

Вестник ВГИК

www.vgik.info

В НОМЕРЕ:

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО

В.С. Малышев

Дарить надежду или погружать
в депрессию? О тенденциях
осмысления жизни в современном
русском кино

КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ

В.В. Марусенков

Реконструкция прошлого
в реальности экранной образности

ПЕРФОРМАНС

С.С. Козлова

Конфликт искусственного
и живого тела в кинематографе:
мотив страха и его преодоление

КУЛЬТУРА ЭКРАНА

Н.А. Хренов

Современное искусствознание
как гуманитарная наука в ситуации
культурологического поворота

ТЕЛЕВИДЕНИЕ

С.Л. Уразова

Медиагизация
как модус бытия
в свете самоизоляции

75 ПОБЕДА!
1945–2020



№ 2(44)
Том 12 АВГУСТ 2020



НИКТО НЕ ЗАБЫТ, НИЧТО НЕ ЗАБЫТО...



**Кинематограф о Великой
Отечественной войне: вклад в
победу, вклад в мировую
культуру.**

Зум-конференция. 24
апреля 2020 года, 13:00.



Подробнее — на 6-й странице

ПОБЕДА!
1945–2020



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

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

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

Учредитель журнала:

Всероссийский государственный
 институт кинематографии
 им. С.А. Герасимова

Адрес редакции:

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

Дизайн и верстка:

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

Редактор текстов на английском
 языке М.Л. Теракопьян

Дизайн-макет обложки

И. Сеничкина

Отпечатано в типографии:

ООО «Кандлер» 150008,
 г. Ярославль, ул. Клубная, 4-49
 Заказ № 2838

*Использование материалов журнала
 частично или целиком допускается
 только с письменного разрешения
 редакции. Рукописи публикуются
 по решению Редакционного совета
 журнала, не возвращаются*

© Редакция журнала
 «Вестник ВГИК», 2020

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ НАУЧНОГО ЖУРНАЛА

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ

Мальшиев В.С.

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

ЧЛЕНЫ РЕДАКЦИОННОГО СОВЕТА

Абдрашитов В.Ю.

Народный артист РФ, профессор кафедры режиссуры игрового фильма ВГИК

Арабов Ю.Н.

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

Боймерс Биргит
(Великобритания)

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

Буров А.М.

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

Восколович Н.А.

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

Гордин В.Э.

доктор экономических наук, профессор НИУ ВШЭ в Санкт-Петербурге

Добросоцкий В.И.

доктор экономических наук, заведующий кафедрой управления и права МГИМО

Друбек Наташа
(Германия)

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

Жабский М.И.

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

Караваев Д.Л.

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

Кириллова Н.Б.

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

Кривоулицкий Ю.В.

доктор экономических наук, профессор кафедры производственного менеджмента и маркетинга МАИ

Кривцун О.А.

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

Маньковская Н.Б.

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

Молчанов И.Н.

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

Николаева-Чинарова А.П.

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

Новиков А.В.

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

Пондопуло Г.К.

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

Прожиго Г.С.

доктор искусствоведения, профессор кафедры киноведения ВГИК

Разлогов К.Э.

доктор искусствоведения, профессор, Заслуженный деятель культуры РФ, руководитель учебно-творческой мастерской, кафедра киноведения ВГИК

Рейзен О.К.

доктор искусствоведения, профессор кафедры киноведения ВГИК

Русинова Е.А.

кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой звукорежиссуры, ВГИК

Свешников А.В.

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

Сидоренко В.И.

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

Соколов С.М.

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

Уразова С.Л.

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

Хикс Джереми
(Великобритания)

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

Хотиненко В.И.

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

Хренов Н.А.

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

Цыркун Н.А.

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

Ясулович И.Н.

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

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

СОДЕРЖАНИЕ

ХРОНИКА В ДЕТАЛЯХ | 75^е летие ПОБЕДЫ

6 Никто не забыт, ничто не забыто...

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО | ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА

8 В.С. Малышев. Дарить надежду или погружать в депрессию?

О тенденциях осмысления жизни в современном российском кино

22 И.В. Прозоровская. Звукозрительный образ войны в фильмах
«Восхождение» и «Иди и смотри»

КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ | ГЕНЕЗИС ОБРАЗА

38 Пак Ён Ын. Идеи неоплатонизма и Дионисия Ареопагита в фильме
«Андрей Рублев»

50 В.В. Марусенков. Реконструкция прошлого в реальности экранной
образности

ПЕРФОРМАНС | ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ

62 А.Е. Бабина. Гротеск как формообразующий прием в драматургии
игрового фильма

73 С.С. Козлова. Конфликт искусственного и живого тела в кинематографе:
мотив страха и его преодоление

84 А.М. Дружинин. Videоблог: литературная традиция и политические
стратегии

КУЛЬТУРА ЭКРАНА | КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ФИЛОСОФИЯ

96 Н.А. Хренов. Современное искусствознание как гуманитарная наука
в ситуации культурологического поворота (часть шестая; предыдущие
части в № 1 (39), 2019; № 2 (40), 2019; № 3 (41), 2019; № 4 (42), 2019; № 1 (43) 2020)

МИРОВОЙ КИНОПРОЦЕСС | АНАЛИЗ

110 Н.Г. Григорьева. Культурная модификация пьесы Г. Ибсена
«Кукольный дом» на иранском экране

122 Нассар Али Немер. Палестина в ракурсе зарубежного кинематографа

ТЕЛЕВИДЕНИЕ | ЦИФРОВАЯ СРЕДА

132 М.А. Бережная. Визуальные дискурсы социальной политики в практике ТВ

143 С.Л. Уразова. Медиатизация как модус бытия в свете самоизоляции

36 **ЧИТАЛЬНЫЙ ЗАЛ** | КНИЖНАЯ ПОЛКА

152 **SUMMARY** | ПРЕЗЕНТАЦИЯ АВТОРОВ

158 **РЕКОМЕНДАЦИИ АВТОРАМ**

ACADEMIC PERIODICAL'S EDITORIAL BOARD

CHAIRMAN

Malyshev V.S.

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

MEMBERS OF EDITORIAL BOARD

Abdrashitov V.Y.

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

Arabov Y.N.

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

Birgit Beumers
(United Kingdom)

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

Burov A.M.

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

Voskolovych N.A.

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

Gordin V.E.

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

Dobrosotsky V.I.

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

Natascha Drubek
(Germany)

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

Zhabsky M.I.

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

Karavaev D.L.

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

Kirillova N.B.

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

Krivolutskiy Yu. V.

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

Krivtsun O.A.

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

Mankovskaya N.B.

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

Molchanov I.N.

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

Nikolaeva-Chinarova A.P.

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

Novikov A.V.

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

Pondopulo G.K.

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

Prozhiko G.S.

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

Razlogov K.E.

Dr. in Art, Professor, Honored Worker of Culture of the Russian Federation, Head of the Educational and Creative Workshop of the Department of Cinema Studies, VGIK

Reizen O.K.

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

Rusinova E.A.

PhD in Art, Assistant Professor, Head of the Department of Sound Engineering, VGIK

Sveshnikov A.V.

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

Sidorenko V. I.

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

Sokolov S.M.

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

Urazova S.L.

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

Jeremy Hicks
(United Kingdom)

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

Khوتينenko V.I.

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

Khrenov N.A.

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

Tsyrkun N.A.

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

Yasulovich I.N.

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

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

CONTENT

EVENTS IN THE DETAILS | 75th ANNIVERSARY OF VICTORY

- 6 **No One is Forgotten, Nothing is Forgotten...**

FILM THEORY AND FILM HISTORY | AUDIOVISUAL ARTS

- 8 V.S. Malyshev. **To Give Hope or To Succumb to Depression? Understanding of Life in Contemporary Russian Cinema**

- 22 I.V. Prozorovskaya. **The Image and Sound of War in the Films “The Ascent” and “Come and See”**

FILM LANGUAGE AND TIME | IMAGE GENESIS

- 38 Park Young Eun. **A Study of the Film “Andrei Rublyov”: from the Perspective of Neoplatonism and Ideology of Dionysius the Areopagite**

- 50 V.V. Marusenkova. **Reconstruction of the Past in the Reality of Screen Imagery**

PERFORMANCE | THE ART OF PRESENTATION

- 62 A.E. Babina. **Grotesque as a Formative Method in the Drama of a Feature Film**

- 73 S.S. Kozlova. **Conflict of Artificial and Living Body in Cinema the Theme of Fear and its Overcoming**

- 84 A.M. Druzhinin. **Vlog: Literary Tradition and Political Strategies**

SCREEN CULTURE | CULTUROLOGY. PHILOSOPHY

- 96 N.A. Khrenov. **Modern Art History As a Human Science in a Situation of Cultural Turn** (Part Six; beginning at No. 1 (39), 2019; No. 2 (40), 2019; No. 3 (41), 2019; No. 4 (42), 2019; № 1 (43) 2020

WORLD CINEMA | ANALYSIS

- 110 N.G. Grigorieva. **A Cultural Modification of Ibsen's Play “A Doll's House” for Iranian Screen**

- 122 Nassar Ali Nemer. **Palestine in Foreign Cinema**

TELEVISION | DIGITAL ENVIRONMENT

- 132 M.A. Berezhnaya. **Visual Discourses of Social Policy in TV Practice**

- 143 S.L. Urazova. **Mediatization as a mode of being in the light of self-isolation**

- 36 **READING ROOM | BOOKSHELF**

- 152 **SUMMARY | PRESENTATION OF AUTHORS**

- 158 **RECOMMENDATIONS AUTHORS**

НИКТО НЕ ЗАБЫТ, НИЧТО НЕ ЗАБЫТО...

Юбилейную дату Победы в Великой Отечественной войне ВГИК отметил серией мероприятий, в их проведении участвовали профессорско-преподавательский состав, научные сотрудники, аспиранты и студенты вуза.

Был издан объемный научно-исследовательский труд «*Образ Великой Отечественной войны на экране*», составитель В.С. Малышев. Это сборник статей, посвященных отображению военных событий 1941–1945 годов в отечественном и зарубежном кинематографе. В нем исследуются в отечественных и зарубежных фильмах тенденции в интерпретации образов войны на разных исторических этапах, обосновывается жанровое и эстетическое своеобразие военной тематики.

