом за-

ряде фильма. При этом Бобиков сохраняет из прошлой жизни не только животные инстинкты, но и сердце, доброе собачье сердце, которое способно любить. Оно привносит с собой в историю несколько иной жанр: политическая сатира, за которой стоит драма глобального значения, остается, но переходит в «надстройку», а жанровым «базисом» становится прикрытая комедийной упаковкой драма.

По-разному интерпретируются в отечественной и итальянской экранизациях любовные чувства персонажей. В своем фильме Бортко только намечает романтические отношения машинистки Зои с Борменталем, причем актер Б.Плотников настолько интеллигентен в роли ухажера, что несмотря на слабое развитие линии, она в целом достаточно убедительна. Латтуада более смел в своей трактовке: он «влюбляет» Бобикова в домработницу Зину, что недосягаемо возносит его над законченным эгоистом Чугункиным.

В человеческом облике сердце пса ищет и находит женщину. В ее роли оказывается занимающая в итальянском фильме заметное место Зина (Э. Джорджи). Бобиков по-своему ухаживает за ней, совершая почти безумные «геройские» поступки, вроде короткого импровизированного выступления на арене цирка, по которой он ловко скачет, стоя на лошади. Таким образом, Латтуада подготавливает и смягчает поданные в литературном оригинале беспардонными ночные вторжения в комнату Зины. Бобиков хочет заслужить любовь, поэтому выдвигает, как ему кажется, решающий, делающий его равным Зине аргумент: «я теперь гражданин, у меня есть документы». Впрочем, она не слышит этого, а как только Бобиков замечает, что она начинает просыпаться, он почти по-джентльменски ретируется. Хороший комик «с грустинкой» Коки Понцони с поразительно то печальными, то с бесшабашно веселыми глазами с блеском передает как грубость, так и чистоту животного начала.

В итальянской версии Бобиков забавляет Зину, ухаживания ей нравятся. Она даже защищает его от Борменталю, который получился у Латтуады грозным и грубым в исполнении известного актера М. Адорфа, не вполне, пожалуй, подходящего для роли человека тонкой душевной организации, присущей ассистенту профессора Преображенского. Что же касается отношений Зины и Бобикова, до их взаимной любви, казалось бы, один шаг. И все же симпатичная и добрая девушка столь же недосягаема для него, как и Катерина для Кармине из латтуадовской версии «Шинели». Пусть Зина, в отличие от Катерины, девушка простого происхождения, но она — человек. Бобиков

же получеловек, он как бы застрял между мирами, и, если выразиться гамлетовским языком, оказался в «вывихнутом» положении.

С самого начала Латтуада регистрирует эту драму, когда прооперированный, «эволюционирующий» персонаж — уже не Бобик, но еще не Бобиков — сползает в сумерках с кровати и ковыляет к зеркалу. Поначалу режиссер пугает зрителя, но тут же резко переводит эмоцию в другой регистр — существо смотрит на себя в зеркало и жалостливо произносит: «Что они



Профессор Преображенский в окружении представителей клас-сегемона

со мной сделали?» Став «человеком», он тут же вступает в перманентный конфликт с окружающей действительностью. Что бы он ни надел, — вычурный галстук, сияющие лаковые ботинки или шубу — он выглядит искусственным. Его нелепая прическа довершает образ. Все, что слышит Бобиков, — это замечания профессора и угрозы Борменталья. Неудивительно, что впоследствии вопрос «Что

они со мной сделали?» принимает форму своего рода ответа-восклицания: «Никто меня не любит! Оставьте меня!», что, кстати, рифмуется с реакцией на окружающий мир гоголевского Башмачкина.

В отечественной экранизации Шариков предстает нагловато-уверенным в себе типом, порой откровенно хамоватым. Актер В. Толоконников поразителен в этой роли, но зритель не сочувствует персонажу. Другое дело Бобиков. Вслед за Латтуадой зритель видит в нем жертву эксперимента, существо, которое не просто заброшено в мир, но лишено своей природы и сущности. Привилегия иметь шестнадцать квадратных метров, аршин жилплощади в роскошной квартире и бесплатное «харчевание» никак не может восполнить эту потерю. Клеветнический донос Бобикова в соответствующие органы на «произносящего контрреволюционные речи» профессора выглядит не только отвратительным, но одновременно предстает как проявление борьбы за маленькое счастье (получение собственной жилплощади) и жест отчаяния.

Литературный Шариков поражает своим безграничным эгоизмом даже главу домкома Швондера. Неспроста в повести высказана мысль, что стихийная звериная природа Чугункина при случае проглотит Швондера (будто какая-нибудь анаконда из булгаковской повести 1920-х годов «Роковые яйца»). В итальянской версии Бобиков не собирается идти в армию и не собирается отдавать деньги, одолженные в домкоме (ведь кушать-то хочется, да и выпить тоже). Но в отличие от своего литературного прототипа он не вор-рецидивист, а ребенок с детскими, часто печальными глазами, насильственно вброшенный во взрослую жизнь. Бобиков, разумеется, индивидуалист, что не нравится коллективистскому обществу, но его индивидуализм не исклывает и определенные права, в том числе и право на счастье.

Латтуада со значением переделывает финал. Возвращенный к своему естественному состоянию, Бобик недоверчиво посматривает на изучающего человеческий мозг профессора. Похоже, не без оснований, ибо тот в свою очередь временами задумчиво, но многозначительно посматривает на Бобика, возможно, задумывая продолжить эксперимент по созданию нового человека.

...Бобик «распят» на столе. Мерно стучат часы, словно разминаясь перед стартом. На них, как на своего соперника, бросает взгляд жрец науки, профессор Преображенский, в исполнении, как будто внешне похожего в фильме на Дон Кихота, выдающегося шведского актера Макса фон Сюдова. Старт дан. Звуки опускаемого в лоток скальпеля, скрежет трепана, сверхкрупные планы сосредоточенного лица профессора, на котором проступает пот... Идет операция. Вступает тревожная музыкальная тема. Трудная, жестко ограниченная во времени, но в общем очередная операция. Вдруг — на лице, по сути, совсем не Дон Кихота, а нового Франкенштейна, проступает жутковатый оскал, в глазах появляется неистовая решимость сверхчеловека...

Заключение

Экранизация Альберто Латтуады, как, собственно, и экранизация Владимира Бортко, во многом обусловлена характером и настроениями эпохи. Сам факт обращения к политическому материалу обусловлен турбулентными социальными процессами. Вслед за Булгаковым итальянский режиссер занимает антиреволюционную, «буржуазную» позицию, которая, в отличие от литературного оригинала, смягчена выражено гуманистическим отношением к главному герою. Если Булгаков недвусмыс-

ленно отказывает Шарикову в наличии совести и человеческого сердца, то Латтуада, словно полемизируя с ним, производит переакцентировку и помещает в центр внимания подопытного маленького человека, выражая ему сочувствие. Представляя Шарикова-Бобикова жертвой в метафизическом смысле революционного эксперимента, итальянский кинорежиссер вступает на территорию биоэтики, а именно ставит моральную проблему правомерности человека на действия, находящиеся в «юрисдикции» природы и Бога. По сути, латтуадовское «Собачье сердце» оказывается двойным высказыванием против насильственных посягательств на человека: в отношении проектов общественных утопий и научного «прогресса». ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Михальченко С.А. Экранизация рассказа. Учебное пособие М.: ВГИК, 2004. 72 с.
2. Тюрин Е.А. Повесть М.А. Булгакова "Собачье сердце": эдичионно-текстологические проблемы / Е.А. Тюрин. М.: Компания Спутник+, 2007. 46 с.
3. Testa C. Masters of Two Arts: Re-creation of European Literature in Italian Cinema. Toronto: University of Toronto Press, 2002. 351 p.

REFERENCES

1. Mihal'chenko S.A. (2004) Ekranizaciya rasskaza [Adaptation of a Short Story]. Uchebnoe posobie Moskva: VGIK, 2004. 72 p. (in Russ.)
2. Tyurina E.A. (2007) Povest' M.A. Bulgakova "Sobach'e serdce": edicionno-tekstologicheskie problemy [M.A. Bulgakov's Story "A Dog's Heart": Editioning-Textological Problems] / E.A. Tyurina. Moskva: Kompaniya Sputnik+, 2007. 46 p. (in Russ.)
3. Testa C. (2002) Masters of Two Arts: Re-creation of European Literature in Italian Cinema. Toronto: University of Toronto Press, 2002. 351 p.

The Italian Version of “Heart of a Dog” by Mikhail Bulgakov

Dmitry V. Zakharov

*PhD of Art, leading translator of the Foreign Film Laboratory,
S.A. Gerasimov All-Russian State University of Cinematography*

UDC 778.5.04.072.094

ABSTRACT: Cultural history is by nature a continuous national and international dialogue. Thus, works by the Russian writer Mikhail Bulgakov feature original interpretations of certain motives from the writings of the English science fiction classic author Herbert Wells. In turn Bulgakov's legacy gets newfound relevance in creative works by succeeding generations, including masters of film adaptation. To a large extent screen interpretations of literature are defined by the social hermeneutic horizon, that is by the prevailing sentiment in this or that society at a certain moment in time. It's no coincidence that one of the best works of Soviet fiction, the dystopic satire “Heart of a Dog” turns out to be relevant in different countries at the time of social and political upheavals. First Bulgakov's story is made into a film during the “low-level civil war” in Italy in the 70's, and later in the Soviet Union during “perestroika” in the second half of the 80's.

Making use of hermeneutic and comparative methods the article analyses both adaptations — the one by the Italian director Alberto Lattuada in 1976 and the other made by the Soviet director Vladimir Bortko in 1988. The emphasis is made on Lattuada's version as his works remain mostly outside the sphere of interest of cinema studies in Russia.

The article confirms that in accordance with the spirit of the time Bortko basically reconstructs Bulgakov's story whereas Lattuada prefers a rather unexpected angle. He keeps the story's anti-revolution pathos. The adaptation is skeptical, at times sarcastic, about radical social engineering from “below”. At the same time the director introduces the basic idea of “The Island of Dr. Moreau” by Wells, i.e. the moral aspect of a scientific experiment. Creating a pathetic, even likable central character, “a person of little mark” Poligraf Poligrafovich Sharikov, Lattuada brings the story up to date, drawing attention to moral responsibility of contemporary science. The adaptation turns out to be especially relevant in view of the sharp rise in the interest in the issues of bioethics.

KEY WORDS: Mikhail Bulgakov, Alberto Lattuada, Vladimir Bortko, adaptation, a person of little mark, hermeneutics



Концептуализация понятия «жертва» в творчестве Ларса фон Триера

А.В. Хализова

EDN: <https://elibrary.ru/haqedf>

УДК 791.43

АННОТАЦИЯ

В статье анализируется процесс корректировки отображения концепта «жертва» в творчестве Ларса фон Триера в связи со сменой его религиозных воззрений. Особенности индивидуального восприятия режиссером концепта «жертва» прослеживаются по фильмам «Расекая волны», «Догвилль» и «Меланхолия», отражающих разные периоды жизни и творчества Ларса фон Триера.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

концепт,
индивидуально-
авторская
картина мира,
концептуальный
анализ, жертва

Датский режиссер Ларс фон Триер, будучи одним из самых провокативных и неоднозначных художников современности, в своем творчестве неоднократно радикально переосмысливал устоявшиеся концепты. Особое место в индивидуально-авторской картине мира режиссера занимают религиозные концепты. Ларс фон Триер предлагает новые подходы к устоявшимся категориям и понятиям, радикально их переосмысливая. Более того, в творчестве режиссера прослеживается процесс изменений его художественных практик, которые видоизменяются под влиянием смены его религиозных взглядов и мировоззренческих установок.

Религиозные оценки в кинематографе Ларса фон Триера неоднократно становились объектом внимания исследователей, однако работы, где характеризуется путь трансформации концептуальных воззрений режиссера в разные периоды его творчества, практически отсутствуют.

Концепт «жертва»

Согласно устоявшемуся определению, под концептом понимается «содержание понятия, его смысловая наполненность в отвлечении от конкретно-языковой формы его выражения»¹. Важным здесь является то, что концепт, будучи бытийно-культурным понятием, обязательно содержит некие ценностные смыслы. В свою очередь, концептуализация — это процесс

¹ Неретина С.С., Абушенко В.Л., Кацук Н.Л. Концепт [Гуманитарный портал: Концепты / Центр гуманитарных технологий, 2002–2022 (последняя редакция: 09.03.2022)]. // URL: <https://gtmarket.ru/concepts/> (дата обращения: 18.06.2022).