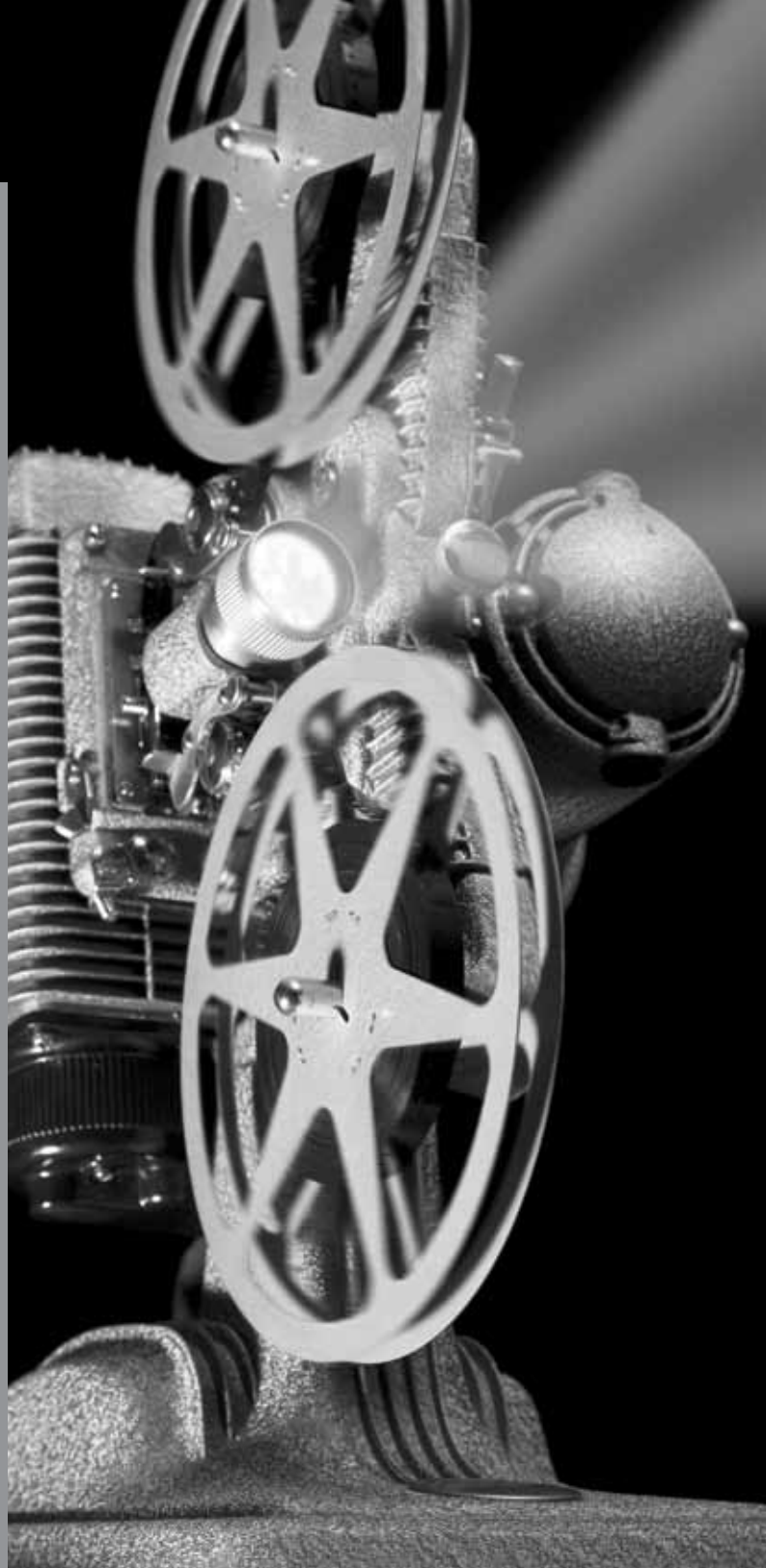
К юбилейной дате Великой Победы продюсерский факультет приурочил показ документального фильма «*Николай Дупак. Честь имею*», автором и продюсером которого стала студентка 4 курса ВГИК Дарья Муромова. Состоялась встреча с героем фильма — фронтовиком, заслуженным артистом РСФСР, легендарным директором театра на Таганке Н.Л. Дупаком. В режиме online прошел круглый стол «*Кинематограф о Великой Отечественной войне: вклад в победу, вклад в мировую культуру*», его организовал Информационно-аналитический центр проблем кинообразования и кинопросвещения ВГИК. Широкий резонанс вызвала тема «*Фронтовые операторы Великой Отечественной войны*». Встречу провел профессор кафедры кинооператорского мастерства В.В. Доброницкий. К ней приурочена была и выставка из архива операторского факультета ВГИК.

В рамках конференции «*Анимация как феномен культуры*» состоялась выставка «*Иван Петрович Иванов-Вано. 120 лет со дня рождения*», организованная факультетом анимации и мультимедиа, где выступали ученики этого известного мастера мультипликации, члены его семьи. А для студентов колледжа ВГИК состоялась лекция «*Время героев: Фильмы о Великой Отечественной войне*», ее провел преподаватель ВГИК Н.Ю. Скобеев. Студенты ВГИК участвовали также в ежегодной акции «Свеча памяти», она прошла на Миусском кладбище, цветы возлагались к могиле деятеля культуры, режиссера и писателя, Героя Сталинградской и Курской битв А.Я. Очкина.

Были проведены и студенческие конкурсы в честь юбилея Великой Победы. Кафедра драматургии кино ВГИК организовала конкурс на лучший сценарий военной тематики, а кафедра киноведения вуза провела конкурс «*Великая Отечественная война и современность*», посвященный фильмам о Великой Отечественной войне (1941–1945). Победителем конкурса среди молодых киноведов стала студентка 4 курса Ирина Прозоровская, ее статья публикуется в номере, в рубрике «Теория и история кино | Экранные искусства».

Фотофрагменты мероприятий на 2-й странице обложки

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА





Дарить надежду или погружать в депрессию? О тенденциях осмысления жизни в современном российском кино

В.С. Малышев

доктор искусствоведения, профессор

DOI <https://doi.org/10.17816/VGIK44247>

УДК 778.5(09)+778.5.01(014)

АННОТАЦИЯ

На материале советского и российского кино различных периодов (1930–2010 годы) ставится проблема воздействия произведений кинематографа на мировосприятие отечественной зрительской аудитории, российского общества в целом. Анализируя ключевые художественные элементы (герой, драматургическая развязка, визуальное решение) ряда современных отечественных фильмов, автор приходит к выводу, что значительная часть отечественной кинопродукции последних пяти лет несет в себе депрессивные мотивы и формирует у зрителя односторонне-негативное впечатление о сегодняшней действительности и перспективах на будущее.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

депрессивные
мотивы в кино,
жизнеутвержда-
ющая сущность
киноискусства,
современное
российское кино,
«перестроечное»
кино, авторское
кино, герой
современного
фильма,
«хэппи-энд»

Жизнеутверждающая сущность киноискусства проявилась еще на заре его развития. Оптимистические мотивы радости бытия и надежд на лучшее присущи многим замечательным фильмам, созданным в первые десятилетия истории кинематографа. Пафосом оптимизма и веры в человека пронизаны фильмы Ч. Чаплина, Д.-У. Гриффита, Р. Флаэрти, Р. Кле-ра, многих других классиков раннего мирового кино. Общеизвестно, что одним из факторов, позволивших США преодолеть «Великую депрессию», стали голливудские фильмы — комедии Ф. Капры, анимация У. Диснея, драмы У. Уайлера.

В истории отечественного кинематографа не меньшую известность получил феномен советского кино 1930-х годов. Лучшим фильмам этого периода были присущи оптимизм, пафос светлого героизма и попросту веселый, жизнерадостный смех. Как отмечал выдающийся киновед Р. Юренев, советская кинокомедия давала зрителю «заряд бодрости, уверенности, духовного здоровья»¹. Но не только кинокомедия. Так же, как и знаменитые комедии Г. Александрова — «Веселые ребята», «Цирк»,

¹ История советского кино: в 4 т. Т. 2. 1917–1967 гг. М.: Искусство, 1973. С. 266.

«Волга-Волга», заряд бодрости и оптимизма давали производственные драмы («Встречный» Ф. Эрлера и С. Юткевича), фильмы об освоении новых земель («Семеро смелых» и «Комсомольск» С. Герасимова), картины о революции, гражданской войне, становлении советской власти («Трилогия о Максиме» Г. Козинцева и И. Трауберга, «Чапаев» братьев Васильевых, «Тринадцать» М. Ромма). О «Чапаеве» следует сказать особо: его трагический финал не оставлял в душе зрителя горестного послевкусия, напротив — возникало ощущение, что легендарный начдив продолжает жить и вместе со всем советским народом строит новую, счастливую жизнь.

Учитывая всё сказанное выше, представляется не случайным, что фильмы 1930-х дали мощнейший патриотический импульс во время Великой Отечественной войны. Именно их пересматривали красноармейцы на фронте в перерывах между боями и население наших городов, переведенных на военное положение. Любимые народом герои этих картин (Чапаев, Максим, письмоносица Стрелка) стали персонажами военных сюжетов в «Боевых киносборниках». Кроме того, в годы военного лихолетья и в первый послевоенный год на советских киноэкранах был снят целый ряд новых жизнерадостных, оптимистичных кинолент, таких как «Небесный тихоход» С. Тимошенко, «В шесть часов вечера после войны» И. Пырьева, «Насреддин в Бухаре» Я. Протазанова, «Беспокойное хозяйство» М. Жарова.

Светлые, жизнеутверждающие киноленты доминировали и в советском «оттепельном кино», на память сразу приходят такие фильмы, как «Когда деревья были большими» Л. Кулиджанова, «Приходите завтра» Е. Ташкова, «Сережа» И. Таланкина и Г. Данелии, «Два Федора» М. Хуциева... Немало было их и в репертуаре 1970-х — начале 1980-х годов, и именно они собирали львиную долю всесоюзной зрительской аудитории. Причем, это были не только комедии Л. Гайдая, Э.Рязанова и Г. Данелии, но и серьезные драмы («Белорусский вокзал» А. Смирнова, «Подранки» Н. Губенко, «Мачеха» О. Бондарева, «Странная женщина» Ю. Райзмана).

Показательно, что проникнутые оптимизмом и радостью бытия советские фильмы 1960–1970-х годов не раз удостоивались призов крупнейших международных кинофестивалей — как, например, «Баллада о солдате» Г. Чухрая (Специальный приз жюри Каннского МКФ, 1960), «Мир входящему» А. Алова и В. Наумова (Специальный приз Венецианского МКФ, 1961), «Мне двадцать лет» М. Хуциева (Специальный приз жюри Венецианского МКФ, 1965), «Романс о влюбленных» А. Кончаловского («Хрустальный

глобус» МКФ в Карловых Варах, 1974). Перечисляя эти фильмы, нельзя не прийти к одному существенному выводу: тот кинематограф, который имеет полное право именоваться *авторским* — отмеченным высшей степенью индивидуальности и художественного мастерства режиссера — отнюдь не исключает позитивного жизневосприятия и оптимистических подходов к проблемам окружающего мира.

Предскажем вопрос: а как быть с фильмами Андрея Тарковского, с их философскими и, на первый взгляд, меланхолическими раздумьями? Ответить, по-видимому, можно так: сложный, порой мучительный поиск истины, свойственный сюжетам фильмов А. Тарковского практически во всех случаях приводит к светлому и жизнеутверждающему финалу — вспомним хотя бы озарившую экран икону Святой Троицы в «Андрее Рублеве» или Криса Кельвина, преклонившего колени перед отцом в «Солярисе». «Его особенно интересовал идеал нравственной чистоты, которого должны будут придерживаться наши потомки, чтобы достичь победы на пути совершенствования разума, чести и нравственности»², — писала в своем исследовании о фильмах Тарковского киновед М. Туровская. И этот поиск идеала нравственной чистоты отнюдь не был сопряжен с унынием, душевной апатией, неверием в добро и справедливость.

Ситуация стала кардинально меняться с середины 1980-х годов. На волне перестроечной ревизии прежних идеалов и моральных норм повышенный зрительский интерес стали вызывать фильмы критического, разоблачительного свойства, пессимистически трактующие реалии жизни в СССР. То, что раньше было на экранах под строгим запретом, с отменой цензуры хлынуло широким потоком и поначалу вызвало ажиотажный интерес. Общим неформальным ярлыком для кинофильмов такого рода стало слово «чернуха», хотя, безусловно, далеко не все фильмы критического свойства заслуживают такой огульной уничижительной оценки. «Покаяние» (1984) Т. Абуладзе и «Холодное лето пятьдесят третьего...» (1987) А. Прошкина, «Маленькая Вера» (1988) В. Пичула и «Курьер» (1986) К. Шахназарова были примерами талантливого подхода к критическому осмыслению болезненных явлений нашей социальной жизни. Другое дело, что за несколькими такими «фильмами-флагманами» потянулся целый шлейф весьма средних и даже откровенно слабых картин, педалировавших депрессивно-критическую интонацию. В итоге зритель приходил к мысли, что зло — неизбежно, что «беспросветным» является не только прошлое, но и будущее.

² Туровская М. 7 1/2, или фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1991. С. 84–85.

То, что такие фильмы в больших количествах снимались в конце 1980-х, во многом можно объяснить несовершенством экономической системы. Именно в этот период рыночная экономика проникла и в кинематограф. Фильмы стало можно покупать на кинорынках. Эти годы, озаглавленные вещевыми рынками ширпотреба, перенесли «ширпотреб» и на экран. Соответственно, принципы производства фильмов стали такими же, как и в производстве ширпотреба: поменьше затратить — подороже продать. В кино пришло много случайных людей — непрофессионалов, зачастую, чтобы просто отмыть нечестно нажитые деньги. В результате стали разваливаться государственные студии, а те, которые оставались, резко сократили производство. Например, «Мосфильм», в советское время создававший до 50 картин в год, в 1994 году снял всего 4 фильма.

Для многих россиян перестроечная эпоха обернулась потерей надежды. Но в отличие от Америки времен «великой депрессии», наш постперестроечный кинематограф эту надежду не возродил. Депрессивный тренд оказался настолько живучим, что перекочевал и в российское кино 1990-х, и даже в кино нового, XXI столетия. Фильмы такого рода уже не вызывали повышенного зрительского интереса. Но надо с сожалением признать, что одновременно с депрессивными фильмами (а во многом — именно благодаря им) массовый зритель потерял интерес и к отечественной кинопродукции как таковой.

К сожалению, немалое количество депрессивной кинопродукции создается и сегодня. Чем же можно объяснить ее постоянное присутствие на экране, и каковы ее главные художественные средства?

По-видимому, для начала надо внести некоторую ясность в само понятие «депрессивного» фильма.

С нашей точки зрения, причислить экранное произведение к «депрессивным» позволяет наличие в нем следующих содержательных мотивов и внутренних смысловых акцентов:

- неверие в возможность добиться жизненного успеха;
- неверие в социальную справедливость;
- ощущение враждебности социального окружения;
- осознание девальвации таких жизненных ценностей, как семья, дружба, любовь и т. д.;
- размывание понятий *добра и зла*;
- скептическое и нигилистическое отношение к морально-этическим и правовым нормам, государственным институтам, национальной и государственной идентичности.

Даже самый поверхностный контент-анализ российских фильмов 2017–2019-х годов позволяет сделать вывод, что указанные выше признаки «депрессивного кино» можно обнаружить почти в половине всей отечественной кинопродукции. В выборку попадут от 35 до 40 названий из ежегодного перечня в 80–90 картин. Такого рода кинорепертуар хорошо характеризуют выдержки из аннотаций на интернет-сайтах: «фильм воодушевит сторонников домашнего насилия..., здесь нет места слабости, состраданию, любви, терпимости к непохожему», «участников этой семейной драмы ожидает страшное прозрение», «на горизонте маячит настоящий апокалипсис», «люди словно оторвались от своего берега, а к другому не причалили..., это заставляет <...> дрожать и плакать над этой историей».

При этом понятно, что кинофильм, как и любое произведение искусства, реализует подобные *депрессивные мотивы* не в виде декларативных лозунгов, а с помощью целой системы эстетических средств и компонентов, конструирующих на экране художественные образы.

В первую очередь, это относится к фигуре главного героя.

В искусстве и кинематографе, в частности, главный герой был и остается стержневым элементом художественного произведения. Применительно к советскому киноискусству 1930-х годов, о котором уже говорилось, мы находим, например, такую принципиальную характеристику *героя*: «Искусство... воспевало человека действия, а не фразы, героя цельного и упорного, а не рефлексирующего и сомневающегося... Он природно талантлив, жизнелюбив, полнокровен, щедр во всех своих душевных проявлениях»³. Именно эти свойства человеческой натуры зритель продолжал ценить и тридцать лет спустя, в любимых экранных героях 1960-х годов, будь то Егор Трубников в «Председателе» (1964) А. Салтыкова, Тося Кислицына в «Девчатах» (1962) Ю. Чулюкина, или Александр Белов в фильме «Щит и меч» (1968) В. Басова.

Репертуар массового «перестроечного» кино выдвинул на передний план несколько иные фигуры. Вера Маринина («Маленькая Вера») — прожигает жизнь в сомнительных тусовках, конфликтует с родителями и в отчаянии решает на самоубийство. Таня Зайцева («Интердевочка», 1989) — валютная проститутка, уехавшая за «сытой жизнью» за границу вместе с нелюбимым мужем. Андрей Савичев («Меня зовут Арлекино», 1988) — главарь неформальной молодежной группировки, ведущий жестокую борьбу с другими «неформалами». Моро

³ История советского кино: в 4 т. Т. 2. С. 124.

(«Игла», 1988) — маргинал-отщепенец, не имеющий ни семьи, ни домашнего очага, ни профессии. Юная медсестра Алика («Асса», 1988) — любовница пожилого криминального авторитета, связь с которым приводит к трагическим последствиям. При этом, заметим, все они в фильме положительные герои, а это предполагает, что зрительская аудитория будет им симпатизировать и даже равняться на них! На людей, разуверившихся в жизни, потерпевших нравственное фиаско и не желающих вступать в легитимные социальные сообщества?

Проходит десять лет, и страна, которая уже называется иначе, начинает путем проб и ошибок строить новую жизнь, но многие яркие экранные герои по-прежнему вызывают у зрителя депрессивные эмоции. Многодетная мать Полина Овечкина («Мама», 1999, Д. Евстигнеева) тщетно пытается выправить изломанные судьбы своих сыновей (один из них — пациент психбольницы, другой — наркоман и сутенер, третий — вкалывает за гроши на шахте, четвертый — снайпер-контрактник в «горячей точке»...). Трогательные и одухотворенные Яя и Рита, героини «Страны глухих» (1998) В. Тодоровского, оказываются бесправными жертвами мафиозных разборок. Мальчик Саня («Вор» П. Чухрая, 1997) теряет веру в добро после того, как его «отец», «герой войны» на самом деле оказывается жестоким и бессовестным уголовником. Когда смотришь этот фильм, в памяти поневоле всплывают кадры из «Судьбы человека» С. Бондарчука (1959), где плачущий Андрей Соколов нежно обнимает беспризорного мальчишку, причитающего «Папка, родненький!».

Принципиальные перемены, осознанные прежде всего на уровне государственной культурной политики, происходят только во втором десятилетии 2000-х годов. Но даже в это время герои светлые, порядочные, социально-ответственные несут в себе депрессивную ауру «неблагодарной судьбы». Так, например, в фильме «Аритмия» (2017) Б. Хлебникова трогательный, честный, самоотверженно выполняющий свой профессиональный и человеческий долг врач скорой помощи Олег (А. Яценко) предстает как неудачник на главных жизненных поприщах — на работе и в семье. Позволим себе процитировать одну из рецензий на фильм: «Жизненное кредо врача Олега, кажется, “непротивление злу”. Он молчит, не отвечает даже на нанесенный ему злым шефом удар поддых... Что в этом — христианская мораль или фатум? <....> Ясно, что честным и хорошим людям и толковым специалистам на Руси по определению жить нехорошо. Им не пробиться наверх»⁴.

⁴ Керим Волковский, Марина Охримовская. «Аритмия»: о герое-неудачнике российского кино. URL: <https://schwinger.net/2017/aritmija-o-geroe-neudachnike-rossijskogo-kinos/>. (дата обращения: 08.07. 2020).

* * *

Еще с советских времен, с легкой руки некоторых кинокритиков в нашем кинематографическом обиходе утвердился стереотип, что «хэппи-энд», «счастливый финал» — это почти ругательное слово. Надо ли уточнять, что реальные предпочтения самой массовой зрительской аудитории — и в советское время, и сейчас — доказывают обратное: массовый зритель предпочитает именно «хэппи-энды». Но, как бы то ни было, творческая практика нашего кинематографа по-прежнему исповедует принцип «ущербности хэппи-энда». Более того, создается впечатление, что для определенной категории наших кинозрителей (так называемой «продвинутой публики») депрессивность на экране стала своего рода наркотиком, к потреблению которого выработалась стойкая привычка. И именно эту стойкую привычку, эту зависимость в потреблении «негатива» с готовностью удовлетворяют многие кинематографисты.

Чтобы подтвердить это, не будем подробно разбирать фильмы таких наших «классиков» депрессивного фильма, как Андрей Звягинцев, Алексей Балабанов или Юрий Быков. «Анти-хэппи-эндом» заканчиваются даже те многие картины, создатели которых не склонны игнорировать светлые и позитивные стороны жизни. В иронической драме «Географ глобус пропил» (2013) А. Велединского честный и порядочный учитель географии (К. Хабенский) шаг за шагом находит ментальный контакт со своими учениками, завоевывает их симпатию и уважение. Благодаря этому, он обретает веру в себя. Тем не менее в итоге герой терпит профессиональное и личностное фиаско: его вынуждают уволиться из школы, распрощаться с надеждами обрести столь важное и полезное для людей дело жизни. Добавим, что тремя годами спустя другой герой Хабенского, коллектор Артур в резонансной социальной драме «Коллектор» А. Красовского, решает поступить сообразно совести и принципам гуманизма, но гибнет от пули бездушного и несправедливого мстителя.

Заметный общественный резонанс вызвала у нас «черная комедия» В. Сигарева «Страна ОЗ», где явной удачей по мнению критиков стал образ главной героини (Я. Троянова), простой женщины из российской глубинки, желающей устроиться продавщицей в ларек и тем самым обрести свое маленькое счастье. Счастье героиня действительно обретает — в лице влюбившегося в нее мужчины, но потом по какому-то невероятному стечению обстоятельств она получает жестокое увечье и в финальных кадрах лежит, загипсованная, на больничной койке.

Нередко бывает, что депрессивная нота присутствует даже в искрометно-смешном и зрелищном комедийном фильме. В комедии Жоры Крыжовникова «Горько!» (2013) зритель нашел целую россыпь комических ситуаций, остроумных реприз и зажигательных музыкальных эпизодов. Но при всем этом, в соответствии с буквальным смыслом названия картины, режиссер постоянно дабривал комедийное зрелище хорошо ощутимой пессимистической «горечью»⁵. Привлекательные — и внешне, и «душевно» — главные герои, жених и невеста (актеры Е. Корешков и Ю. Александрова) вызывают симпатию... и жалость зрителя, поскольку их романтический мир взаимной любви испытывает жестокое столкновение с весьма неприглядной реальностью. Буквально на наших глазах происходит крушение иллюзий.

Отмеченный несомненным режиссерским дарованием фильм «Дылда» К. Балагова в 2019 году был выдвинут от России на кинопремию «Оскар» в категории «Лучший международный художественный фильм» и даже включен в шорт-лист претендентов на премию «Оскар». Эта болезненно-мрачная (и по цветовому колориту) история делает достоянием зрителя личные отношения двух молодых женщин, прошедших войну, живущих в послевоенном Ленинграде и работающих в госпитале для тяжело раненых. «Тех, кто выжил, объединяют только опустошение и общая тайна пережитого ада, но не будущее, — пишет рецензент фильма на сайте газеты «Коммерсант Weekend». — Это калечное, ошетилившееся буржуйками и культами пространство и интересует режиссера прежде всего»⁶.