² Абушенко В.Л. Концептуализация [Гуманитарный портал: Концепты / Центр гуманитарных технологий, 2002–2022 (последняя редакция: 09.03.2022)] // URL.: <https://gtmarket.ru/concepts/> (дата обращения: 18.06.2022).

³ Воркачев С.Г. Культурный концепт и значение // Тр. Кубан. гос. технол. ун-та. Сер. Гуманитарные науки. 2003. Т. 17, вып. 2. С. 274.

⁴ Чмыхова Г.П. Жертва как культурный и языковой концепт. Ученые записки ОГУ. Серия: Гуманитарные и социальные науки. Орел, 2018. С. 221.

⁵ Сеханская К.В. Идеал жертвенности в русском религиозном самосознании // Евразийский союз ученых. СПб., 2015. С. 76–85. С. 77.

⁶ Торсен Н. Ларс фон Триер / Нильс Торсен; [пер. с датск. Я. Кюст]. М.: Группа Компаний «РИПОЛ классик» / «Пальмира», 2019. С. 448.

превращения неких представлений субъекта в значимый элемент культурной картины мира, то есть «процедура введения определенных онтологических представлений в некоторый массив эмпирических данных»².

Несомненный интерес в этом плане представляют методологические исследования современной лингвоконцептологии, в частности, работа известного исследователя в области языкознания и межкультурной коммуникации С.Г. Воркачева «Культурный концепт и значение», согласно которой концепт — это «культурно отмеченный вербализованный смысл, представленный в плане выражения целым рядом своих языковых реализаций, образующих соответствующую лексико-семантическую парадигму»³. Концептуальный анализ текста, используемый в лингвистике и культурологии, может применяться и для описания индивидуальной картины мира режиссера.

Концепт «жертва» — один из центральных религиозных концептов, наряду с такими понятиями, как Бог, вера, грех, искупление и других. Согласно исследованиям, концепт «жертва» является универсальным, то есть культурно значимым в картине мира разных стран и народов⁴, кроме того, он тесно связан с такими понятиями, как «страдание» и «искупление», а сама жертва «всегда имела значение дара и очистительного средства»⁵.

Рассмотрим, как трансформируется представление о жертве в творчестве Ларса фон Триера.

Фильм «Рассекая волны»: жертва в рамках традиционных религиозных представлений

Фильм «Рассекая волны» вышел в 1996 году, положив начало кинотрилогии «Золотое сердце» Ларса фон Триера. По словам самого режиссера, трилогия названа им в честь любимой детской сказки, главная героиня которой раздавала всё, что имела, окружающим, а в результате сама осталась ни с чем⁶. Связующим элементом драматургической канвы каждого из фильмов трилогии служит неоднозначный образ женщины, совершающей самопожертвование во имя тех, кого любит.

Главная героиня «Рассекая волны» — наивная и добрая девушка Бесс, недавно вышедшая замуж. Будучи по-детски непосредственной и чистой, Бесс после замужества с удивлением открывает для себя мир любви как плотской, так и духовной. Ее муж Ян — полная противоположность героине. Он гораз-

до старше и опытнее нее и относится к жене как к большому ребенку. Первое испытание выпадает на долю Бесс, когда муж уезжает на нефтяную платформу. Не в силах выдержать разлуку, Бесс отчаянно молится Богу о скорейшем возвращении Яна домой. Стоит отметить, что вера Бесс отличается от традиционных религиозных представлений, а ее связь с Богом особая. Она не просто молится Богу, а напрямую разговаривает с ним, отвечая на свои просьбы как бы его устами. Члены шотландской религиозной общины, к которой принадлежит и Бесс, смотрят на чудачества героини сквозь пальцы, относясь к ней как к еще неповзрослевшей девушке.

Следующее испытание, еще более тяжелое, выпадает на долю Бесс, когда Ян возвращается домой. В результате несчастного случая на нефтяной платформе Ян оказывается полностью парализованным, теперь он в буквальном смысле всегда будет рядом с женой. Бесс абсолютно убеждена в том, что случившаяся трагедия — ее вина, так как Бог ответил на ее эгоистичную просьбу и вернул ей мужа. С этих пор вся жизнь героини полностью подчинена заботам о муже. Бесс окружает Яна любовью и заботой, но ему этого недостаточно. Будучи абсолютно недееспособным, Ян просит Бесс вступать в сексуальные связи с другими мужчинами и в подробностях рассказывать ему о них, компенсируя таким образом собственную физическую неполноценность.

Бесс самоотверженно подчиняется просьбе мужа, в буквальном смысле принося в жертву свое тело. Преодолевая отвращение и стыд, Бесс вступает в интимные связи с другими мужчинами, будучи абсолютно уверенной в том, что это поставит Яна на ноги, так как после каждого такого самопожертвования ему становится лучше. Постепенно Бесс становится презираемой всеми и в итоге погибает от рук жестокого матроса, который наносит ей смертельные раны.

Казалось бы, жертва Бесс абсолютно бессмысленна и напрасна, но финальные эпизоды картины заставляют взглянуть на происходящее с совершенно иной точки зрения. Ян действительно выздоравливает; более того, когда он, выкрыв тело жены, бросает ее в море, с неба слышится колокольный звон. Несмотря на неоднозначность сюжета картины, в финале Ларс фон Триер, по сути, утверждает, что самопожертвование Бесс не напрасно, тем самым возводя ее в ранг мученицы.

Драматургия фильма «Рассекая волны» насыщена признаками, роднящими это кинопроизведение с библейскими сюжетами. Исследователи обращают на это внимание. В частности,

⁷ Никитина А.А. «Рассекая волны» Ларса фон Триера через призму мистерии // Вестник науки и образования. Иваново, 2018 // URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rassekaya-volny-larsa-fon-triera-cherез-prizmu-misterii> (дата обращения: 19.06.2022).

«...доминирующим сюжетом в мистерии «Рассекая Волны» Ларс фон Триер выдвигает библейский эпизод (как и предполагает канон жанра мистерии) “Жертвоприношение Исаака” — приношение Исаака в жертву Богу Авраамом»⁷. Прежде всего, здесь прослеживается отголосок библейской истории о жертвоприношении Исаака. Подобно тому, как Авраам собирается принести в жертву единственного сына как доказательство своей любви к Богу, Бесс приносит в жертву себя, доказывая свою любовь к Яну и пытаясь искупить свою вину перед Богом за свою эгоистичную просьбу.

С одной стороны, в истории Бесс можно найти элементы традиционной агиографии, Жития юродивых святых. Бесс напрямую общается с Богом, воспринимаясь окружающими как блаженная, которая приносит Богу жертву. С другой стороны — эта жертва отличается от традиционной и воспринимается всеми как грех. Даже заботящаяся о Бесс Додо не верит в сакральность приносимой жертвы и уговаривает Бесс одуматься, а вопиющую просьбу Яна она считает следствием его болезни и постоянного приема обезболивающих. Несомненно, этим фильмом Ларс фон Триер переворачивает традиционное представление о жертвенности, сделав из блудницы святую, а из смертного греха — жертву. «В ее истории то, что традиционно считается падением, превращается в “совершенство”, в святость, а то, что считается добродетелью, разоблачается как форма малодушия, неспособности к жертве»⁸.

Таким образом, в фильме «Рассекая волны» Триер понимает жертву в рамках христианских представлений как искупительные страдания, приносимые во имя кого-либо, но при этом наполняет сам *концепт жертвы* новым содержанием.

Десакрализация концепта «жертва» в фильме «Догвилль»

В 2003 году на экраны вышел фильм «Догвилль», который также должен был стать частью трилогии, рассказывающей на этот раз об Америке времен Великой депрессии, однако реализованы были только два фильма. Помимо новаторства темы (сам Триер никогда не был в Америке), картина представляет собой уникальный художественный эксперимент в соответствии с традициями театра Брехта. Все действие фильма разворачивается в минималистичных декорациях, где вместо улиц и домов — расчерченная на квадраты белым мелом театральная площадка.

Триер радикально переосмысливает понятие «жертва» в образе Грейс. Если Бесс можно назвать настоящий мученицей,

⁸ Турышева О.Н. Хриstopодобный человек в творчестве Ларса фон Триера: к вопросу о характере диалога с Ф.М. Достоевским // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. Пермь, 2015. С. 147.

идущей на самопожертвование ради любви к мужу, веры в Бога, то жертва Грейс абсолютно рациональна. Она совершает самопожертвование не из-за любви, а ради своей идеи.

Будучи дочерью жестокого гангстера, подчиняющего других людей своей воле, Грейс не желает мириться с отцовским мировоззрением и пытается доказать ему свою правоту. Она упрекает его в высокомерии. Сама Грейс, желая доказать на своем примере состоятельность идеи о всепрощении, постепенно становится заложницей Догвилля, жители которого жестоко ее унижают, насилюют и всячески над ней издеваются. Грейс готова терпеть любые унижения, добровольно принося себя в жертву ради своих идеалов.

Однако в разговоре с отцом Грейс кардинально меняет свои взгляды после того, как тот обвиняет ее в высокомерии. По мнению гангстера, высокомерие Грейс выражается в том, что она прощает другим людям грехи, которые никогда не простила бы себе, то есть ставит себя выше их. Следовательно, ее самопожертвование не только напрасно, но и губительно, так как оно развращает людей, не давая им шанса исправиться, не указывает им на ошибки.

Переосмыслив свою точку зрения, Грейс уничтожает город. Триер акцентирует внимание на том, что делает она это не из жажды мести, а видя в этом свою миссию. «...Грейс соглашается на расправу не столько потому, что оказывается не способна вынести крестного страдания, а потому, что задумывается о последствиях своего смиренного всепрощения: освободив своих мучителей от чувства вины, она, таким образом, заочно обрекла на страдания того другого, кто может попасть в Догвилль»⁹. Догвилль должен быть уничтожен, чтобы больше не мог навредить людям. Грейс приносит целый город в жертву.

Таким образом, Ларс фон Триер дважды переосмысливает *концепт жертвы*, десакрализируя его, а в фильме зритель имеет дело сразу с двумя жертвами — Грейс и Догвилль. Первая жертва сугубо идеологическая. Самопожертвование Грейс напрасно: отдавая себя на растерзание городу, она не только не спасает его, а, наоборот, губит. Такое самопожертвование лишено очистительной силы и не несет в себе никакого спасения или искупления, потому что не дает грешникам шанса осознать свои поступки и раскаяться в них. Помимо этого, такое самопожертвование никак не возвеличивает того, кто страдает, и не делает из него мученика. «Ее [Грейс] жертвенность пассивна и вызвана не чувствами, но идеей — необхо-

⁹ Турышева О.Н. Хриstopодобный человек в творчестве Ларса фон Триера: к вопросу о характере диалога с Ф.М. Достоевским // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. Пермь, 2015. С. 147.

¹⁰ Долин А.
Ларс фон Триер:
контрольные работы/
Антон Долин; 3-е изд.
М.: Новое литератур-
ное обозрение, 2017.
С. 248.

димостью противопоставить крайнюю кротость надменности гангстера-отца. Поэтому спор, в котором оппонент приводит убедительные доводы в пользу своей позиции, способен моментально и резко изменить модель поведения Грейс, лишив ее ореола жертвы и превратив в судью»¹⁰.

Интересным образом представлена необходимость и практическая ценность второй жертвы. Эта жертва, с точки зрения Грейс, абсолютно оправдана. Догвилль должен быть принесен в жертву, чтобы он не смог больше никому навредить.

Таким образом, в «Догвилле» Триер традиционно понимает жертву как искупительные страдания, но радикально переосмысливает ее мотивы. Героиня приносит жертву не во имя любви, но в соответствии со своими идеологическими представлениями о мире, таким образом пытаясь доказать своему оппоненту их состоятельность. Вторая жертва, приносимая Грейс, также преследует практические цели. Можно было бы сказать, что в этом смысле она ближе к традиционной, так как Грейс приносит Догвилль в жертву во имя спасения других людей, но противоречивый финал позволяет трактовать этот поступок как не лишенный жадности возмездия. В конце концов, Грейс собственноручно убивает Тома, в которого она была влюблена и который ее предал.

Деконструкция понятия «жертва» в поздний период творчества

В апокалиптическом фильме «Меланхолия» (2011) идея жертвы достигает своего апофеоза: в жертву приносится целая планета. Фильм разделен на две части. Первая рассказывает о свадьбе Жюстины, которая во время празднества начинает чувствовать приближение планеты Меланхолия, грозящей уничтожить все живое на Земле. Но чрезвычайно быстро и само торжество, и люди на нем становятся Жюстине чужими, даже неприятными, и героиня погружается в депрессию. Вторая часть фильма посвящена событиям, разворачивающимся непосредственно перед Апокалипсисом. Старшая сестра Клэр берет на себя заботы об утратившей всяческий интерес к окружающему миру Жюстин. Удивительным образом перед катастрофой сестры как будто поменяются местами. Меланхоличная и отстраненная Жюстина станет собранной и спокойной, в то время как всегда здраво рассуждающая Клэр впадет в панику.