Процитируем и один из зрительских отзывов: «Фильм просто страшный, убийственный... После просмотра в душе — пустота. Смотреть очень тяжело. Хочется закрыть глаза, побыстрее выйти из зала...»⁷.

Можно напомнить, что сорок лет назад номинантом, а затем и лауреатом «Оскара» тоже стал фильм о нелегкой женской судьбе — «Москва слезам не верит» (1980) В. Меньшова. Однако в данном случае судьба главной героини вселяла в зрителей уверенность, что воздаянием за тяготы и лишения, перенесенные ради бескорыстных и гуманных целей, непременно будет простое человеческое счастье.

Такие недавние фильмы — лидеры нашего проката, как «Легенда № 17» (2013), «Время первых» (2017), «Салют 7» (2017), «Движение вверх» (2017), «Холоп» (2019) можно однозначно признать примерами позитивных, ободряющих эстетических меседжей. В частности, в комедии «Холоп» мы наблюдаем за

⁵ Так, например, в шутивном диалоге создатели фильма считают уместным упомянуть, что у женщины-аниматора, приглашенной вести свадьбу, «на зоне убили сына». — *Прим. авт.*

⁶ Василий Степанов. Завышенные традиции. Сайт газеты «Коммерсант Weekend». URL.: <https://www.kommersant.ru/doc/3992134> (дата обращения: 22.07.2020).

⁷ Сайт Megakritic.ru. URL.: <https://www.megakritic.ru/film/dylda> (дата обращения: 22.07.2020).

тем, как представитель «золотой молодежи», сын олигарха (М. Бикович) проходит моральное очищение в имитации барского поместья в эпоху крепостного права и порывает со своими мажорскими привычками. В итоге зрителя подводят к выводу о том, что всем нам надо активно бороться за улучшение морального климата в обществе. По состоянию на начало 2020 года картина «Холоп» стала абсолютным лидером по кассовым сборам среди отечественных релизов, и это, пожалуй, лучшее подтверждение того, что фильм, обратившийся с позитивным социальным призывом, встретил понимание широкой зрительской аудитории.

* * *

Упомянутый выше фильм «Дылда» К. Балагова не только попал в шорт-лист премии «Оскар», но и получил несколько престижных призов на международных кинофестивалях (в частности, приз ФИПРЕССИ и приз за лучшую режиссуру в программе «Особый взгляд» на Каннском кинофестивале). Совершенно не преуменьшая ценность этих наград и не подвергая, тем более, сомнению авторитетность фестивальных жюри, с сожалением приходится признать, что в своих предпочтениях применительно к российскому кино наиболее известные международные кинофестивали уже многие годы руководствуются принципом «чем хуже, мрачнее, безысходнее, тревожнее, показана жизнь в России, тем лучше».

Возникает впечатление, что применительно к нашему кино отборщики зарубежных и даже отечественных кинофестивалей ставят знак равенства между фильмами депрессивными и фильмами авторскими. Упрощенно говоря, фестивальное движение ждет от России фильмов новых Звягинцевых и Балабановых, но не Михалковых и Меньшовых периода 1970-х. А обратной стороной медали является то, что данный подход стимулирует российских режиссеров, особенно молодых, на создание депрессивного экранного контента, исключает из их поля зрения героев и истории жизнеутверждающего, светлого, оптимистического свойства. Этих режиссеров отчасти можно понять. Обращаясь к проблемным сюжетам и героям, они пытаются разобраться, что же происходило в стране во времена их детства и отрочества, и делают это весьма талантливо. Именно так обстоит дело в случае с фильмами «Как Витька Чеснок вез Лёху Штыря в дом инвалидов» (Гран-при МКФ в Карловых Варах в секции «К востоку от запада», 2017), «Бык» (Главный приз МКФ «Кинотавр», 2019 и Гран-при МКФ в Карловых Варах

в секции «К востоку от запада», 2019), «Печень» (Специальный приз за дебют на МКФ «Окно в Европу», Выборг (2019). Однако, на наш взгляд, при этом кинематографисты новой генерации не должны оставлять вне поля своего зрения героев и истории жизнеутверждающего, светлого, оптимистического свойства, воплощающих в себе идеал и норму общечеловеческих ценностей, а не отклонение от этой нормы.

* * *

Писатель и режиссер Павел Санаев, автор повести-бестселлера «Похороните меня за плинтусом», писал в одной из интернет-публикаций, что в кино ему претит нарочитый «реализм» в воспроизведении депрессивной действительности. «Как живут на периферии, уверяю, мне известно. Но мне совсем не хочется изображать жизнь в мрачных тонах, такая правда мне не нужна. Когда я собирал материал для одного сценария, то отправился в Псковскую область в город Дно, чтобы изучить фактуру на месте. И увидел следующую картину: центр города, вокзал, какие-то кафешки. Посреди всего этого лежит пьяный человек с черно-зеленым лицом... Вы хотите, чтобы я про таких героев фильмы снимал?... Жизнь не настолько легкая штука, чтобы в кинотеатре вместо освобождения от трудностей приобретать новые»⁸.

Безусловно, процитированное эмоциональное суждение нуждается в уточнении и пояснении. Без правды жизни не может быть ни реалистического кинематографа, ни гуманистического искусства в целом. Другое дело, что итоговый вердикт на основании «правды жизни», который выносит создатель экранного произведения и усваивает зритель, не должен приводить последнего к ощущению безысходности, тупика, желанию опустить руки и впасть в уныние, даже отчаяние. Несмотря на существенные перемены в сфере распространения культурного контента, степень влияния кинематографа на умонастроения и мотивации российского социума по-прежнему очень высока. Не лишне еще и еще раз повторить, что с помощью кино «создается и внедряется в массовое сознание... картина мира, закрепляются, формируются или трансформируются нравственные установки и эстетические вкусы, воспроизводится или размывается национально-культурная идентичность»⁹.

Иногда сами кинематографисты объясняют это тем, что наша сегодняшняя повседневная жизнь не очень-то дает повод для ободрающего и вдохновляющего экранного сюжета; что го-

⁸ Павел Санаев: «В кино не должно быть правды жизни». Портал «Комсомольская правда». <https://www.kp.ru/daily/24401.4/576821/>. Дата обращения: 16.07.2020.

⁹ Кинематограф — зеркало или молот? Кинокоммуникация как социокультурная практика. Под общ. ред. М.И. Жабского. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2010. С. 8.

¹⁰ Во ВГИКе на эту тему было подготовлено научное исследование «Информационное вещание российского телевидения: проблема негативного содержания» (2019). Авторы — канд. искусствovedения М. Казюниц и Н. Спутницкая. — *Прим. авт.*

раздо чаще она, эта повседневность, становится основой для разочарованной рефлексии, обеспокоенности, сарказма или даже обвинительного приговора. Проблема еще и в том, что даже в информационных программах федеральных телеканалов слишком велика доля негативно-тревожного контента¹⁰. В итоге у общества в целом формируется впечатление, что для позитивных настроений и надежд попросту нет оснований.

Однако именно сейчас мы становимся свидетелями того, как реалии повседневности выдвигают на авансцену людей в высшей степени гуманных, самоотверженных, попросту героических, готовых пожертвовать своим здоровьем и самой жизнью ради избавления окружающих от страшного недуга — коронавируса. Врачи-эпидемиологи, сотрудники «скорой помощи», разработчики вакцины творят добро, достойное быть отображенным на экране, причем подробности этих реальных историй способны конкурировать с сюжетами голливудских блокбастеров. Хлебобобы собирают рекордные урожаи зерна, которое мы стали стабильно продавать на экспорт. Наши школьники регулярно побеждают на Всемирных олимпиадах по математике и программированию. Умелые и решительные действия пилотов и стюардесс помогают предотвратить авиакатастрофу с десятками погибших. Фильмы на основе всех выше приведенных фактов, безусловно, найдут резонанс в зрительских сердцах. Важно, однако, чтобы это произошло по возможности быстрее, и чтобы создателями этих экранных произведений были незаурядные, талантливые мастера, искренне проникшиеся моральной подоплекой происходящего.

Никто не станет отрицать, что в нашей сегодняшней жизни немало поводов для беспокойства. Это и экология, и экономика, и борьба с пандемией, и глобальные политические проблемы. Они напоминают о себе и в масштабе всего человечества, и в жизни страны, и в судьбе отдельного человека. Учитывая всё это, неразумно и даже вредно настаивать на том, чтобы в современном российском фильме не было мотивов критических, тревожных, акцентирующих внимание на проблемных явлениях нашей жизни. Важно другое — чтобы подобные мотивы не были самодостаточными в рамках отдельного произведения и доминирующими для кинорепертуара в целом, не подменяли зрителю его позитивные жизненные ориентиры, не определяли его умонастроения, не лишали его надежды. Нам представляется, что задача кинематографиста и кинематографа в целом — показать, что в самой сложной и проблемной жизни всегда остается надежда на лучшее. Чтобы отразить это на

экране, совсем не обязательно расцвечивать его в «розовые» тона, «лакировать» действительность. В этом и состоит мастерство профессионала — отобразить палитру жизни во всей ее противоречивой полноте, отчетливо обозначая при этом тонкую грань между добром и злом, показать многообразие явлений, сочетающихся в себе как негативные, так и позитивные моменты, несущие оптимизм и надежду. Перекос в любую из сторон оказывает плохую услугу обществу.

Не претендуя на вынесение окончательного вердикта по этой, отнюдь не простой проблеме, хочется пригласить к разговору о смыслах и подходах к отображению жизни на экране всё наше кинематографическое сообщество — режиссеров, продюсеров, сценаристов, кинокритиков, руководителей киноиндустрии. Помнится, что в былые времена подобные обсуждения регулярно выносились в повестку дня дискуссий, проводимых Союзом кинематографистов. Есть серьезное ощущение, что необходимость такого разговора назрела и сегодня. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Жабский М.И. Социология кино. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2019.
2. Зайцева Л.А. Российский кинематограф 90-х в поисках зрителя. М.: ВГИК, 2018.
3. Зоркая Н.М. История советского кино. СПб: Алетейя, 2006.
4. История советского кино: в 4 т. М.: Искусство, 1973.
5. Кинематограф — зеркало или молот? Кинокоммуникации как социокультурная практика. Под общ. ред. М.И. Жабского. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2010.
6. Казюциц М.Ф., Спутницкая Н.Ю. Информационное вещание российского телевидения: к вопросу негативного оценивания // Телекинет. 2020. № 2 (11). С. 14–25. URL: https://telecinet.com/wp-content/uploads/2020/09/telekinet.2020.2.full_.pdf
7. Хренов Н.А. Социальная психология зрелищного общения. Теория и история. М.: Юрайт, 2019.
8. Hanich, J. The Audience Effect: On the Collective Cinema Experience. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018.
9. Hanich, J., & Fairfax, D. (Eds.). The Structures of the Film Experience by Jean-Pierre Meunier: Historical Assessments and Phenomenological Expansions. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019.
10. Rogers A.B. American Independent Cinema: Rites of Passage and the Crisis Image. Edinburgh University Press, 2015.

REFERENCES

1. *Zhabsky M.I.* (2019) *Sotsiologiya kino* [Sociology of cinema]. M.: «Kanon+» ROOI «Reabilitatsiya», 2019. (In Russ.).
2. *Zaytseva L.A.* (2018) *Rossysky kinematograf 90-kh v poiskakh zritelya* [Russian cinema of the 90s in search of a viewer]. M.: VGIK, 2018. (In Russ.).
3. *Zorkaya N.M.* (2006) *Istoriya sovetского кино* [History of Soviet cinema]. SPb: Aleteyya, 2006. (In Russ.).
4. *Istoriya sovetского кино v 4-kh tt.* [The history of Soviet cinema in 4 volumes]. M.: Iskusstvo, 1973. (In Russ.).
5. *Kinematograf — zerkalo ili molot? Kinokommunikatsii kak sotsiokulturnaya praktika* [Cinematography — Mirror or Hammer? Film communication as a sociocultural practice]. Pod obshch. red. M.I. Zhabского. M.: «Kanon+» ROOI «Reabilitatsiya», 2010. (In Russ.).
6. *Kazyuchits M.F., Sputnitskaya N. Yu.* (2020) *Informatsionnoye veshchaniye rossyskogo televideniya: k voprosu negativnogo otsenivaniya* [Information broadcasting of Russian television: on the issue of negative assessment] // *Telekinet.* 2020. № 2 (11). P. 14–25. (In Russ.).
7. *Khrenov N.A.* (2019) *Sotsialnaya psikhologiya zrelishchnogo obshcheniya. Teoriya i istoriya.* M.:, Yurayt, 2019. (In Russ.).
8. *Hanich, J.* (2018) *The Audience Effect: On the Collective Cinema Experience.* Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018.
9. *Hanich, J., & Fairfax, D.* (Eds.). (2019) *The Structures of the Film Experience by Jean-Pierre Meunier: Historical Assessments and Phenomenological Expansions.* Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019.
10. *Rogers, A.B.* (2015) *American Independent Cinema: Rites of Passage and the Crisis Image.* Edinburgh University Press, 2015.

To Give Hope or To Succumb to Depression? Understanding of Life in Contemporary Russian Cinema

Vladimir S. Malyshev

Doctor of Arts, Professor, PhD in Economics, Full Member of the Russian Academy of Education, President of the Association of Educational Institutions in Arts and Culture, Acting Rector of the Sergei Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography (VGIK)

UDC 778.5(09)+778.5.01(014)

ABSTRACT: From its very beginnings, cinema has demonstrated its life-affirming essence. Many films produced during the first decades of cinema carried optimistic motifs: for instance, Hollywood made a significant contribution to society's coming out of the Great Depression. A similar phenomenon characterized the Soviet cinema of the 1930s. The best Soviet films of that period were filled with optimism and the pathos of heroism. In the 1950s and 1960s, life-affirming films also dominated the Soviet cinema of the Thaw.

This trend began to change cardinaly in the 1980s. Perestroika revised many of the Soviet ideals and moral norms, and this led to the dissemination of socially critical, "revelatory" and, eventually, depressive films. This trend became so influential that it continued in the Russian cinema of the 1990s and the 21st century.

A film can be characterized as depressive when it contains such motifs as disbelief in the possibility of success and in human values, feeling of the hostility of the social environment, etc. Even a brief analysis of the Russian films made in 2017–2019 allows one to the conclusion that the above-mentioned characteristics of "depressive cinema" can be found in almost half of these films.

Just as other artworks, films express depressive motifs through a system of aesthetic elements — in the first place, via the image of the protagonist. The Soviet cinema of the 1930s favored socially responsible and life-loving persons of action. Fifty years later, the cinema of Perestroika accentuated characters who were disappointed in life and disregarded common goals and legitimate social structures. In the 21st century, Russian film protagonists have continued to instill depressive emotions in the viewers' minds: even decent, socially responsible characters have depressive characteristics. It should be noted that international film festivals tend to select those Russian films which show Russian life in a negative light. This attitude stimulates Russian filmmakers — especially young ones — to produce depressive works which ignore life-affirming, humanist protagonists and plots.

True, contemporary Russian life is full of problems and worries. To insist that Russian cinema should be uncritical or contented would certainly be illogical and harmful. However, it is important that depressive motifs do not dominate, that they do not destroy the viewers' positive ideals. Filmmakers — and cinema in general — should aspire to show that there is hope even in the most complex and problem-ridden life situations.

KEY WORDS: depressive motifs in cinema, life-affirming essence of cinema, contemporary Russian cinema, "Perestroika" cinema, auteur cinema, contemporary film protagonists, happy ending



Звукозрительный образ войны в фильмах «Восхождение» и «Иди и смотри»

И.В. Прозоровская

DOI <https://doi.org/10.17816/VGIK34897>

УДК 778.5.04.071:78

АННОТАЦИЯ

В дни 75-летия Победы в Великой Отечественной войне стоит обратиться к художественным кинолентам, снятым в советское время в жанре военной драмы. В статье исследуются достоверность и проникновенность экранного образа трагических событий, запечатленных в фильмах «Восхождение» (1976) и «Иди и смотри» (1985). Найденные режиссерами этих картин сюжетные и художественные решения, дополненные выразительностью речевого, шумового и музыкального озвучивания, столь глубоко представили трагедию войны, что и сегодня этот звукозрительный образ сохраняется в памяти зрителей.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

советский
кинematограф,
военная драма,
Великая
Отечественная
война,
звукозрительный
образ фильма

Современные режиссеры, мастера кинематографа часто обращаются к истории Второй мировой войны, подчеркивая трагичность, жертвенность, подвиг и героизм тех, кому довелось жить и выживать в то страшное время. Отображение боевых действий на экране требует, однако, применения сложных художественно-выразительных решений, чтобы зритель смог ощутить достоверность происходящего, ужас и бесчеловечность военных событий. Кинематограф позволяет использовать разные приемы воздействия на восприятие зрителя как визуальные, так и звуковые, которые позволяют запечатлеть органичный и целостный экранный образ. Создавая картину, режиссер создает, по сути, самостоятельный мир, в котором гармонично сочетаются зрительные и звуковые образы, облик, голоса и речь актеров, музыка... Все это составляет огромный пласт фильма, в котором скрыты взаимосвязи и закономерности решений при формировании сюжета кинопроизведения, происходящего на экране.

К 1970–1980 годам советский кинематограф выработал подходы при съемке фильмов военной тематики, где сюжет, будучи доминантой, предопределяет характерные визуальные и

звуковые приемы, позволяющие воссоздать эпоху. Несомненный интерес в этом плане представляют два фильма, получившие широкий отклик зрителей, отмеченные призами на отечественных и международных фестивалях. Это фильмы «Восхождение» режиссера Ларисы Шепитько и «Иди и смотри» режиссера Элема Климова, являющиеся экранизациями литературных произведений. Данные картины повествуют о событиях, произошедших в оккупированной Белоруссии в 1942–1943 годах, посвященные трагической судьбе партизанского движения.

Схожесть тематики фильмов не нарушает, однако, художественную ценность этих кинопроизведений. Каждая из лент обладает самостоятельной визуальной и звуковой эстетикой, продиктованной сюжетом, создает неподдельный мир трагедии военных дней, а музыкальное оформление усиливает это впечатление. Звуковые решения настолько органично вписаны в мизансцены каждого из фильмов, что внимание зрителя к истории военных событий многократно возрастает, и создается ощущение реальности происходящего на экране. Рассмотрение звукозрительных решений в этих картинах обеспечивает понимание режиссерского замысла, строение драматургии, расстановки смысловых акцентов, позволяет также осознать, как музыкальная или шумовая партитура способна добавить изображению новый пласт эмоционально-психологических значений.

Фильм «Восхождение» как торжество духа

Вышедшая в 1976 году картина «Восхождение» (экранизация повести Василя Быкова «Сотников», композитор Альфред Шнитке) стала последним фильмом в жизни Ларисы Шепитько. Эта черно-белая лента представляет собой не только филигранную работу с литературным материалом, но и прекрасный образец точной и суровой режиссуры. Вот как вспоминал автор повести: «...Так случилось, что именно эта слабая женщина и великолепный режиссер звала на себя тяжелейшую глыбу труднейшего материала и уверенно поднялась с ней на одну из вершин современного кинематографа»¹. Судя по воспоминаниям участников съемок этого фильма², главной задачей Ларисы Шепитько было добиться предельной достоверности происходящего на экране.

Сюжет фильма, как и первоисточник, повествует о двух партизанах: Сотникове (Борис Плотников) и Рыбаке (Владимир Гостюхин). Отправившись на поиски провизии для своего отряда, они пробираются сквозь бесконечные заснеженные леса и

¹ Климов Э.Г.
Лариса [Текст]:
Кн. о Л. Шепитько:
Воспоминания, вы-
ступления, интервью,
киносценарий, статьи /
[сост. Э.Г. Климов].
Москва: Искусство,
1987. С. 32.

² Лариса Шепитько.
«Восхождение».
Библейский сюжет.
Студия Неофит,
2008. URL.: https://www.youtube.com/watch?v=uV3k_S_waj0
(дата обращения:
30.04.2020).

поля Белоруссии. Случайная встреча с немецкими карателями заканчивается для простуженного Сотникова ранением, и главным героям приходится скрываться в оккупированной деревне, в доме у Демчихи, матери троих детей. Их обнаруживают полиция и везут на допрос к следователю, где Рыбак выкладывает всю информацию, становясь предателем.

Стоит сразу отметить, что звуковое оформление картины прочно завязано на визуальной эстетике. Строгая черно-белая гамма графично и жестко задает настроение фильма-притчи: суровая зима с шумом пронизывающего ветра, безысходная ситуация голодных партизан. В самом фильме, если внимательно вслушиваться, не так уж и много «эффектов» или звуко-шумовых композиций, но каждый звук выверен, что позволяет добиться неизгладимого воздействия на зрителя. Композитором картины выступил Альфред Шнитке, известный не только своими выдающимися симфоническими произведениями, но и работами в кино.

Фильм «Восхождение» концентрируется на диететических звуках³, создающих иллюзию достоверности и реализма. Интересная деталь: лента начинается с завывания ветра на бесконечных зимних просторах, тем же звуком она и заканчивается, идеально сочетаясь с кадрами заметаемых снегом полей и создавая специфическую кольцевую композицию. Определяя музыкальный лейтмотив фильма, можно выявить и шумовой. В картине Шепитько это неутраченный ветер, который отсутствует только в тех эпизодах, где место действия происходит в закрытом помещении.

Стоит обратить внимание и на то, что на каком бы плане (крупном, среднем или дальнем) не находились герои фильма, их речь и шаги слышны так, будто они находятся вблизи зрителя. Плановость построения кадра создает, таким образом, эффект погружения и присутствия, вовлечение зрителя в ткань экранного повествования. Например, в эпизоде, где действие происходит в избе деревенского старосты, его жена долго и монотонно причитает об их с мужем нелегкой жизни. Но ее голос постепенно начинает затихать, и слышно, как с глухим стуком падает на деревянный пол винтовка из рук теряющего сознание Сотникова. Этот звук возвращает в реальность и главного героя, и зрителей. Так естественно прослеживается на экране взаимосвязь восприятия действительности, внешнего и внутреннего состояния персонажей.

Умеренное использование специально написанного музыкального фрагмента рождает интересное явление: недиегети-

³ Диететический звук — это звук внутриэкранного пространства, мотивированный сюжетным действием. — Прим. авт.