В фильме «Меланхолия» можно увидеть и осознать индивидуальные эсхатологические представления режиссера о

¹¹ Трубецкой С.Н. Эсхатология // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. (82 т. и 4 доп.). СПб., 1890–1907. С. 127.

конце света. Традиционная эсхатология, как правило, проникнута двойственностью. С одной стороны, конец света понимается как нечто отрицательное, как некий финальный страшный суд, от которого никому не спастись. С другой стороны, важна и положительная трактовка конца света — как «спасение и жизнь, как обновление, касающееся духовной природы человека и самой внешней природы»¹¹. Триер отказывается от второй части эсхатологических представлений и понимания того, что столкновение Земли с Меланхолией — это конец всего живого на Земле, за которым не следует обновления и, тем более, воскрешения. Главная героиня не задается вопросами о том, что будет после, она достоверно знает, что мы одни на Земле. Таким образом, в «Меланхолии» Триер отказывается от идеи искупительной жертвы как таковой и подвергает этот концепт деконструкции. В разговоре с Клэр Жюстин говорит: «Земля — это зло. Не нужно по ней горевать. Никто не станет о ней сожалеть». Жизнь на Земле не просто невозможно спасти, принеся жертву кому бы то ни было, но и не нужно. В какой-то степени сама Земля становится последней жертвой, которую человечество приносит за всё то зло, что совершало на протяжении тысячелетий.

Заключение

Таким образом, на примере трех фильмов видно, как на протяжении творческого пути Ларса фон Триера менялось отображение концепта «жертва» в его фильмах. Как одно из основных понятий в христианской концептосфере жертва занимает важное место в творчестве датского режиссера, который его переосмысливает в соответствии с собственными мировоззренческими установками. В раннем периоде творчества Триер придерживается более традиционной репрезентации жертвы как спасительной во имя любви, но переосмысливает это понятие, возводя до уровня жертвы то, что, согласно традиционным религиозным представлениям, является грехом. В «Догвилле», отражающем средний период творчества режиссера, Триер радикально переосмысливает понятие «жертва», лишая ее сакральности и наделяя идеологической подоплекой. И так как идея главной героини, приносящей себя в жертву, терпит поражение, то и сама ее жертва оказывается напрасной: она не только не спасает тех, во имя кого жертва приносится, но и, напротив, губит. Наконец, в поздних фильмах Триер полностью деконструирует идею спасительной жертвы, которая может искупить грехи человечества.

Концепт «жертва» в творчестве режиссера проходит путь от традиционного религиозного понимания к десакрализации и деконструкции этого понятия. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Абушенко В.Л. Концептуализация [Гуманитарный портал: Концепты / Центр гуманитарных технологий, 2002–2022 (последняя редакция: 09.03.2022)] // URL.: <https://gtmarket.ru/concepts/> (дата обращения: 18.06.2022).
2. Воркачев С.Г. Культурный концепт и значение // Тр. Кубан. гос. технол. ун-та. Сер. Гуманитарные науки. 2003. Т. 17, вып. 2. С. 268–276.
3. Долин А. Ларс фон Триер: контрольные работы / Антон Долин; 3-е изд. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 352 с.
4. Неретина С.С., Абушенко В.Л., Кацук Н.Л. Концепт [Гуманитарный портал: Концепты / Центр гуманитарных технологий, 2002–2022 (последняя редакция: 09.03.2022)]. // URL.: <https://gtmarket.ru/concepts/> (дата обращения: 18.06.2022).
5. Никитина А.А. «Рассекая волны» Ларса фон Триера через призму мистерии / Вестник науки и образования. Иваново, 2018 // URL.: <https://cyberleninka.ru/article/n/rassekaya-volny-larsa-fon-triera-cherez-prizmu-misterii> (дата обращения: 19.06.2022).
6. Торсен Н. Ларс фон Триер / Нильс Торсен; [пер. с датск. Я. Кюст]. М.: Группа Компаний «РИПОЛ классик» / «Пальмира», 2019. 702 с.
7. Трубецкой С.Н. Эсхатология // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. (82 т. и 4 доп.). СПб., 1890–1907. 702 с.
8. Турышева О.Н. Хриstopодобный человек в творчестве Ларса фон Триера: к вопросу о характере диалога с Ф.М. Достоевским // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. Пермь, 2015. С. 145–155.
9. Чмыхова Г.П. Жертва как культурный и языковой концепт. Ученые записки ОГУ. Серия: Гуманитарные и социальные науки. Орел, 2018. С. 221–223.
10. Цеханская К.В. Идеал жертвенности в русском религиозном самосознании// Евразийский союз ученых. СПб., 2015. С. 76–85.

REFERENCES

1. Abushenko V.L. Konceptualizaciya/ Gumanitarny'j portal [Conceptualization/ Humanitarian Portal]: Koncepty' // Centr gumanitarny'x texnologij, 2002-2022 (poslednyaya redakciya: 09.03.2022)./URL: <https://gtmarket.ru/concepts/> (data obrashheniya: 18.06.2022). (in Russ).
2. Vorkachev S.G. (2003) Kul'turny'j koncept i znachenie [Cultural concept and meaning]// Tr. Kuban. gos. texnol. un-ta. Ser. Gumanitarny'e nauki. 2003. T. 17, vy'p. 2. P. 268-276. (in Russ).
3. Dolin A. (2017) Lars fon Trier: kontrol'ny'e raboty [Lars von Trier: test papers]/ Anton Dolin; 3-e izd. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2017. 352 p. (in Russ).

4. *Neretina S.S., Abushenko V.L., Kaczuk N.L.* Koncept / Gumanitarny'j portal [Concept/ Humanitarian Portal]: Koncepty' // Centr gumanitarny'x texnologij, 2002–2022 (poslednyaya redakciya: 09.03.2022). URL: <https://gtmarket.ru/concepts/> (data obrashheniya: 18.06.2022). (in Russ).
5. *Nikitina A.A.* (2018) «Rassekaya volny'» Larsa fon Triera cherez prizmu misterii [“Breaking the Waves” by Lars von Trier through the prism of mystery]// Vestnik nauki i obrazovaniya. Ivanovo, 2018.// URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rassekaya-volny-larsa-fon-triera-cherez-prizmu-misterii> (data obrashheniya: 19.06.2022). (in Russ.).
6. *Torsen N.* (2019) Lars fon Trier [Lars von Trier]/ Nil's Torsen; [per. s dansk. Ya. Kyust]. Moskva: Gruppa Kompanij “RIPOL klassik”/ “Pal'mira”, 2019. 702 p. (in Russ).
7. *Trubeckoj S.N.* (1890–1917) E'sxatologiya [Eschatology]// E'nciklopedicheskij slovar' Brokgauza i Efrona: v 86 t. (82 t. i 4 dop.). Sankt-Peterburg., 1890–1907. (in Russ).
8. *Turyшева O.N.* (2015) Xristopodobny'j chelovek v tvorchestve Larsa fon Triera: k voprosu o xaraktere dialoga s F. M. Dostoevskim [The Christ-like Man in the films of Lars von Trier: on the nature of the dialogue with F. M. Dostoevsky]// Vestnik Permskogo universiteta. Rossijskaya i zarubezhnaya filologiya. Perm', 2015. P. 145–155. (in Russ).
9. *Chmyhova G.P.* (2018) Zhertva kak kul'turny'j i yazy'kovoj koncept [Sacrifice as a cultural and linguistic concept]// Uchyony'e zapiski OGU. Seriya: Gumanitarny'e i social'ny'e nauki. Oryol, 2018. P. 221–223. (in Russ).
10. *Cekhanskaya K.V.* (2015) Ideal zhertvennosti v russkom religioznom samosoznanii [The Ideal of sacrifice in Russian Religious Consciousness] // Evrazijskij soyuz uchyony'x. Sankt-Peterburg., 2015. P. 76–85. (in Russ).

Conceptualization of the Idea of “Sacrifice” in Lars von Trier’s Films

Arina V. Khalizova

Doctoral student, S.A. Gerasimov All-Russian State University of Cinematography (VGIK)

UDC 791.43

ABSTRACT: One of the most provocative directors of our time, Lars von Trier, often rethinks established concepts in his works. In his films an important role is played by religious concepts, the representation of which changed along with the change of the director's religious views. The transcendental and religious components of Lars von Trier's films often become the subject of research, but up till now there has been no specific study tracing the evolution of the director's idea of a particular concept.

In this article the author uses the example of «Breaking the Waves» (1996), «Dogville» (2003) and «Melancholy» (2011), which reflect different periods in Lars von Trier's life and work, and analyzes the transformations of his representation of a key Christian concept of «sacrifice». The researcher has come to the conclusion that in the early period of his work, the director understood «sacrifice» in terms of traditional religious ideas as a redemptive sacrifice in the name of someone, at the same time Lars von Trier filled this concept with new meaning, elevating to the level of sacrifice something that is traditionally considered a sin.

In «Dogville», the director desacralizes this concept, suggesting ideological reasons for the «sacrifice» and focusing on its meaninglessness and even harmfulness.

Finally, in the later period of his work, Lars von Trier deconstructs the concept of «sacrifice», abandoning the idea of a redemptive sacrifice. Thus, it can be concluded that the concept of "sacrifice" in the director's work has gone all the way from being treated in terms of traditional religious beliefs to being deconstructed and completely rejected.

KEY WORDS: concept, subjective author's worldviews, conceptual analysis, sacrifice

ТЕЛЕВИДЕНИЕ ЦИФРОВАЯ СРЕДА



Фото С. Уразовой



Кино и телевидение: рождение взаимовыгодного альянса

Г.П. Бакулев

доктор филологических наук, профессор

EDN: <https://elibrary.ru/birknl>

УДК 366.17

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается эволюция взаимоотношений кино и телевидения в области контента, начиная с 1950-х годов. Анализируется процесс превращения этих двух ведущих медиатехнологий из соперников в партнеров, осуществляющих взаимовыгодное сотрудничество в производстве и дистрибьюции. Подчеркивается, что по мере роста медиатрафика по эфирным каналам, кабельно-спутниковым сетям и интернету растет потребность в контенте, основным поставщиком которого является киноиндустрия. Быстрое увеличение числа телеканалов, углубление их специализации и персонализации запустили процесс фрагментации аудитории, в результате общество утратило так называемый «социальный клей». В статье анализируются взаимоотношения двух поколений телевидения с кино.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

кино,
телевидение,
медиатехнология,
контент,
фрагментация
аудитории

Эволюционные пути двух основных игроков индустрии развлечений — кинематографа и телевидения — так сильно переплелись, что довольно сложно разделить одного от другого. Их отношения складывались совсем не просто. Вначале киностудии свысока взирали на телевидение, новую медиатехнологию, выросшую по мере укрепления позиций в реальном конкурента в борьбе за зрителей, с которым лучше считаться, налаживать сотрудничество. Основным связующим звеном между кино и ТВ стал контент — у киностудий были накоплены обширные архивы, которые могли бы заполнить эфирное время телестанций и дополнить кассовые сборы от традиционного театрального проката. Парадоксально, но именно киноматериал, который охотно брали телеканалы, постепенно подрывал благополучие Голливуда. Ни один жанр не пользуется такой популярностью на телевидении, как кинофильмы. В наши дни люди смотрят фильмы чаще всего не в кинотеатре, а на экране телевизора, компьютера,

разных мобильных устройств. Вместо того чтобы полагаться на посредников (кабельные операторы, сети мультиплексов) для доставки зрителям своих телешоу и кинофильмов, традиционные развлекательные компании предпочли продавать контент напрямую подписчикам. Как следствие, студии стали показывать меньше фильмов в кинотеатрах. И так как все больше фильмов минует большие экраны, стирается грань между ТВ и кино.

В истории ТВ обычно выделяют три основных периода¹ — эфирное вещание, кабельная/кабельно-спутниковая трансляция и интернет-ТВ, в частности, в его последнем формате стриминга. За это время весь комплекс взаимоотношений двух ведущих медиатехнологий существенно изменялся — в итоге в этом альянсе ТВ из младшего партнера выросло до уровня старшего.

¹ Noam, Eli. The Content, Impact, and Regulation of Streaming Video: The Next Generation of Media Emerges. Cheltenham, UK and Northampton, MA, USA: Edward Elgar Publishing, 2021. P. 7.