ческая музыка создает иную, экзистенциальную реальность. Зачастую она представлена лишь коротким аккордом, удерживаемым на музыкальном инструменте (например, органе), который, находясь в другом смысловом поле, не рождает бы такого эффекта, как «вырывание» события из реальности. Этот прием используется в эпизоде, где главных героев настигает отряд немецких солдат, Сотникова ранили, и он решает покончить с собой. Визуально данная сцена решена лаконично, образно и натуралистически. На крупном плане — лицо героя, которое монтируется с кадром луны, а постепенное нарастание звучания авторской музыки и предельно эмоциональная актерская игра Плотникова свидетельствуют о намерении Сотникова проститься с жизнью.

До определенного момента развития сюжета использование музыки в фильме было минималистичным и сдержанным: так достигалась гармония с изображением, обладающим схожим внутренним настроением и характером. Идея постепенного нарастания звуковых и шумовых эффектов с последующим переходом к музыкальной теме была избрана изначально, чтобы подчеркнуть смысловые повороты реальной действительности, кристаллизацию духовности, силу убеждений Сотникова на фоне характеров других персонажей.

Как режиссер Шепитько не ставила перед собой задачу «подавить» зрителя, ее стремлением было «погрузить» аудиторию в действие на экране, дать прочувствовать трагичность бытия мирных жителей в оккупации, тех условий, в которых оказались персонажи. В эпизоде, где главные герои добираются до избы Демчихи (Людмила Полякова), звуковое оформление сохраняет признаки, заданные с первых кадров. Это звуки нервозности, испуга и страха перед опасностью появления немцев, наказания

за укрытие партизан. Звуковой фон, однако, кардинально меняется, когда главных героев обнаруживают полиция и везут их в деревню на допрос к следователю Портнову (Анатолий Солоныцын). Весь путь героев сопровождает неспешно развивающаяся композиция, поначалу состоящая из повторяющихся коротких музыкальных фраз, но по мере

Анатолий Солоныцын
в роли следователя
Портного в фильме
«Восхождение»,
1977 год



нарастания напряжения к духовым инструментам присоединяются струнные, которые создают более полновесный и объемный звук. Именно в этот момент впервые появляется «полноценная» и достаточно длительная музыкальная композиция, которая «перемещает» персонажей в иное пространство, — в деревню, где находится штаб немецких войск. На экране начинают звучать жесткие интонации немецкой и русской речи (нацистов и их приспешников-полицаев), слышен лай дворовых собак, которые подкрепляют нервозность и агрессивность действующих лиц в мизансцене.

В сцене допроса Сотникова прослеживаются точно составленные акценты, выстраиваемые на слове и мелодике речи. Вопрос, заданный Портновым главному герою, — «Ты кто?» — звучит, выделяясь из обычного потока речи. Особое внима-

ние уделяется интонации, репликам и паузам, являющимся важнейшими элементами звукового решения фильма. Например, в сцене допроса в кадре периодически остается только что произнесенное слово, которое ощутимо повисает в воздухе. Подобные приемы придают сцене трагичность, сочетаясь с изображением, а в одном из кадров свет падает на лицо Сотникова так, что «рисуется» череп.



Борис Плотников
в роли Сотникова
в фильме
«Восхождение»,
1977 год

Кульминацией сюжета становится, несомненно, сцена восхождения на место казни, образно схожая с библейской, где поначалу звучат удалые народные песни, которые затем перекрываются музыкой Шнитке, заполняющей экранное пространство. Сам А. Шнитке вспоминал об этом эпизоде так: «...Кульминационная сцена — казнь. Когда смотрели материал на экране, мне казалось, что все хорошо, и Лариса так считала. Звукооператору тоже нравилось. А Элему совсем не нравилось. Что-то он видел подозрительное. Позже я и сам понял, что все действительно ни к черту не годится, потому что там и было вот это совпадение, пусть нечаянное, скажем, жеста или мимического движения с музыкой. <...> Я понял, что не годится тематизм, что нужна некая меняющаяся эмоциональная педаль. <...> Я вовремя почувствовал опасность и написал такую многослойную сонористическую

⁴ Баранкин Е. «Соединия несоединимое» [интервью с Альфредом Шнитке] / Искусство кино, 1999, № 2, февраль. URL.: <http://old.kinoart.ru/archive/1999/02/n2-article12> (дата обращения: 30.04.2020).

партитуру. Иначе на перезаписи пришлось бы просто выкинуть весь музыкальный эпизод и искать другое решение — шумовое или еще какое-то»⁴.

После сцены казни звуковое напряжение сходит практически на нет, чтобы через несколько сцен перейти к финальной мизансцене, когда оставшийся в живых Рыбак оказывается перед судьбоносным выбором: либо становиться полицаем, либо...

Идея перехода от шумовых и фоновых звучаний к постепенно развивающейся музыкальной композиции, примененная в фильме «Восхождение», помогла сформировать целостный художественный образ трагического фрагмента военных событий, передать чувственно-эмоциональный замысел картины. И главное, — показать процесс изменений ментального и духовного состояния главного героя, который, осознав в чем состоит ценность его существования, без сожаления идет на смерть. Новаторский подход, примененный при раскрытии звукозрительного образа в «Восхождении», становится заметным приемом в звуковом оформлении фильмов.

⁵ Премьеры / Иди и смотри. Информация о фильме. Кинопоиск. URL.: <https://www.kinopoisk.ru/film/42571/dates/> (дата обращения: 30.04.2020).

Фильм «Иди и смотри» как правда жизни

В 1985 году на экран выходит фильм Элема Климова «Иди и смотри» (по документальным повестям Алеся Адамовича), получивший высочайшее признание не только среди отечественных, но и зарубежных зрителей. После его выхода, фильм был показан во многих европейских странах, включая Северную Америку и Азию⁵. А по данным опроса в августе 2019 года фильм «Иди и смотри» занял первую строчку в рейтинге кинотелепортала Screen Rant, составившего подборку лучших фильмов о Второй мировой войне⁶.

Режиссеру удалось создать на всех уровнях повествования мощную, пробирающую до дрожи своей достоверностью картину о войне, где зло и насилие возведены в Абсолют. Василь Быков так отзывался об этой картине: «С первых кадров чувствуется, что фильм сделан художниками, которые остались верны правде жизни, искусству, себе. Теперь я понимаю, почему Элем Климов готовился к этой картине десять лет. После этого фильма будет трудно снимать о войне... Каждый кадр продуман и хорошо выстроен, и режиссерски, и операторски, но главное — выстроен человечески. Ничего случайного, второстепенного, только то, что работает на главную мысль»⁷.

Воспоминаниями о начальном этапе создания фильма делится и сам Элем Климов. «...«Агония» закончена в 75-м,

⁶ Jason Wojnar. 10 Best World War II Movies, Ranked. August 05, 2019. URL.: <https://screenrant.com/world-war-ii-best-movies-ranked/> (дата обращения: 30.04.2020).

⁷ Быков В. «После этого фильма будет трудно снимать о войне...» // Известия, 1985, 30 июня.

значит, мы уже в начале 76-го начали с Алесем работать. А Лариса тоже в 76-м снимала “Восхождение”, так что это происходило параллельно. Мы долго и мучительно писали сценарий, фильм рождался сложно. Но надо сказать, что Адамович меня познакомил с другой книгой, инициатором которой он был, — “Я из огненной деревни”. Это книга свидетельств людей, которые пережили Хатынь, чудом остались живы. Ты знаешь, Адамович, Янко Брыль и Владимир Колесник за свой счет, на своей старенькой машине, с магнитофоном и с фотоаппаратом объездили огромное количество белорусских деревень, выискивая этих людей. Нашли, записали, сфотографировали, даже пластинку вложили гибкую в эту книгу»⁸.

Композитором «Иди и смотри» стал Олег Янченко, перед которым стояла сложная задача — придать гиперреалистичному изображению такое звучание, которое смогло бы раскрыть целостность экранного образа в полной мере. Эта двухсерийная картина создавалась из множества эпизодов, разных по настроению и характеру, и потому к каждому из них требовался свой особый подход.

Сюжет ленты повествует о юном Флёре, который вопреки воле матери уходит в партизанский отряд. Чудом уцелев после страшного налета вражеской авиации, Флёра отправляется к местным жителям добывать продовольствие для отряда. Старшие товарищи гибнут, родная деревня мальчика практически полностью уничтожена, и главному герою приходится прятаться в чужой хате. Вскоре в деревню входят немецкие каратели, они намереваются полностью «зачистить» все население.

В фильме «Иди и смотри» весьма неоднозначно оформлен пролог. Зритель видит мальчишку, у которого из-за нервозности срывается голос. Его хрип, перемежающийся с детским фальцетом, будоражит своей резкостью, создавая некомфортную и пугающую атмосферу, хотя на экране не появляется ничего шокирующего. Такой звуковой прием задает весь последующий фон повествованию. В этом же эпизоде возникает впервые и кадр с летящим немецким самолетом, он будет повторяться на протяжении всей картины. Появление в ключевые моменты повествования немецкого бомбардировщика сопровождает не только звук мотора, но и особые звуковые и музыкальные фрагменты. В музыке сочетаются сразу несколько пластов: диететический звук летящего самолета соединяется с тяжелым органным протяжным аккордом, одновременно переплетаясь с традиционными немецкими песнями, оригинальными композициями. В кадре доминирует заглушающий и психологически

⁸ Рубанова И. Бездна. Портрет Элема Климова // Искусство кино, 2004, № 5. Май. URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2004/05/n5-article18/> (дата обращения: 29.04.2020).

подавляющий зрителя синтез звуковых пластов, звучание которых воспринимается как предтеча трагических событий. Эффект реализма и подлинности происходящего на экране, столь важного для режиссера, передается и речевым многоголосьем: например, в партизанском лагере слышна речь на разных языках на фоне равномерного стука кузнечного молота о наковальню.

В целом вся звуковая картина в фильме реализуется сквозь призму восприятия главного героя. Нетрудно понять на что обращает свое внимание Флёра во время осмотра нового места для отряда. И в этот момент не может не поражать тщательная детализация звука: зритель слышит каждый хруст ветки под ногами персонажа, эхо и отзвуки в лесу, тихое пение... Все это создает напряженное состояние и настрой, столь нужные в данном эпизоде.

В фильме мастерски используется экранное пространство, задействованы приемы звукозрительного контрапункта (музыка, шумы, речь, тишина), детализирующие реалии мизансцены, панорамность событий. Звуковое оформление обусловлено и монтажом фильма, так как изображение и ритм звуковых фраз находятся в прямой зависимости друг от друга. Чтобы добиться нужного настроения, режиссер использует разные методы воздействия: где-то периодически применяет длинные планы, где-то использует емкую монтажную фразу с частыми склейками. К примеру, звуки для сцены с горящим храмом, наполненным людьми, специально записывались в ожоговом центре во время перевязки больных. Особенность фильма «Иди и смотри» состоит в том, что в его сюжете нет ни героических подвигов, ни боевых действий, но сохраняется главное — психологиче-

ски возрастающее напряжение зрителей, вглядывающихся в экран и потрясенных чудовищностью военных реалий, которые надолго остаются в памяти людей.

Добиваясь достоверности происходящего в мизансценах, Климов работает на контрасте. Особенно это прослеживается в сцене, когда главный герой и девушка Глаша оказываются после бомбардировки в лесу. По своей

Ольга Миронова
в роли Глаши в фильме
«Иди и смотри»,
1985 год



художественной выразительности этот эпизод — один из наиболее эмоционально пронзительных. Поначалу на экране возникает спокойная атмосфера, далекая от какой-либо агрессии, совершения военных действий. Рисуеться почти идиллический пейзаж, на фоне которого знакомятся подростки. Но в мирную сцену «вторгается» вражеский самолет, раздаются взрывы бомб. И сразу возникает эффект «оглушения»: все звуки отодвигаются на задний план, а их «слышимость» имитируется под восприятие человека, потерявшего слух. Именно такое состояние испытывает и главный герой после бомбардировки. Зритель слышит голос Флёры, который зовет Глашу, но его голос звучит сквозь созданный вакуум. При этом степень оглушения главного героя варьируется на протяжении всей сцены, соотносясь с его физиологическим состоянием. Добавляющееся искажение звука только способствует дискомфортному состоянию главного героя. Когда же Флёра уговаривает Глашу вернуться в родную деревню, режиссер отказывается от музыки в кадре и выводит на первый план шумы. Оказавшись в доме Флёры, зритель отчетливо слышит раздражающее жужжание мухи, и



Алексей Кравченко
в роли Флёры
в фильме
«Иди и смотри»,
1985 год

этот назойливый и монотонный звук создает напряженную атмосферу, которая держит зрителя в тревожном ожидании. Временная глухота героя возвращается. Ее можно трактовать как отказ поверить в то, что всю деревню расстреляли вражеские войска, и что его родные погибли, но в тоже время это можно понимать как последствие полученной героем контузии, которая еще не прошла.

Знаковым становится и эпизод перехода главных героев через болото. Звук все еще искажен, что проистекает из предыдущей сцены, в результате зритель ощущает физическое и эмоциональное состояние персонажей в полной мере. Изображение и звуки будто бы сливаются, так как режиссер создает вязкую, как топь, атмосферу, применяя больше диетических звуков и подчеркивая натурализм сцены. Действие фильма вновь переходит в лес, где укрываются уцелевшие односельчане Флёры. Здесь звуковое оформление примерно такое же, что и при первом

появлении главного героя в партизанском лагере. В мизансцену включается множество звуковых пластов: речь, песни, аккомпанемент на музыкальном инструменте, разнообразные фоны звукового пространства.

Стоит выделить ряд важных эпизодов в картине, которые привлекают визуальным рядом и игрой актеров, звуковым оформлением. Один из них — «вылазка» за провиантом, точнее сцена, где партизаны ведут корову через поле в лес, чтобы добраться по своего лагеря. Царящая атмосфера тихой вечерней деревни (во дворах лают собаки, стрекочут кузнечики) вдруг неожиданно, когда герои пытаются пробраться в лес, прерывается свистом сигнальной ракеты, резким рокотом пулемета. Музыкального сопровождения в этой сцене нет, но эффект потрясения достигается ритмикой пулеметной очереди, резкостью звука и свиста пуль, что заставляет зрителя вздрогнуть. Особенно отчетливо этот «шоковый» прием прослеживается в эпизоде, где пули буквально «прошивают» тушу животного. Наступает утро следующего дня и видно как туман окутывает мертвую корову и мальчика, уснувшего на ней.

Сожжение деревни вместе с жителями — один из самых эмоционально сильных эпизодов «Иди и смотри», здесь ведущая роль отводится изображению и монтажу, тогда как звуковые элементы «поддерживают» происходящее на экране. Но эмоциональное напряжение, тем не менее, только возрастает, так как ощущение тревоги и предчувствие трагедии не покидает зрителей. В кульминационной сцене, когда жителей загоняют в заброшенный деревянный храм, звучание звуков приобретает максимальную реалистичность: раздаются заведенные моторы машин, разговоры, песни, исполняемые на губной гармошке, крики и мольбы людей... И возникает ужасающий хаос, от которого трудно абстрагироваться.

В кульминационном финальном эпизоде Климов включает хронику как элемент достоверности реальности и выстраивает интертекстуальный многослойный звукозрительный образ как некое авторское «послание». В дорожной грязи Флёра видит портрет Гитлера, брошенный немецкими войсками, и расстреливает его из винтовки. При выстрелах появляются в репроекции документальные кадры Второй мировой войны: сброшенные бомбы возвращаются в самолеты, руины домов восстанавливаются. Каждый выстрел по ненавистному портрету дополняется хроникой: вот фюрер выступает перед своей армией, вот он — солдат Первой мировой войны, вот он — ребенок, сидящий на коленях матери... Но трагедия, которой проникается зритель,

состоит в том, что Флёра не может выстрелить в портрет матери с невинным ребенком, который ассоциируется в его сознании с образом Богородицы с младенцем Христом! Параллельно «перемотке истории» XX века звучит музыка из цикла Рихарда Вагнера «Кольцо нибелунга», столь любимого Гитлером и ассоциирующегося с фашизмом. В финале же фильма, на фоне ухода партизан в лес, откуда, возможно, никто не вернется, исполняется «Лакримоза» («День плача») из «Реквиема» Моцарта, олицетворяя поминальную молитву по всем погибшим.

Таким образом, фильм «Иди и смотри» становится впечатляющим и ужасающим примером фильма о войне, раскрывающим всю бесчеловечность природы зла. Чтобы выразить свои идеи, чувства, крайне негативное отношение к войне, Элем Климов постарался максимально использовать в этой работе все имеющиеся у него инструменты: изображение, монтаж, актерскую игру, звуковые решения. В результате получилось уникальное и монументальное кинополотно, обеспечивающее на высоком уровне коммуникативную связь со зрителем.

Послесловие

На примере кинолент «Восхождение» и «Иди и смотри» четко прослеживается воздействие авторского замысла как на драматургию и изобразительные решения, так и на звуковую палитру. Однако фильмы, схожие по тематике, идейному посылу и художественно-выразительным средствам, могут отличаться не только режиссерским подходом, но и техническим исполнением и расставленными акцентами. Сопоставляя эти картины, нетрудно распознать оригинальность подхода каждого из режиссеров к звуковой концепции фильма. Элем Климов и Лариса Шепитько избрали разные способы показа и звучания войны. Период в девять лет между выходами кинолент «Восхождение» и «Иди и смотри» отражается, разумеется, на качестве записанного звука, использовании художественно-выразительных средств, которые были применены во время создания фильмов. Но работая в разной кинематографической стилистике и художественной эстетике, используя также индивидуализированные творческие походы, режиссеры добиваются важной цели — претворить экранное кинополотно в объективную историческую реальность и запечатлеть этот образ в сознании зрителя.

Несмотря на то, что Лариса Шепитько придерживалась в своей ленте аскетичного подхода в режиссуре, у нее получилась пронизанная драматизмом камерная история, которая

случилась на бесконечных просторах холодной зимы 1942 года, избилующая мировоззренческими отсылками к библейским сюжетам. И эта историческая фрагментарность ничуть не умаляет типологию событий военного времени, а скорее увеличивает их трагизм. Фильм же Элема Климова, напротив, демонстрирует масштабность и монументальность реалий войны, подчеркивая вовлеченность в военные действия от мала до велика. Поэтому и использование звуковой составляющей в его фильме весьма объемно. В картине «Иди и смотри» зритель может разобрать больше шумовых нюансов, однако это происходит потому, что Климов всегда детально подходит к работе со звуком, стремясь к естественной органике передачи звуков окружения, соединенных с многослойными музыкальными произведениями.

Существенное внимание в обоих фильмах уделяется мелодике речи, голосовым интонациям, звучанию разных акцентов и языков, а также отдельным музыкальным фразам, которые создают не только психологический портрет персонажа, но и выстраивают в целом звуковое повествование картины. Точно расставленные речевые акценты позволяют зрителю концентрироваться на ключевых моментах повествования. Ведь эти киноленты рассказывают о человеческой судьбе, решениях и поступках, их последствиях, а главное о том, как противостоять злу, с которым пришлось столкнуться лицом к лицу. И режиссерская ставка на раскрытие индивидуальности личности нивелирует стереотип о том, что в военном фильме обязательно должно быть много шумовых эффектов, в частности, взрывов, свиста пуль, грохота военной техники. На проверку оказывается, что главным символом ужаса войны может стать и простой шум ветра как единственный звук, присутствующий в кадре. Ведь война — это не только подвиги и сражения, но, прежде всего, человеческие потери и высочайшая напряженность ожидания...

ЛИТЕРАТУРА

1. Богданова А.В. О киномузыке Шнитке: художественные фильмы. М.: ОнтоПринт, 2015. 163 с.
2. Быков В. Как создавалась повесть «Сотников» // Литературное обозрение, 1973, № 7.
3. Ивашкин А.В. Беседы с Альфредом Шнитке / А.В. Ивашкин. М.: РИК Культура, 1994. 304 с., ил.
4. Климов Э.Г. Лариса [Текст]: Кн. о Л. Шепитько: Воспоминания, выступления, интервью, киносценарий, статьи / [сост. Э.Г.Климов]. М.: Искусство, 1987. 289 с.

5. *Климов Э.* Неснятое кино. М.: Хроникер, 2008.
6. *Русинова Е.А.* Значение звука в создании внутреннего мира киноперсонажа (на примере фильма Л. Шепитко «Восхождение») // Вестник славянских культур, 2019, № 52. С. 243–250.
7. *Рыбак Л.* Последний разговор // Кинопанорама: Советское кино сегодня. Вып. 3-й. М.: Искусство, 1981.
8. *Шнитке А.* Изображение и музыка — возможности диалога [Интервью Елены Петрушанской] // Искусство кино, 1987, № 1.

REFERENCES

1. *Bogdanova A. V.* (2015) O kinomuzыke SHnitke: hudozhestvennyye fil'my [About movie music Schnittke: feature films]. Moscow: OntoPrint, 2015. 163 p. (In Russ.).
2. *Bykov V.* (1973) Kak sozdavalas' povest' "Sotnikov" [How the story "Sotnikov" was created]. Literaturnoe obozrenie, 1973, № 7. (In Russ.).
3. *Ivashkin A. V.* (1994) Besedy s Al'fredom SHnitke [Conversations with Alfred Schnittke]. A. V. Ivashkin. Moscow: RIK Kul'tura, 1994. 304 p. (In Russ.).
4. *Klimov E.* (2008) Nesnyatoye kino [Unshot movie]. Moscow: Hroniker, 2008. (In Russ.).
5. *Klimov E. G.* (1987) Larisa [Larissa] [Tekst]: Kn. o L. SHepit'ko: Vospominaniya, vystupleniya, interv'y, kinoscenarij, stat'i [sost. E. G. Klimov]. Moskva : Iskusstvo, 1987. 289 p. (In Russ.).
6. *Rusinova E. A.* (2019) Znachenie zvuka v sozdanii vnutrennego mira kinopersonazha (na primere fil'ma L. SHepit'ko "Voskhozhdenie") [The value of sound in creating the inner world of cinematographic characters (on the example of L. Shepitko's film "Ascent")]. Vestnik slavyanskikh kul'tur, 2019, № 52, pp. 243–250. (In Russ.).
7. *Rybak L.* (1981) Poslednij razgovor [The last conversation]. Kinopanorama: Sovetskoye kino segodnya. Vyp. 3-j. Moscow: Iskusstvo, 1981. (In Russ.).
8. *Shnitke A.* (1987) Isobrajenie i music — vosmojnosti dialoga [Image and Music — the opportunities of dialogue]. [Interv'yu Eleny' Petrushanskoy]. Iskusstvo kino, 1987, № 1. (In Russ.).