Навстречу друг другу

Впервые фильмы появились на телеэкране за рубежом в конце 1940-х годов, когда британские кинокомпании стали давать картины телестанциям на прокат. Их примеру последовали небольшие голливудские студии, в частности, в 1950 году Monogram и Republic предложили телестанциям почти 4000 названий, в основном вестерны категории В с участием Джин Отри и Роя Роджерса. Но многократная демонстрация этого малобюджетного материала только разжигала аппетит киноманов, мечтавших о тех огромных интеллектуальных сокровищах, которые спокойно лежали в сейфах MGM, RKO, Paramount, XX Century-Fox и Warner Bros.

В 1948 году, когда телевизор был только в одном из десяти американских домов, журнал Time так охарактеризовал новое средство информации. «Его викторины, уроки кулинарии и водевилы смотрятся великолепно, но фильмы — ужасны. Старые капустные кочаны, перекатывающиеся по телеэкрану каждый вечер — это проклятие, которое Голливуд насылает на зарождающую отрасль индустрии развлечений. Телезрители хотят знать, когда, если вообще, они увидят свежие, первоклассные голливудские фильмы»².

² Time, 5 July, 1948.

В конце концов мейджоры согласились предоставить телестанциям доступ к своим обширным фильмотекам, по примеру Говарда Хьюза, владельца RKO, которая, оказавшись на грани банкротства, увидела спасение в продаже прав на показ более старых фильмов по ТВ. К 1955 году телепрограммы типа «Фильм за миллион долларов» стали очень популярными, и киноманы вместо того, чтобы идти в кинотеатр, предпочитали повторно смотреть любимые картины у себя дома.

Так, впервые за 60-летнюю историю кинематографа, телезрители могли наслаждаться широким выбором разных по качеству звуковых картин. Немые фильмы шли довольно редко, в основном в виде циклов, например, комедий Чарли Чаплина или Бастера Китона. К середине 1960-х годов программы передач телестанции RKO были испещрены многочисленными «Ранними сеансами», «Поздними сеансами» и «Очень поздними сеансами». К примеру, по некоторым подсчетам, только нью-йоркские станции каждую неделю показывали более сотни классических черно-белых кинокартин. Но с переходом на цветное вещание телесети начали претендовать на более новые киноленты в цвете.

Вскоре показ телепремьер новых голливудских фильмов на телевидении стал обычным делом. В 1968 году почти 40 % всех телевизоров в Америке были включены во время показа «Птиц» Альфреда Хичкока (театральный показ состоялся в 1963 году). Свежие кинофильмы неизменно приносили высокие рейтинги: показ на ТВ фильма «Унесенные ветром» (1976) в двух частях собрал половину американских телесемей.

Весьма скоро стало ясно, что в расписании телеканалов слишком много киносеансов, которые нечем заполнять. Голливуд это почувствовал и стал повышать цены за право показа своих фильмов по ТВ. Так, за спонсорство фильма «Мост через реку Квай», показанного в сентябре 1966 года и собравшего большую аудиторию, компания «Форд мотор компани» заплатила почти \$2 млн. Руководители сетей нашли выход из этого положения: началось производство фильмов для премьерного показа на ТВ. Первый телевизионный фильм «Смотрите, как они бегут» с Джоном Форсайтом телекомпания NBC выпустила в эфир в октябре 1964 года. Но исторический поворот произошел в 1966 году, когда эта сеть подписала контракт со студией Universal о создании целого пакета художественных картин для ТВ.

Но по соображениям производства, экономики и маркетинга телеканалы отдавали предпочтение сериальным работам, которые обеспечивали узнаваемость бренда и привлекали широкую лояльную аудиторию еженедельно или даже ежедневно. В действительности сериалы как таковые существовали еще в раннем кино, например, такие мелодрамы, как «Злоключения Полины», экранизации произведений Толстого и Диккенса, а также франшизы про Тарзана. На телевидении сериальность расцвела особенно ярко. В расписании передач, помимо прочих, появились такие телевизионные жанры, как «мыльные оперы», религиозные проповеди, ситкомы, к्वизы, реалити-шоу.

К началу 1970-х годов телевизионные художественные фильмы стали основой программирования сетевого ТВ. Прибыль оказалась солидной. Съемки типичного телефильма обходились в \$750 тыс., что было намного меньше, чем требовал Голливуд за показ свежих блокбастеров. И рейтинги были феноменальными. Мало кто ожидал, что миллионы людей будут смотреть «Песню Брайана» (1971), «Женщин в оковах» (1971), «Историю благодарения Уолтонов» (1973) и «Дело об изнасиловании» (1974).

В телефильмах допускались злободневные и неоднозначные темы, считавшиеся неприемлемыми для кино. Знаменитые актеры, избегавшие сериалы, охотно снимались в мини-сериалах разовой продолжительности, как, например, «Холокост», «Сегун», «Поющие в терновнике», которые приносили весьма хорошие рейтинги. В феврале 1983 года шесть вечеров подряд сеть ABC показывала телефильм «Ветры войны» с участием Роберта Митчума и Али Макгроу общей продолжительностью 18 часов. На съемку по сценарию почти из 1000 страниц ушло более 200 дней и \$40 млн. Фильм посмотрела половина всех телезрителей, а стоимость одноминутных рекламных спотов подскочила до \$300 тыс.

Но не все было так гладко. Ориентация на телевидение ставила киностудии в определенные рамки. Формат телевизионной картинки — три на четыре — не соответствовал размеру изображения на киноплёнке, который с 1953 года стал шире. Фильмы приходилось обрезать по бокам, поэтому посредством специального монтажа действие смещалось в центр кадра. Но картинку можно было уменьшить так, чтобы всю ее вместить в телеэкран по методу «почтового ящика», когда пространство над и под изображением заполнялось маской черного цвета. Но больше всего зрителей раздражали бесконечные рекламные перебивки. Ходит много легенд о том, как телестанции кромсали киноленты. Так, на одной чикагской станции 96-минутный фильм «Тюремный рок» умудрились вставить в полуторачасовой слот, вырезав все песни в исполнении Элвиса Пресли. Поэтому неудивительно, что люди переключались на платное ТВ и видео, где не было набившей оскомину рекламы, а киноленты шли в их оригинальном виде.

Кабельные сети

Многое изменилось в телеиндустрии с появлением альтернативных технологий — сначала кабеля, потом спутников. В отличие от эфирного ТВ с его ограниченным частотным диапазоном кабель и спутники обеспечивали многоканальную трансляцию и способствовали специализации контента, сначала расширяя объем времени на новости, спорт, а потом перешли на узкофор-

³ Бакулев Г.П.
Кабельно-спутни-
ковое телевидение:
мировой опыт. М.:
ВГИК, 1999. С. 4–5.

матное вещание по жанрам (музыка), для целевой аудитории (дети, женщины, национальные меньшинства) и т. д.

В развитии кабельного ТВ можно выделить несколько периодов, характеризующихся не столько технологией (например, используемым типом кабеля), сколько выполняемыми функциями³.

На начальном этапе кабельные системы, во-первых, обеспечивали прием программ там, куда не доходили сигналы телецентров из-за большого расстояния или наличия препятствий (горы, высокие дома и прочее), во-вторых, улучшали качество приема там, где оно низко (например, по причине сильных отражений от соседних домов), и, в-третьих, уменьшали число портящих вид антенн на крышах.

На втором временном этапе кабель использовался для расширения выбора зрителей. Ретрансляция сигналов отдаленных станций, недоступных обычным антеннам, становится первой дополнительной услугой кабельных систем, за которую берутся деньги. В США это были системы в маленьких и средних городах, расположенных недалеко от крупных городов с несколькими мощными телестанциями. В малых странах Западной Европы кабельные сети на данном этапе обеспечивали своих абонентов телепрограммами соседних государств. Так, бельгийцы могли смотреть французские, английские и немецкие станции. Эта фаза оказалась довольно продолжительной: в США она пришлась на конец 1950-х, 1960-х и первую половину 1970-х годов, в Европе она завершилась только в начале 1980-х годов.

Благодаря высокой пропускной способности кабеля сети могли наращивать ассортимент программных услуг, особенно успешным оказалось дополнение базового пакета платными каналами, показывающими новые фильмы, спортивные соревнования, культурные мероприятия. Общеизвестно, что без них кабельное вещание не имело бы столь быстрых темпов роста. Сначала платные каналы пытались «продавать» по одному фильму за раз (как это сейчас делают платные адресные службы). Но технология расчетов была настолько сложна, что от нее пришлось отказаться.

Поиски наиболее удачного формата платного ТВ привели к появлению наборов фильмов, в которые наряду с желанными для зрителей кинокартинами включались и некассовые ленты. Ради блокбастеров абоненты готовы были платить за весь «пакет». Уже на ранних этапах существования платных служб стало ясно, что рентабельнее транслировать их одновременно на нескольких кабельных системах.

Официальным днем рождения платного ТВ США считается 8 ноября 1972 года, когда кабельная компания Home Box Office

⁴ НВО — кабельная и спутниковая телевизионная сеть. —
Прим. авт.

(НВО)⁴ провела прямую трансляцию хоккейного матча и фильма из нью-йоркской студии для 365 абонентов своего первого иногороднего клиента в Вилкес Барре (штат Нью-Джерси) по микроволновой сети и телефонным проводам. К 1974 году она стала первой настоящей платной службой, обеспечивавшей программами 30 кабельных систем в округе. Каждый вечер она показывала по два фильма или одну кинокартину и спортивный репортаж.

За два года Home Box Office собрала всего 57 тыс. абонентов и терпела убытки. Передачи по микроволновой связи и телефонным проводам (часто пленку развозили и на машине) была сложной и географически ограниченной, а ведущие киностудии взирали на НВО с подозрением, не разрешая ей показывать свои последние фильмы.

Огромные ресурсы концерна Time позволили ей продолжать деятельность, и в 1975 году было принято важное решение распространять телесигнал через спутник, обеспечивающий НВО потенциальный доступ ко всем кабельным системам на континенте. До того времени лишь немногие кабельные системы имели спутниковые антенны, они принимали сигналы сами и распределяли их своим клиентам по микроволновой или телефонной связи. Переход НВО на спутниковую трансляцию вызвал в кабельной индустрии рост спроса на приемные антенны.

Два других фактора помогали НВО превратиться в очень прибыльное предприятие. Когда киностудии поняли, что могут получать дополнительные доходы от показа фильмов по платному ТВ, они стали давать НВО более кассовые ленты. Другой важный момент заключается в том, что в декабре 1976 года на Satcom пришла станция WTBS из Атланты. Владелец этой обычной эфирной телестанции Тед Тернер уловил интерес кабельных абонентов к передачам других станций и понял, что владельцы кабельных систем будут охотно принимать его сигналы вместе с НВО. Он также придумал такую форму оплаты за трансляцию его программы, когда кабельная система платит ему по несколько центов в месяц за каждого абонента. Дополнительный канал был включен в базовый набор без ущерба для кошелька абонента и с небольшими затратами для владельца системы, тогда как Тернер стал значительно больше брать с рекламодателей — теперь за общенациональную «раздачу», выпуская по-прежнему дешевую «диету» из старых фильмов, телесерий и спортивных матчей в Атланте.

Платные каналы возникли на волне недовольства зрителей кино-репертуаром эфирного телевидения. До появления кабельных каналов и видеоманитофонов по настоянию киностудий устанавливались весьма значительные «окна», то есть сроки

демонстрации фильмов только в кинотеатрах. Иногда студии придерживали свои боевики десятилетиями или запрашивали за них баснословные суммы. Старые же ленты на ТВ были представлены в избытке, превращая его в огромный кинотеатр повторного фильма.

Недовольство зрителей вызывала и практика демонстрации кинокартин телестанциями. Киноленты урезали или удлиняли за счет неиспользованных на киностудии сцен, чтобы они укладывались в отведенные им два часа экранного времени — и ни секундой больше или меньше. Из них вырезали эпизоды, способные оскорбить чувства «домашнего зрителя», стирали со звуковой дорожки чересчур сильные выражения. Наконец, их беспощадно напичкивали рекламой.

Платные каналы, напротив, предлагали фильмы, не прерываемые назойливой рекламой, в их оригинальном виде. Еще важнее, они уменьшают «окна» с нескольких лет до нескольких месяцев.

Сейчас прослеживаются несколько тенденций в платном ТВ. Во-первых, все его службы принадлежат крупнейшим компаниям, контролирующим большое количество кабельных систем (так называемым «мультисистемным операторам»). Другая очевидная примета платного ТВ состоит в том, что благодаря более значительной, чем у конкурентов, аудитории крупные компании обладают большим весом и финансовой мощью на переговорах со студиями о приобретении прав на показ фильмов.

Все платные службы работают 24 часа в сутки. Каждая демонстрирует в среднем 300 фильмов в год. Киноиндустрия просто не в состоянии удовлетворить такой спрос. Ведущие киностудии выпускают 120–240 фильмов в год, из них только половина имеет приличный кассовый успех в кинотеатрах. Еще меньше по-настоящему кассовых фильмов, которые крайне важны для того, чтобы оправдать плату, взимаемую с абонентов. Таких картин ежегодно появляется 15–20, кабельная система ежемесячно может показать не более двух.

Поэтому по платным каналам часто шли одни и те же фильмы. Все кабельные системы оправдывали показ одного и того же фильма в среднем по 15 раз за месяц, желая услужить зрителю. Эта стратегия, однако, не гарантировала успех. Абоненты нормально реагировали на шесть-семь повторов в месяц, но при более частом показе это «удобство» быстро превращалось в раздражающий фактор, из-за которого платная служба могла потерять подписчика.

Наметившийся в 1991 году отток зрителей платного ТВ заставил киноканалы пересмотреть свою стратегию и тактику. Люди

жаловались, что не могут посмотреть новые фильмы тогда, когда им хочется, так как они либо демонстрируются слишком поздно, либо вообще редко появляются на экране. В то же время их раздражал избыток повторов старых кинолент.

Другим способом пополнения репертуара было использование более старых и второсортных картин, называемых в рекламных брошюрах «классикой» и «золотыми старыми». Некоторые из них действительно относились к этой категории, другие мало чем отличались от фильмов, показываемых эфирными сетями. Чтобы преодолеть дефицит, платные кинослужбы приобретали эксклюзивные права на целые фильмотеки и по-настоящему классические фильмы, навсегда закрывая им путь на бесплатное эфирное ТВ. Так, например, The Disney Channel приобрел права на показ нескольких фильмов Чаплина.

Важно то, что в своем стремлении обеспечить себя оригинальными передачами, а также выделиться в среде конкурентов, ведущие платные кинослужбы начали ориентироваться на продукцию, «сделанную по заказу платного ТВ». Были также каналы, которые обладали достаточными средствами, чтобы покупать права на показ в течение 12 месяцев ряда фильмов через год после их выхода в прокат. Абоненты базовых каналов могли увидеть этот фильм не раньше, чем через два года.

К удовольствию зрителей и рекламодателей кабельные службы увеличивали инвестиции в производство. Главным фактором роста затрат на оригинальные постановки было усиление конкурентной борьбы между каналами, как кабельными, так и эфирными. Кроме того, высококачественные программы способны были приносить прибыль в течение долгого времени. Благодаря повторам платным службам надо меньше материала, чем эфирным сетям, поэтому большую часть своих оригинальных передач платные службы делали в партнерстве с другими компаниями.

Платные службы производили, как правило, более откровенный и «рискованный» материал, чем эфирные сети. Они искусно использовали свою «закодированность» для демонстрации фильмов и телепередач с большей свободой артистического самовыражения, чем принято на американском ТВ. Но чаще всего это проявлялось в непристойных ругательствах и большей степени наготы.

Как отмечали эксперты, хотя платные каналы по-прежнему отличаются от «магистрального» ТВ кассовыми художественными фильмами и «взрослым» материалом, усиливается тенденция к приближению их по содержанию вещания к эфирному ТВ.

Голливуд с озабоченностью следил за ростом влияния и финансовой мощи платных каналов, которые, встав между киностудиями и кабельными системами, не позволили перенести в новую отрасль индустрии традиционную модель проката кинопродукции (студии получали 60% кассовых сборов, а кинотеатры — остальное). С появлением платного ТВ этот расклад существенно изменился. В среднем «оператору» системы доставалось 45–50% ежемесячной абонентской платы, 20–30% от оставшихся доходов получал кабельный канал (как прокатчик). В результате студии могли рассчитывать не более, чем на 20–25%.

Во второй половине 1980-х годов широкое распространение получили платные адресные службы, или так называемые службы PPV (pay-per-view — плата за увиденное), когда кабельный абонент платит за просмотр отдельной передачи. Кстати, эти форматы — в модифицированном виде — нашли применение в интернет-показах.

Чтобы максимально эксплуатировать кинопродукцию, Голливуд выработал систему «окон», определявшую очередность демонстрации кинорепертуара публике. В течение полугода после премьеры фильм шел только в кинотеатрах, затем выходил на платных заказных каналах и на видеокассетах, видеодисках. Через год фильм был доступен абонентам платных каналов, еще через полгода — зрителям обычных эфирных станций. Продолжительность «окон» варьировалась в зависимости от кассовой ценности картины.

Домашнее видео

Несмотря на то, что кабель появился в 1980-е годы как популярный способ диверсифицировать телепросмотр повсюду в мире, особенно там, где государство осуществляло строгий контроль за содержанием телевещания, видеомагнитофоны (сначала кассетные), потом DVD стали обычным предметом домашнего обихода. Этому способствовал переход медиакоммуникаций от аналоговой технологии к цифровой.

Видеомагнитофоны, несомненно, произвели революцию в ТВ, не только увеличив число опций, но и «освободив зрителя от синхронного просмотра каналов, которые работали по расписанию и их нельзя было поставить на «паузу». Видеоплейеры позволили зрителям смотреть то, что они хотят и когда хотят. Если раньше контент был услугой, то теперь он стал еще и товаром, принадлежащим пользователю. В результате в домах появились частные фильмотеки.

На телерынке тоже начались серьезные изменения. Аудитория платных каналов, в особенности НВО, стала увеличиваться очень быстро благодаря тому, что могла смотреть кинокартины без купюр и рекламных перебивок. Позднее видеомагнитофоны дали киноманам возможность наслаждаться любимыми фильмами в полном варианте, без рекламы и в удобное для них время. Кинопродукция демонстрировалась по платным каналам и выходила на видео, и потому перестала приносить весомые рейтинги, соответственно, и доходы эфирному ТВ. Тогда телестанции приступили к формированию собственных фильмотек за счет контрактов с голливудскими студиями на пять лет и с правом показа фильмов как можно чаще в течение этого периода. При этом студии гарантировали телестанциям привлечение аудитории, которая представляет наибольшую ценность для рекламодателей. А именно, — аудиторию женщин в возрасте 18-34 и 18-49 лет.

Вместо заключения: дробление аудитории

Подводя итоги, необходимо отметить, что расширение пропускной мощности передачи сигнала позволило кабельным операторам запускать телеканалы с узким жанрово-тематическим контентом (комедии, детективы, вестерны, документалистика и пр.) и конкретной адресной направленностью (для всей семьи, детей разного возраста, женщин, мужчин, любителей разных видов спорта, военных, садоводов и т.д.). Это направление углубили и спутниковые системы непосредственного вещания, у которых частотный диапазон вообще не ограничен. Свою лепту в быстрый рост ассортимента опций для просмотра добавили и домашние видеомагнитофоны.

На фоне этих преобразований медиаисследователи заговорили о важных сдвигах в классической системе дефиниций в области коммуникаций⁵. Наиболее заметные изменения проявились в понятии «аудитория». Из массовой, пассивной и управляемой аудитория превратилась в раздроблено фрагментированную, но активную и избирательную, со своими специфическими интересами, вкусами и образом жизни, различным социальным опытом и культурным бэкграундом. Научно-технический прогресс постепенно стирал различия между отправителем и получателем информации, а вместо слушателя, читателя и зрителя стал все чаще употребляться термин «пользователь».

Кроме того, многоканальность телевидения во всех его ипостасях подрывала важную социокультурную основу. Первые поколения телезрителей собирали одновременно у экранов более половины населения страны, обеспечивая так называемый

⁵ Бакулев Г.П. Развал массовой аудитории? // Вестник Тверского государственного университета, 3, 2011. С. 162–166.

общий знаменатель аудиторного интереса к телепрограммам, и телевидение выступало в роли «общего очага», «социального клея» для всего общества. Но с появлением многоканальности и многоплатформенности в медиaprостранстве некогда монолитная аудитория стала распадаться по разным критериям — возрасту, полу, расе, уровню образования, доходу и другим демографическим признакам.

Процесс фрагментации начинался постепенно, но в настоящее время развивается в геометрической прогрессии. Уже предлагаются сценарии индивидуализации аудитории, когда у каждого потребителя будет собственный канал, то есть речь идет об «аудитории из одного человека». Возможным последствием такого развития событий может быть не только индивидуализация впечатлений, мнений и прочее, но и разные наборы фактов по какому-либо вопросу. Следовательно, не будет общих позиций, точек соприкосновения для дискуссий, так как произойдет потеря общих культурных предпочтений, будь то в новостях, искусстве или развлечениях. Однако есть среди исследователей и иная, оптимистическая точка зрения относительно фрагментации как каналов, так и аудитории. Считается, что фрагментация — это благо: расширение выбора, рост общественного сознания, свобода слова, возможность выразить личное мнение. И эту тенденцию все активнее проводит в жизнь интернет-ТВ, которое вполне можно отнести к третьему поколению телевидения, предлагающего новые форматы представления медиаконтента, в частности, стриминг. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Бакулев Г.П. Развал массовой аудитории? // Вестник Тверского государственного университета, 3, 2011. С. 162–166.
2. Бакулев Г.П. Кабельно-спутниковое телевидение: мировой опыт. М.: ВГИК, 1999. 210 с.
3. Noam, Eli. The Content, Impact, and Regulation of Streaming Video: The Next Generation of Media Emerges. Cheltenham, UK and Northampton, MA, USA: Edward Elgar Publishing, 2021. 412 pp.

REFERENCES

1. Bakulev, G.P. Razval massovoy auditorii. [Mass Audience Breakdown] // Vestnik Tverskogo gosudarstvennogo universiteta, 3, 2011. P. 161–166. (in Russ.)
2. Bakulev, G.P. Kabelno-sputnikovoe televidenie: mirovoy opyt. [Cable And Satellite Television: Global Experience] // Moskva: VGIK, 1999. 210 p. (in Russ.)
3. Noam, Eli. The Content, Impact, and Regulation of Streaming Video: The Next Generation of Media Emerges. Cheltenham, UK and Northampton, MA, USA: Edward Elgar Publishing, 2021. 412 p.

Film and Television: Making of A Mutually Beneficial Alliance

Gennady P. Bakulev

*Doctor in Philology, Professor of Russian and Foreign Languages chair, S.A. Gerasimov
All-Russian State University of Cinematography (VGIK)*

UDC 366.17

ABSTRACT: The article reflects on the complicated relations between film industry and television in the field of content over the period of their coexistence. Since the outset and throughout three main generations of TV history studios have stayed the principal suppliers of content to feed the ever growing programming traffic of broadcast stations, cable and satellite channels and now internet film services, particularly streaming platforms. The study researches the first two periods of TV evolution concerning its contacts with Hollywood. The peculiarities of relations between two leading media technologies in the age of the internet will be examined later.

It is pointed out that these ties have not been developing smoothly. At first studios looked down upon the start-up and did not consider it equal, but pretty soon they had to change their opinion and see the advantages of cooperation with the growing competitor. They realized that despite the fact that TV drew from theaters a big part of the audience, it may become an important means of film distribution and additional source of revenues. Pay film channels of different formats and specialties grew in number and needed more and more content. In the 1980s video players — at first cassette, then DVD — opened before the users wide range of options to watch whatever and whenever they want, not limited by TV schedule. Nowadays the internet provides streaming service subscribers with even more freedom.

However, the article argues, that proliferation of channels launched the process of audience fragmentation, when once monolithic mass of TV viewers began breaking into numerous small groups, united by interest, gender, age, education and other socio-demographic characteristics, thus depriving people of the so-called “social glue”, but at the same time providing them with the option of choice”.

KEY WORDS: cinema, film industry, TV, television, content, TV generations, Hollywood-TV relations



НАУЧНАЯ ЛАБОРАТОРИЯ
ИССЛЕДОВАНИЯ МОЛОДЫХ

СОВРЕМЕННЫЕ ФИЛЬМЫ В ОЦЕНКЕ БУДУЩИХ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ

EDN: <https://elibrary.ru/mwfvgw>

В рамках XLI Международного фестиваля ВГИК прошел Конкурс киноведческих работ, на который представили свои исследования почти полтора десятка студентов разных факультетов и годов обучения. В журнале «Вестник ВГИК» (Том 13. № 3 (49), № 4 (50), 2021; Том 14. № 1 (51), 2022) были опубликованы фрагменты конкурсных работ студентов в номинациях — «Лучшая работа по кинокритике», «Лучшая работа по теории кино», «Лучшая работа по истории отечественного кино».

В этом номере публикации завершают две конкурсные номинации — «Лучшая работа по истории зарубежного кино» и «Лучшая исследовательская работа, связанная с вопросами осмысления процессов в современном российском кинематографе».

• Номинация «Лучшая работа по истории зарубежного кино»

«Хотелось бы сопоставить пространства, созданные на экране Карне и Антониони, так как между ними есть много общего. <...> Гипотеза заключается в том, что после войны произошел переход от общества индустриального к постиндустриальному, от культуры модерна к культуре постмодерна. В попытке найти доказательства выдвинутого тезиса исследуется пространство фильмов М. Антониони. <...>

Антониони — фигура противоречивая. Он часто повторял, что любит импровизацию, но никому из актеров не позволял выходить за означенные им рамки. Он пытался зафиксировать объективную картину мира (которой, к тому времени, как мы убедимся после, нет) и перестраивал улицы, дома, перекрашивал траву и целые леса. Он — «неореалист», в центре внимания которого человек среднего класса. В его фильмах редко встретишь непрофессиональных актеров, а персонажей не назовешь фигурами целостными. Среда у Антониони — всегда один из героев фильма («неореализм» отойдет от этого), а монтаж имеет мало общего с «прозрачным стилем» Базена. <...> Но он действительно создал свой уникальный стиль и, работая на одном из самых условных и фантастичных фильмов Марселя Карне «Вечерние посетители» (1942), от него (М. Карне — ред.) унаследовал метод работы. Метод, который снимает противоречия и заключается в построении автором некоей модели реальности, на уровне которой можно решать современные социокультурные проблемы. <...>

Делёз вводит термин «какое-угодно-пространство», который равно применим к Карне и Антониони. Разница заключается в способах построения таких пространств, но цель одна — перейти на иной уровень бытия, где пространство

теряет свои физические границы и превращается в «какое-угодно-пространство». Осуществить это можно тремя способами, посредством — теней, лирической абстракции, цвета. <...>

Так или иначе, но традиция взаимодействия автора с пространством («кино-экспрессионизм» — «поэтический реализм» Карне — «неореализм» Антониони) сохраняется и характеризует творческий метод итальянского режиссера. В статье «Мнение режиссера: кино — это правда», он пишет: «Кинокамера, установленная перед замочной скважиной, — словно глаз любопытного, который пытается разглядеть всё, что может увидеть. А остальное? То, что остается за краями замочной скважины?»¹. На мой взгляд, увидеть то, что находится «за», и есть главный творческий принцип Антониони.

<...> Человек и среда — одна из главных тем в творчестве режиссера, которая интересует его не только как «неореалиста», но представителя нового времени. Однако проблема заключается в том, что отныне мы имеем дело с природой покоренной и заново воспроизведенной — «второй природой», как назовет ее Бек в книге «Общество риска». Конструкт XIX века, где еще существовало противопоставление природы и общества, так как человек природу покорял (слова архитектора Лооса), ушел в прошлое. Природа оказалась интегрированной в индустриальную систему и начала оказывать влияние на образ жизни в ней. <...>

<...> Два аспекта интересовали Антониони — это отношения человека с пространством и человека с человеком. Они находятся в тесной взаимосвязи, поэтому нельзя, разбирая пространство фильмов, не затронуть проблемы чувств. И главные корни тех явлений, с которыми мы сталкиваемся сегодня, и те, что составляют предмет творчества этих режиссеров² как представителей своего времени, находятся в 50-60-х годах XX века.»

**«Пространство фильмов М. Антониони», автор: Гончарова Полина;
Сценарно-киноведческий факультет, курс 2-й, ВГИК**

* * *

«Австралийская и новозеландская кинематографии долгое время оставались вне поля зрения мирового киноведения, в том числе и российского. <...> Тем не менее история экранного искусства этого региона насчитывает более ста лет, и в этих национальных кинематографиях всегда присутствовали значимые фигуры режиссеров, создававших яркие и неординарные ленты, интересные не только жителям пятого континента, но и мировому зрителю. <...> Одним из таких примеров может служить творчество Джейн Кэмпбелл, которая является одной из самых известных женщин-режиссеров мира.

<...> Отмеченный многими самыми престижными наградами в мире кино, включая «Оскар» и «Золотая пальмовая ветвь» Каннского фестиваля, новозеландский фильм «Пианино» (1993), режиссером которого была Джейн Кемпион, а оператором — Стюарт Драйберг, справедливо удостоен призов за режиссуру, работу актеров и мастерство оператора.

¹ См.: «Антониони об Антониони». С. 124.

² Насилие — тоже, в некотором роде, форма контакта. — Прим. авт.

Сюжет фильма «Пианино» повествует о немой пианистке Аде (Холли Хантер), которая вместе со своей дочерью отправляется к неизвестному ей новому мужу в Новую Зеландию, с которым знакома по переписке. Вместе с Адой едет и ее пианино, которое для нее не просто музыкальный инструмент, оно по сути заменяет ей утраченный голос, помогает ей общаться с окружающими, а порой и отгораживаться от них. Но выясняется, что громоздкое и тяжелое фортепиано не может быть доставлено в дом, поэтому брошенный инструмент, несмотря на безмолвный протест его владелицы, остается одиноко стоять на берегу океана. Позже его выкупает Джордж Бейнс (Харви Кейтель). <...>

<...> Джейн Кэмпбелл удается не только выдерживать свои картины в единой стиливой визуальной стилистике, но и грамотно выстраивать кадры, так чтобы они максимально полно раскрывали вложенный в них замысел режиссера. Ее стиль можно описать как чуткое сочетание цвета и света, которые при точном использовании позволяют Кэмпбелл создавать интересное и «сочное» изображение, не скатывающееся в приторность и «вылизанность». Джейн Кэмпбелл по праву можно считать одним из лучших мастеров не только новозеландского, но и мирового кино».

«Визуальное решение фильмов Джейн Кэмпбелл», автор: Прозоровская Ирина, Сценарно-киноведческий факультет, курс 5-й, ВГИК

* * *

«Интертитры были неотъемлемой частью кинематографа до появления звука. Невозможность дополнить происходящее на экране с помощью закадрового голоса или звуковых реплик действующих лиц породила необходимость поясняющих надписей и текстовых комментариев. Несмотря на техническое развитие и постоянное обогащение визуального языка, слова были необходимы для правильного восприятия зрителем истории, созданной режиссером, сценаристом, оператором, художником.

Кино само по себе является синтетическим пространственным видом искусства и представляет из себя симбиоз литературы и живописи. И потому, какими бы исчерпывающими и разнообразными ни были визуальные средства художественной выразительности, возможность создания фильмов в условиях отсутствия звука без литературной составляющей — не только сценарной, а именно на экране — представляется маловероятной.

И если современный кинематограф, совершивший за 125 лет поразительный скачок в плане технического прогресса, может легко справиться с внедрением литературной формы таким привычным для нынешнего зрителя способом, как прописанные и озвученные диалоги, пояснения находящегося за кадром «рассказчика», различные шумы и звуковые эффекты, то для стоявших у истоков не было иных вариантов, кроме «немом озвучания», чем, собственно, и являются *интертитры*. Их появление стало одним из первых этапов развития киноязыка, но не столько облегчило принципы нарратива, сколько, напротив, усложнило, ведь было необходимо грамотно «вмонтировать» их в фильм, избежать поверхностного дублирования кадра текстом, при этом «породнить» надпись с изображением.

Тем не менее из-за технической необходимости *интертитры* эволюционировали в средство художественной выразительности и даже в способ воплощения авторского замысла и стиля. Точно так же, как это произошло со всеми изначально механическими, а после выразительными и индивидуальными составляющими кинематографа и киноязыка, “механичность” которых при зарождении была продиктована лишь ограниченными возможностями аппаратуры: ракурсом, планом, подвижностью камеры, светом и т. д. И хотя на первый взгляд они могут ошибочно показаться лишь вынужденной и даже в какой-то степени досадной необходимостью альтернативы звука, при более глубоком погружении в тему становится вполне возможным проследить путь их развития от самого зарождения немого кинематографа до его неизбежного перехода в звуковую.

<...> *Интертитры* фильмов, ставших классикой, — еще одно доказательство того, что в руках талантливых авторов даже такое механическое на первый взгляд явление, как текстовые вставки, может быть еще одним воплощением видения режиссера и способом влияния на зрителя. Истинное произведение искусства является *искусством* от и до, в каждой своей составляющей. <...> Но *интертитры* в чистом понимании в современном кино уже не используются, не считая стилизаций, например, “Артист” 2011 года. В нашем восприятии они являются не меньше, чем печатью своей эпохи.

**«Интертитры», автор Семенихина Анна;
Сценарно-киноведческий факультет, курс 2-й, ВГИК**

* * *

«Прекрасная Италия! Нетронутые цивилизацией улочки, украшенные, словно разноцветными флажками, длинными рядами белья, развешанного для сушки на протянутых между окнами веревках. Яркие и веселые в комедиях, но погибающие от нищеты и бедности в военных драмах — итальянские города меняют свой облик, следуя за историей, которая развивается в декорациях живых улиц. Кинематографична вся Италия — от скромной приморской Сицилии до блещущего роскошью Милана, от социально-несправедливого Рима до смертоносно-прекрасной Венеции. Вдохновленные атмосферой разной Италии творили мастера итальянского кино. <...>»

<...> Время и пространство — неотъемлемые координаты мира, взаимосвязь между которыми сформулировал в понятии «хронотоп» Михаил Бахтин. <...> Способы создания этого пространства можно классифицировать согласно выработанным в литературоведении схемам — «топос» может быть замкнутым и открытым, сжатым и объемным, конкретным и условным. Все эти категории можно выделить и в кино, но они в значительной степени условны. <...> В кино улица может быть замкнутым пространством, как, например, в экспрессионистских декорациях в фильме «Кабинет доктора Калигари» (1920), а крыша дома может быть открытым пространством, как в «Великом диктаторе» Чарли Чаплина — только на крыше (над домом) герои могут быть свободными от преследования.

<...> В итальянском кинематографе 1960–1980-х годов изображение города — это не только окружающее героев пространство и локация, отвергающая

павильонную эстетику. Город — это образ. Образ социальной действительности, среды, в которую погружают итальянцы своих героев. Город — это декорация для трагедии жизни простых людей. Город — это архитектурное совершенство и пространство для кризиса богатой аристократической жизни. Город — это атмосфера. Город — это герой. Город — это идея и авторская концепция.

Эволюция кинематографического образа города начинается с отказа от павильонов и выхода неореалистов на улицы, что продолжается сегодня».

«Образ города в итальянском кинематографе», автор: Янушко Алена;
Сценарно-киноведческий факультет, курс 4-й, ВГИК

• **Номинация «Лучшая исследовательская работа, связанная с вопросами осмысления процессов в современном российском кинематографе»**

«В 2019 году одна из главных и старейших киношкол России отметила свое 100-летие. ВГИК на протяжении века учит востребованным в киноиндустрии профессиям, выпуская каждый год режиссеров, операторов, актеров, художников, продюсеров, сценаристов. ВГИКу удается находить и раскрывать таланты, указывать профессиональный путь, помогать будущим кинематографистам. На протяжении всей истории существования института удается сохранять традиции и преемственность поколений, при этом всегда идти в ногу со временем.

С.М. Эйзенштейн и В.В. Пудовкин, М.И. Ромм и Л.В. Кулешов, С.А. Герасимов и многие великие классики советского кино, фильмы которых являются эталонами кинематографического искусства, имели свои мастерские во ВГИКе, в которых обучались уже А.А. Тарковский и М.М. Хуциев, К.Г. Муратова и В.М. Шукшин, С.Ф. Бондарчук и другие. ВГИК — это прежде всего преемственность поколений и школа, полученные в которой знания позволяют в будущем воплощать самые амбициозные проекты.

В современном российском кино с каждым годом появляется все больше молодых режиссеров, создающих фильмы в самых разных жанрах, форматах и стилях. Их картины попадают на отечественные и международные фестивали, где их отмечают не только профессиональные критики, но и простые зрители. Важно отметить, что возможность снять свой первый полнометражный фильм появляется у режиссеров во многом благодаря различным фондам и продюсерским проектам, целью которых стоит как раз поддержка подающих надежды талантов. Одним из таких проектов стал «ВГИК-Дебют» под руководством Ф.М. Попова и ректора ВГИК В.С. Малышева, которые являются также продюсерами ряда лент.

Задачей продюсерского центра «ВГИК-Дебют», начавшего свою работу в 2011 году, стала поддержка молодых выпускников, создающих свои картины уже в большом кино. Благодаря деятельности центра свет увидели такие проекты, как картина «Вакантная жизнь шеф-повара» (2015) Рустама Ильясова, документальный короткометражный фильм «Убить нельзя оставить» (2018) режиссера Юлии Морской, игровая лента Ивана Шахназарова «Рок» (2017), лента «Как Витька Чеснок вез Леху Штыря в дом инвалидов» Александра Ханта, криминальная драма «Бык» (2019) Бориса Акопова, многие другие.

<...> Последнее десятилетие XX века повлияло не только на людей, живших в то время, но и родившихся тогда. Советский Союз уже распался, старой страны уже больше нет, а новая еще не появилась. Поэтому современные творцы оглядываются назад, задают вопросы и ищут ответы, относящиеся уже к настоящему. Пытаясь отразить травмы прошлого, молодые режиссеры создают такие ленты, которые и весьма схожи, и по-своему уникальны. Именно прошлое становится «общим местом» во всех вышеупомянутых картинах.

В каждом фильме можно отследить общие черты, которые объединяют молодых выпускников режиссерского факультета ВГИК. Прежде всего это грамотная, продуманная и профессиональная операторская работа, которая создает внешний визуальный образ картин. ВГИК всегда славился своим операторским факультетом, выпускники которого блестяще себя проявляют в большом кино. Стоит также отметить и работы художников-постановщиков, создающих нужную среду, в которой будут «жить» герои картин. Разумеется, каждый из режиссеров обладает своим видением, стилем и творческим методом, которые воплощаются на экране.

**«Особенности национальной дебюта», автор: Прозоровская Ирина;
Сценарно-киноведческий факультет, курс 5-й, ВГИК**

* * *

Впервые понятие «screenlife» было употреблено как термин, обозначающий особый формат киноповествования, Тимуром Бекмамбетовым по отношению к фильму «Убрать из друзей». Следует отметить, что «Убрать из друзей» не первый десктоп фильм. Таковыми являются также «История Коллингсвуда» (режиссер Майкл Костанеза, 2002), веб-сериал «Сцена» (режиссер Митчелл Рэйчгут, 2004-2006), короткометражный фильм «Noah» (режиссеры Патрик Седерберг и Уолтер Вудман, 2013).

Первые два из этих фильмов с трудом отходят от привычного способа наррации. В них повествование не заключено исключительно в пространство рабочего стола, оно выходит за его рамки через использование съемки веб-камерой и демонстрацию главного героя, сидящего за компьютером. В этом прослеживается желание создателей фильма связать героя с происходящим на экране, объяснить, что за движениями курсора стоит конкретный человек.

<...> Очевидно, что формат «screenlife» имеет вполне обоснованное право на существование, а возможности его развития еще не исчерпали себя. В первую очередь, подтверждается существование у «screenlife» фильмов собственного диетического пространства, образованного рабочим столом компьютера, и как следствие - собственных выразительных средств, таких как монтажные переходы, вписанные в структуру сворачиваемых окон и используемых приложений. Отсутствие актеров, «подразумевание» главного героя, обеспечивающее большую степень идентификации. Особенный производственный процесс, позволяющий создавать фильмы на расстоянии и без участия некоторых членов съемочной команды. Большая «возможность действия», обусловленная доступом к компьютерным медиа.

**«Актуализация формата “screenlife” в условиях меняющейся современности»,
автор: Шимохин Богдан, Сценарно-киноведческий факультет, курс 1-й, ВГИК**

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО | ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА

Новые подходы к исследованию истории новейшего отечественного кино

УДК 791.43.03

Автор: *Малышев Владимир Сергеевич*, доктор искусствоведения, профессор, академик РАО, И. о. ректора Всероссийского государственного университета имени С.А. Герасимова.

Аннотация: Статья посвящена обоснованию необходимости обновления методологии изучения истории новейшего российского кинематографа. Современные теоретические работы, посвященные анализу развития кино периода 1990–2010-х годов, приводят к пониманию значимости многоаспектного подхода к объекту исследования, включающего как художественные, так и организационно-производственные области кинопроцесса. При этом общий методологический принцип исследований развития киноотрасли предлагается основывать на тезисе о включенности кинематографа в общекультурный процесс, связанный с историческими этапами развития страны.

Ключевые слова: новейший отечественный кинематограф, история России, история кино, кинопроизводство, социокультурный процесс, киногерой

FILM THEORY AND FILM HISTORY |

AUDIOVISUAL ARTS

New Approaches to the Study of the History of the Latest Russian Cinema

UDC 791.43.03

Author: *Vladimir S. Malyshev*, Doctor of Arts, Professor of the Higher Attestation Commission, Acting Rector, S.A. Gerasimov Russian Federation State University of Cinematography (VGIK).

Summary: The author advocates the need for an updated methodology of the analysis of latest Russian cinema. Modern theoretical works addressing the development of cinema in the 1990s–2010s demonstrate the value of a many-faceted approach to the

subject of study, including artistic as well as organizational and production aspects of the film process. The article suggests that the overall methodological principle governing research work in the sphere of cinema should be based on the premise of the involvement of cinema in the general cultural process which is closely connected with the historical stages in the development of the country.

Key words: the latest Russian cinema, the history of Russia, the history of cinema, film production, socio-cultural process, film hero

Много ли шедевров, или Что оставит в истории отечественная документалистика 2010–2020 годов?

УДК 778.03.0+778.5.03.071:1+778503p_(9)

Автор: *Прожико Галина Семеновна*, доктор искусствоведения, профессор, кафедре киноведения, Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК).

Аннотация: Материалом статьи послужили творческие процессы в отечественной документалистике последнего десятилетия. На фоне большого массива недавно вышедших фильмов анализируются тематическое кинопространство и новые концепции реальности, где обсуждению подлежат новые аспекты запечатления действительности в авторской трактовке, а также эмоциональный ракурс мировидения современного героя и новые черты самосознания автора.

Ключевые слова: современная отечественная документалистика, концепция реальности, стилевая гамма экранного документа, тематическое кинопространство

Are There Many Masterpieces, or What Will the Historical Heritage of the National Documentary Production of 2010–2020 Be?

UDC 778.03.0+778.5.03.071:1+778503p_(9)

Author: *Galina S. Prozhiko*, Doctor of Arts, Professor at the Film Studies Department, S.A. Gerasimov Russian State University of Cinematography (VGIK).

Summary: Creative processes in national documentary filmmaking of the past decade constitute the subject matter of the present article. The bulk of recent films provide the background for the analysis of the thematic domain in cinema and of new concepts of reality, discussing innovative aspects of recording actual facts as interpreted by the author, as well as the emotional constituent of the modern character's world view and the trendy features of the author's self-awareness

Key words: modern national documentaries, the concept of reality, the stylistic range of a screen document, thematic space

КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ | ГЕНЕЗИС ОБРАЗА

Преодоление истории. Центростремительные модели художественного пространства фильма

УДК 791.43.01

Автор: *Мариевская Наталья Евгеньевна*, доктор искусствоведения, доцент, Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК)

Аннотация: Кинематограф сегодня буквально переполнен образами прошлого. Но всякое ли произведение, прибегающее к воссозданию реалий давних и недавних эпох, действительно что-то говорит о подлинной истории? В статье предложена методика анализа кинопроизведения, совмещающая анализ художественного пространства фильма с темпоральным анализом, опирающимся на понимание истории как процесса, которая была предложена школой «Анналов». Анализ позволяет уловить историческую реальность внутри кинематографического произведения.

Ключевые слова: кинематограф, сюжет, история, художественное пространство, центр, кайрос, la longue durée

FILM LANGUAGE AND TIME | IMAGE GENESIS

Overcoming History. Centripetal Models of Film's Artistic Space

UDC 791.43.01

Author: *Natalia E. Marievskaya*, Dr. of Arts, Associate professor, professor of screenwriting, S.A. Gerasimov All-Russian State University of Cinematography (VGIK).

Summary: The present-day cinema abounds with images of the past. Still, it remains to be seen whether every film taking to reconstruct realities of ancient and more recent times really tells us something about authentic history. The article offers a film analyzing methodology which combines the analysis of the film's artistic space with its temporal analysis based on understanding history as a process. This methodology conceived by the Annales school helps to identify true historical reality in a piece of screen.

Key words: cinematography, plot, history, artistic space, center, cairos, la longue durée

ПЕРФОРМАНС | ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ

Алгоритм мономифа в драматургии кинопроизведения

УДК 791.43.01

Автор: *Перельштейн Роман Максавич*, доктор искусствоведения, доцент кафедры драматургии кино Всероссийского государственного университета имени С.А. Герасимова (ВГИК).

Аннотация: В статье проводится драматургический разбор кинокартины М. Кёртица «Касабланка» с позиций мономифа и структуры сюжетной композиции фильма. Исследователь мифов Дж. Кэмпбелл выявил универсальную модель пути героя, назвав ее мономифом. Методика Кэмпбелла и ложится в основу анализа фильма, вошедшего в сокровищницу мирового кинематографа.

Ключевые слова: кинодраматургия, мономиф, сюжетная композиция, тема, идея

PERFORMANCE | THE ART OF PRESENTATION

The Algorithm of Monomyth in the Dramaturgy of Film

UDC 791.43.01

Author: *Roman M. Perelshtein*, Doctor of Arts, Associate Professor, S.A. Gerasimov All-Russian State University of Cinematography (VGIK).

Summary: The article looks into the dramaturgy of M. Curtiz's film "Casablanca" with regard to *monomyth* and the structure of the plot composition. The myth researcher J. Campbell revealed a general model of the hero's arc which he qualified as monomyth. Campbell's methodology underlies the present analysis of one of the treasures of world film art.

Key words: cinematography; "monomyth"; plot composition; theme, idea

Цвет в создании сюжетно-образной концепции фильма

UDC 791.43.01

Автор: *Шмакова Евгения Юрьевна*, аспирант кафедры киноведения Всероссийского государственного университета кинематографии имени С.А. Герасимова.

Аннотация: В статье уточняется роль и значение цветовых решений в экранном произведении в процессе образного отображения действительности. Обладая значительным художественно-пластическим потенциалом, цвет позволяет преобразовывать экранную реальность, наделяя ее новыми смыслами, и эффективно воздействует на зрительское восприятие с помощью своих выразительных возможностей.

Ключевые слова: цвет, визуальное решение фильма, цветовая среда, восприятие цвета

Color in the Creation of the Story and Image Concept of the Film

UDC 791.43.01

Author: *Evgeniya Yu. Shmakova*, Doctoral Student at the Film Studies Department, S.A. Gerasimov Russian State University of Cinematography (VGIK).

Summary: The article specifies the role and the value of color solutions for the figural reflection of reality in a piece of screen art. Given its potent artistic and figurative value, color allows filmmakers to transform the on-screen reality redefining it and by its expressive means predetermines the viewer's impression.

Key words: color, film image, color scheme, space, detail, subjective view, color medium

КУЛЬТУРА ЭКРАНА | КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ФИЛОСОФИЯ

Мистическая философия всеединства в фильмах Андрея Тарковского

УДК 778.5(092)1 «Тарковский А.»

Автор: *Пак Ён Ын*, Ханьянский университет (Корея), профессор, доктор наук, Азиатско-Тихоокеанский исследовательский центр.

Аннотация: Христианские, буддийские, теософские и оккультные принципы, идеи Штайнера и Гурджиева выглядят несовместимыми, но в фильмах Тарковского эта странная смесь вполне органична. Основой синтеза всех этих идей стало стремление к Единому, к Абсолюту, и осознание надежды найти спасение души как отдельного человека, так и спасение всего мира. Но путь к Абсолюту и спасению идет через страдания. Все главные герои фильмов А.Тарковского проходят этот путь самопожертвования.

Ключевые слова: Тарковский, Штайнер, Гурджиев, единое, Абсолют, самопожертвование, спасение

SCREEN CULTURE | CULTUROLOGY. PHILOSOPHY

The Mystical Philosophy of Unity in the films of A. Tarkovsky

UDC 778.5(092)1 «Тарковский А.»

Author: *Park Young Eun*, Prof. Ph.D. Asia-Pacific Research Center (APRC), Hanyang University.

Summary: Christian, Buddhist, theosophic and occult principles, Steiner's and Gurdjieff's ideas seem incompatible, but in Tar-

kovsky's movies this unconventional mix becomes natural. The synthesis of all those ideas is based on the quest for the All, the Absolute and the hope to attain spiritual salvation of an individual as well as the salvation of the whole world. But the way to the Absolute and salvation passes through suffering. In Tarkovsky's movies all principle characters follow this path of self-sacrifice.

Key words: Andrey Tarkovsky, Rudolf Steiner, George Gurdjieff, the All, the Absolute, the self-sacrifice, the salvation

Эффекты полиэкрана и эстетика декаданса в «Отсчете утопленников» Питера Гринуэя

УДК 778.5И(091) «Отсчет утопленников»

Автор: Эвалльё Виолетта Дмитриевна, кандидат культурологии, старший научный сотрудник, Государственный институт искусствознания, ответственный секретарь рецензируемого научного электронного журнала «Художественная культура».

Аннотация: В статье анализируется фильм Питера Гринуэя «Отсчет утопленников» с точки зрения эстетики декаданса и эффекта полиэкрана на структурно-композиционном уровне. Архитектура кадра, трактуемая как эффект полиэкрана, призвана уравнивать и гармонизировать хаос внутрикадровой материи. Гринуэй конструирует не иллюзию баланса и/или его хрупкость, а вариант сбалансированного сосуществования для тех, кто принимает правила игры в «отсчет утопленников».

Ключевые слова: эстетика киноискусства, эффект полиэкрана, Питер Гринуэй, архитектура кадра, хаос, гармония

Split-screen Effects and Decadence Aesthetics in Peter Greenaway's Drowning by Numbers

UDC 778.5И(091) «Отсчет утопленников»

Author: Violetta D. Evallyo, PhD (Culture Studies), Senior Researcher, State Institute for Art Studies, executive editor of the peer-

reviewed scholarly e-journal "Art & Culture Studies"

Summary: The article considers Peter Greenaway's film "Drowning by numbers" in relation to the decadence aesthetics and the split-screen effect at the level of its structure and composition. The frame architectonics treated as a split-screen effect is intended to balance and to harmonize the chaos of the in-frame medium. What Greenaway designs is neither an illusion of a balance not its frailness, but a variant of a well-balanced coexistence for those who accept the game of "drowning by numbers".

Key words: cinema aesthetics, split-screen effect, Peter Greenaway, frame architectonics, chaos, harmony

МИРОВОЙ КИНОПРОЦЕСС | АНАЛИЗ

Кинематограф по Антониони: от неореализма к экранному экзистенциализму

УДК 008

Автор: Кириллова Наталья Борисовна, доктор культурологии, профессор, Заслуженный деятель искусств РФ, заведующая кафедрой культурологии и социально-культурной деятельности Уральского федерального университета имени первого Президента России Б.Н. Ельцина.

Аннотация: Объект анализа в статье — творчество выдающегося итальянского кинорежиссера, сценариста, публициста Микеланджело Антониони. Его вклад в историю мировой экранной культуры неоспорим. Придя в мир кино в канун падения фашистской диктатуры, освоив эстетику «киноправды» как основы неореализма, Антониони становится в 1950–1970-е годы ярким представителем экранного экзистенциализма, поднимая в кино сложные проблемы бытия целого века в буржуазном мире: «некоммуникабельность», «отчужденность», «затмение чувств».

Ключевые слова: Антониони, неореализм, киноправда, экранный экзистенциализм, некоммуникабельность, отчуждение

WORLD CINEMA | ANALYSIS

Cinema According to Antonioni: From Neo-Realism to Screen Existentialism

UDC 008

Author: *Natalia B. Kirillova*, Doctor of Culture Studies, Professor, Ural Federal University named after B.N. Yeltsin.

Summary: The focus of analysis is the work of Michelangelo Antonioni, an outstanding Italian film director, scriptwriter, publicist. His contribution to the history of world screen culture is indisputable. Antonioni made his first steps in cinema on the eve of the fall of the fascist dictatorship, he mastered the aesthetics of “film truth” as the basis of neo-realism and in the 1950s–1970s became a prominent representative of screen existentialism. In his films he addressed complex problems of the man’s existence in the bourgeois world like “uncommunicativeness”, “alienation”, “eclipse of feelings”.

Key words: Antonioni, neorealism, film truth, screen existentialism, uncommunicativeness, alienation

Итальянская экранизация повести «Собачье сердце» Михаила Булгакова

УДК 778.5.04.072.094

Автор: *Захаров Дмитрий Владиславович*, кандидат искусствоведения, ведущий переводчик Лаборатории зарубежного кино, Всероссийский государственный университет кинематографии (ВГИК).

Аннотация: В статье анализируется первая в истории мирового кино экранизация повести «Собачье сердце» Михаила Булгакова, созданная в 1976 году итальянским режиссером Альберто Латтуадой. Исследование во многом построено на соотнесении с известной, более поздней по времени, советской экранизацией Владимира Бортко (1988). Компаративный метод подчинен герменевтической оптике, уделяющей внимание социальному контексту, диктующему художникам выбор материала, видение проблемы и ее трактовку. В статье обосновывается причинная обусловленность обращения к булгаковской повести о русской революции в Италии во время «гражданской

войны низкой интенсивности» 1970-х годов, а в СССР — в период перестройки второй половины 1980-х.

Ключевые слова: Михаил Булгаков, Альберто Латтуада, Владимир Бортко, экранизация, маленький человек, герменевтика

The Italian Version of “Heart of a Dog” by Mikhail Bulgakov

UDC 778.5.04.072.094

Author: *Dmitry V. Zakharov*, PhD in Art history, leading translator of the World Cinema Laboratory, S. A. Gerasimov All-Russian State University of Cinematography (VGIK)

Summary: The article looks at the first-ever adaptation of Mikhail Bulgakov’s novella “Heart of a Dog” in 1976 by Alberto Latuada. The research is largely based on its comparison with another, later adaptation of the same novella by a Soviet film director Vladimir Bortko in 1988. This comparative approach complies with hermeneutical optics giving an eye to the social context which predetermines the choice of material, the author’s position on the matter and its treatment. The article gives reasons for turning to Bulgakov’s novella about the Russian revolution on both occasions: in Italy during “the low-level civil war” in the 1970s and in the USSR under perestroika (restructuring) in the latter half of the 1980s.

Key words: Mikhail Bulgakov, Alberto Latuada, Vladimir Bortko, adaptation, a person of little mark, hermeneutics

Концептуализация понятия «жертва» в творчестве Ларса фон Триера

УДК 791.43

Автор: *Хализова Арина Вячеславовна*, аспирантка, 1-й год обучения, ВГИК.

Аннотация: В статье анализируется процесс корректировки отображения концепта «жертва» в творчестве Ларса фон Триера в связи со сменой его религиозных воззрений. Особенности индивидуального восприятия режиссером концепта «жертва» прослеживаются по фильмам «Рассекая волны», «Догвилль» и «Меланхолия», отражающих разные периоды жизни и творчества Ларса фон Триера.

Ключевые слова: концепт, индивидуально-авторская картина мира, концептуальный анализ, жертва

Conceptualization of the Idea of "Sacrifice" in Lars von Trier's Films

UDC 791.43

Author: *Arina V. Khalizova*, Graduate Student, S.A. Gerasimov All-Russian State University of Cinematography (VGIK)

Summary: The article analyzes the process of adjustment of the concept "victim" in the works of Lars von Trier in connection with the change of his religious views. The peculiarities of the director's individual perception of the concept "victim" are traced in the films "Breaking the Waves", "Dogville" and "Melancholia", reflecting different periods of life and work of Lars von Trier.

Key words: concept, subjective author's worldviews, conceptual analysis, sacrifice

ТЕЛЕВИДЕНИЕ | ЦИФРОВАЯ СРЕДА

Кино и телевидение: рождение взаимовыгодного альянса

УДК 366.17

Автор: *Бакулев Геннадий Петрович*, доктор филологических наук, профессор кафедры русского и иностранных языков, Всероссийский государственный университет кинематографии (ВГИК).

Аннотация: В статье рассматривается эволюция взаимоотношений кино и телевидения в области контента, начиная с 1950-х годов. Анализируется процесс превращения этих двух ведущих медиатехнологий из соперников в партнеров, осуществляющих взаимовыгодное сотрудничество в производстве и дистрибуции. Подчеркивается, что по мере роста медиатрафика по эфирным каналам, кабельно-спутниковым сетям и интернету растет потребность в контенте, основным поставщиком которого является киноиндустрия. Быстрый рост числа телеканалов, углубление их специализации и персонализации запустили процесс фрагментации аудитории, в результате общество утратило так на-

зываемый «социальный клей». В статье анализируются взаимоотношения двух поколений телевидения с кино.

Ключевые слова: кино, телевидение, медиатехнология, контент, фрагментация аудитории

TELEVISION | DIGITAL ENVIRONMENT

Film and Television: Making of A Mutually Beneficial Alliance

UDC 366.17

Author: *Gennady P. Bakulev*, Doctor in Philology, professor of Russian and Foreign Languages chair, S.A. Gerasimov All-Russian State University of Cinematography (VGIK).

Summary: The article looks at the evolution of the interrelations between cinema and TV in the sphere of content from the 1950s onwards. It demonstrates how the two leading media technologies evolved from former competitors into partners, collaborating in production and distribution. The author stresses the growing need for content arising from the increase of media traffic on air channels, cable and satellite networks and the Internet, when the principal provider of this content is the film industry. The rapid growth of the number of channels and their specialization and individualization has set off the process of fragmenting the audience and as a consequence society has lost the so called "social glue". The author studies the relationship between two generations of TV and cinema.

Key words: cinema, television, media technologies, content, fragmenting of the audience

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 университета 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 университет 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. +7 (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 наилучших практических образцов с целью благотворного, продуктивного и эффективного взаимодействия редакции с 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 IPRbooks (<http://www.iprbookshop.ru/>)

Подписаться на научный журнал «Вестник ВГИК» можно, воспользовавшись интернет-версией Объединенного каталога «Пресса России» на сайтах www.pressa-rf.ru и www.akc.ru

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



Контактная информация:

Редакция журнала

тел.: +7 (499) 181-42-52;

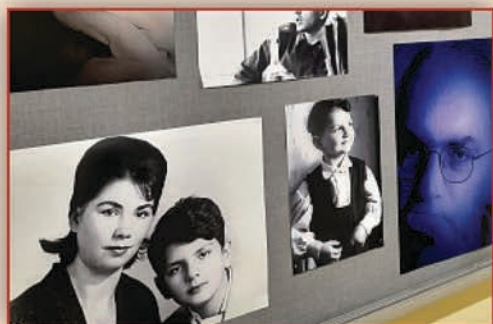
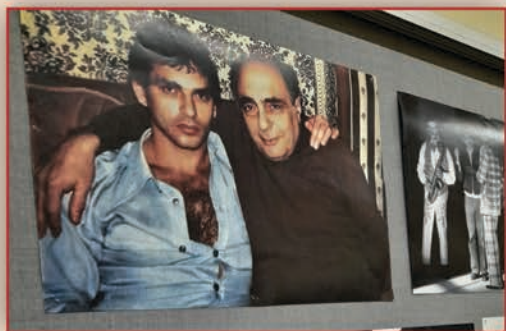
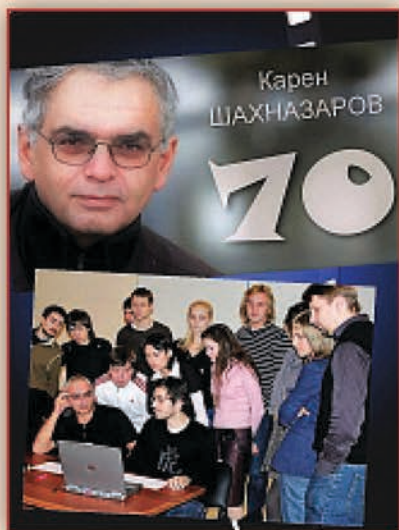
e-mail: chief-editor@vestnik-vgik.com, editor@vestnik-vgik.com, vestnik-vgik@vgik.info;

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



ВЫСТАВКА “КАРЕН ШАХНАЗАРОВ – 70”





Всероссийский государственный институт
кинематографии имени С.А. Герасимова



ОБЪЯВЛЕН НАБОР

- в аспирантуру — обучение только в очной форме;
- а также прикрепление лиц для подготовки диссертации на соискание ученой степени кандидата наук без освоения программ подготовки научно-педагогических кадров в аспирантуре

По научной специальности

5.10.3. Виды искусства (Кино-, теле- и другие экранные искусства)

Подробную информацию можно получить:

Отдел аспирантуры и докторантуры ВГИК

Заведующая — Светлана Михайловна Медведева

Тел. +7 (499) 181-34-77;

e-mail: aspirantura_cm@vgik.info

<https://vgik.info/higher-education/graduate/index.php>