The Image and Sound of War in the Films “The Ascent” and “Come and See”

Irina V. Prozorovskaya

*Student (4th year) of Film Studies (Class of Kirill Razlogov, Dr. Sc. of Arts, Professor),
All-Russian State Institute of Cinematography named after S.A. Gerasimov*

UDC 778.5.04.071:78

ABSTRACT: Two films by the well-known cinematic couple Larisa Shepitko and Elem Klimov are analyzed. Both “The Ascent” and “Come and See” are screen versions of literary works. Though the war-time stories are different they have certain similarities at the plot level: the settings are the occupied territory of Belarus, the time is 1942–1943, the main characters are partisans. Nevertheless each of them displays specific visual aesthetics and a tremendous amount of work with sound. After all, the audio design of the film is one of the most important and interesting objects of study, since joint efforts of sound engineers and composers create a genuine and unique world of the movie. No sound is random, because it is part of a certain system which determines the structure of the film, for example, attention to the environment often creates a sense of the reality of screen space.

Only by analyzing the audio component can one fully understand the director's idea, the dramatic structure and semantic accents in the films, the way a musical or noise score can add a new layer of meanings to the imagery. The soundtracks of the films about the Great Patriotic War “The Ascent” (1976) by L. Shepitko and “Come and See” (1985) by E. Klimov reflect two approaches to the sound design of war movies: music as a reflection of a visual image which is then revealed in a new way, and music as a word-for-word translation, an illustration that ascribes a certain state to the image. Thus, composers Alfred Schnittke and Oleg Yanchenko, following dissimilar paths, create unique sound canvases which use different techniques of musical expressiveness and reflect the era in which the movies were shot.

KEY WORDS: Soviet cinema, war drama, World War II, music in film, sound design, audiovisual image of the film

[библиотека ВГИК]



Образ Великой Отечественной войны на экране.
Коллектив авторов. Составитель В.С. Малышев.
 М.: ВГИК, «Вече», 2020. 920 с.

К 75-летию Великой Победы коллективом киноведов — преподавателей и научных специалистов ВГИК подготовлена книга «Образ Великой Отечественной войны на экране». Издание представляет собой сборник статей, посвященных отображению Великой Отечественной и Второй мировой войны в отечественном и зарубежном кинематографе. В этом коллективном труде исследуются тенденции в интерпретации образов войны на разных исторических этапах, анализируется как в пространстве мировой культуры трансформируется трактовка событий и итогов военного времени. Особое внимание в книге уделяется тому, как представлена Великая Отечественная война на отечественном киноэкране. В статьях широко представлена аналитика, раскрывающая жанровое, тематическое и эстетическое своеобразие фильмов военной тематики. Электронная версия книги представлена на сайте www.litres.ru (ссылка: www.litres.ru/v-s-malyshev-2297967/obraz-velikoy-otechestvennoy-voyny-na-ekrane-k-75-let/).



Зархи Нина.

Правда стиля: сборник. СПб.: Сеанс, 2018. 400 с.: ил.

Автор книги Нина Зархи (1946–2017) — кинокритик и киновед. Почти 40 лет ее жизнь была связана с журналом «Искусство кино» в его лучшие годы, переломные и трагические. Ее талант и профессионализм во многом были залогом безупречной репутации журнала, обеспечивая ему беспримерное самостояние, когда выстоять, казалось, было невозможно. В книгу вошли ее лучшие рецензии, статьи и беседы разных лет, а также воспоминания о ней друзей и коллег. Но это не очередная «панорама» ушедших явлений, событий, фактов, имен, а вполне различимый в череде авторских кинопечатлений личный дневник человека, прошедшего на рубеже веков трудный путь внутренней эволюции. Итог этой деятельности определен названием книги — «Правда стиля». Для киноведов, историков кино, студентов.

КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ ГЕНЕЗИС ОБРАЗА



Фото С. Уразовой



Идеи неоплатонизма и Дионисия Ареопагита в фильме «Андрей Рублев»

Пак Ён Ын (Park Young Eun)

DOI <https://doi.org/10.17816/VGIK21367>

УДК 778.5:9 «Андрей Рублев» + 778.5(092)1*Тарковский-
АННОТАЦИЯ

Фильм Андрея Тарковского «Андрей Рублев» (1971; первый вариант — «Страсти по Андрею», 1966) представлен в статье в непривычном для киноведения ракурсе: с точки зрения параллелей между судьбой великого русского иконописца в ее кинематографической версии и некоторыми философскими концепциями Дионисия Ареопагита, оказавшего влияние на развитие духовной культуры русского православия. Для взлета на вершину святости и постижения истины необходимо пройти через унижение и падение, грех, обет молчания и возвращение к высотам духа. Эти существенные для неоплатонизма моменты, по мнению автора статьи, акцентированы режиссером в ключевых эпизодах жизненного пути Андрея Рублева.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Андрей
Тарковский,
«Андрей
Рублев»,
неоплатонизм,
абсолют, материя
и дух

Андрей Рублев своим творчеством обозначил вершину средневекового русского искусства. Духовный смысл созданных им икон, как отмечает исследователь русской иконописи, особенно значим для дореформенного, старообрядческого христианства на Руси¹. Священные образы икон Рублева стали образцами для подражания в последующей иконописи.

Жизнь Андрея Рублева до сих пор остается недостаточно изученной. Мы мало знаем о том, что пришлось ему пережить, чтобы стать столпом русского иконописного искусства, а затем и признанным святым. Исследование затрудняет тот факт, что упоминания о жизни и творчестве А. Рублева можно найти лишь в немногих летописях. Тем не менее А. Тарковский смог воссоздать, реконструировать жизнь Рублева в своем фильме, и история об иконописце, ставшим легендой потерянной святой Руси и древнерусского искусства, ожила. Создавая сценарий, А. Тарковский и А. Михалков-Кончаловский проделали большую работу по сбору данных о работе творческих людей

¹ Tarasov O.
Icon and Devotion:
Sacred Space in Imperial
Russia. Translated and
edited by Robin Milner-
Gulland. Reaktion
books, 2002. P. 184.

Древней Руси — иконописцев, строителей соборов, резчиков по камню, литейщиков колоколов. В фильме это творчество, сложнейшее во многих смыслах — духовном и техническом на уровне возможностей той эпохи, а также социальном, учитывая подчиненное положение этих людей, — воплощено на экране с реализмом, поразившим зрителей.

Наибольший интерес в плане изучения представляют философские истоки искусства Андрея Рублева, отраженные в киноинтерпретации его жизни. Академик Д.С. Лихачев, изучавший творчество А. Рублева, коснулся основ его мировоззрения и намерений в период создания икон, он согласился с замечаниями М.В. Алпатова, отмечавшего, что в те времена в кругу, к которому принадлежал А. Рублев, были распространены идеи Дионисия Ареопагита². Известно, что после XII века философия Дионисия Ареопагита оказала огромное влияние на традиции христианского мистицизма. Переводы Дионисия Ареопагита в конце XIV века были привезены в Москву митрополитом Киприаном³. По мнению Н.А. Деминой, в то время идеи неоплатонизма, перенесенные Дионисием Ареопагитом, были широко распространены на Руси и в Европе. Метафизический принцип философии неоплатоников, ставший основой понимания Дионисием космоса и человека, брал свое начало в идеях Плотина (204–270 годы) о «Едином», «Уме» и «Душе»⁴.

В философии неоплатоников *Единое* является началом всего существующего в мире и той великой целью, к которой стремится всё живущее, оно представляет собой превосходное бесконечное творение и первоизначальный принцип всего сущего. *Ум* — это то, что первым исходит из *Единого*. *Душа* происходит из *Ума*, а из нее рождается дух человеческий. Последним, низжайшим творением рождается материя.

Д.С. Лихачев писал: «“Троице”, как и большинству икон Рублева, свойственна особая созерцательность, задумчивость, спокойная и светлая грусть. Эта созерцательность, несомненно, связана с учением исихастов о самоуглубленности и созерцании божества»⁵.

Многие исследователи икон Андрея Рублева утверждают, что он был знаком с философией Дионисия Ареопагита. Попробуем обосновать, что и А. Тарковский опирался при создании своего фильма на распространенное мнение среди исследователей творчества Рублева о значении для русского художника философского наследия Дионисия Ареопагита.

Одной из причин глубокого интереса Тарковского к творчеству Андрея Рублева является атмосфера любви к культуре

² Лихачев Д.С. Культура Руси времени Андрея Рублева и Епифания премудрого. М.: 1962. С. 129–130.

³ Демина Н.А. Андрей Рублев и художники его круга. М.: Наука, 1972. С. 65.

⁴ Erwin Panofsky, *Studies in Iconology: Humanistic Theme in the art of the renaissance*, Oxford University Press, 1939, pp. 131–133.

⁵ Лихачев Д.С. Раздумья о России. СПб.: Logos, 1999. С. 274.

и искусству в семье, в которой вырос будущий режиссер: его отец — поэт, наследовавший традиции русского поэтического символизма и акмеизма, мать тоже была в молодости поэтом. Она училась у поэта-символиста В. Брюсова, но потом вынуждена была оставить творческую деятельность и посвятить себя семье. В такой обстановке А. Тарковский естественным путем приобрел интерес к истории искусства, в том числе и к русской иконописи. Он великолепно знал мировую живопись, о чем свидетельствует не только фильм о Рублеве, но и включение в последующие его фильмы многочисленных живописных «цитат» из картин Питера Брейгеля Старшего и Леонардо да Винчи, фресок Пьеро делла Франческа, гравюр Альбрехта Дюрера. В кругу друзей Тарковского в молодые годы было принято играть в своеобразную «угадайку», открывая имена художников по фрагментам картин. Подобные встречи проходили, например, в компании художника М. Ромадина, в домашней библиотеке которого имелось много художественных альбомов.

Киноверсия судьбы иконописца и историческая реальность

Отношение А. Тарковского к Андрею Рублеву было сопряжено не только с восприятием личности великого иконописца как талантливого художника, режиссер также утверждал, что «необходимо сконцентрировать внимание на его жизни как монаха и аскета»⁶. При этом, не обладая материалами, рассказывающими конкретные детали жизни А. Рублева, постановщик фильма подошел к проблеме иначе: он попытался воссоздать исторический и житейский фон, в котором «прорисовывается» характер художника, обстоятельства, мотивирующие его поведение. Правда, нельзя не отметить, что в отношении точности или неточности воспроизведения в фильме исторической действительности до сих пор ведутся дискуссии, поскольку жизненный путь иконописца может быть показан не только с разных точек зрения, как любой событийный материал, но может воплощать и разные исторические концепции о прошлом России. В частности, известный русский писатель и правозащитник А. Солженицын писал, что в фильме «Андрей Рублев» искажен и упрощен исторический фон тех времен⁷. Однако А. Тарковский отмечает, что он не ставил перед собой цели точно передать все исторические события эпохи Рублева как истинные археологические факты и что скорее старался донести до современных зрителей душевное состояние художника Средних веков. Действия героев фильма могут, к примеру, не

⁶ Цит. по: Дегтярева М. «Два Андрея». Православие и мир, 2011. 17 июля. URL.: <http://www.pravmir.ru/i-priige-vozmozhna-vera> (дата обращения: 01.06.2011).

⁷ Солженицын А.И. «Фильм о Рублеве». URL.: <http://www.tarkovskiy.ru/texty/analitika/Solgenitsyn>. (дата обращения: 01.06.2011).

отвечать некоторым тонкостям монастырского устава того времени, однако непосредственные чувственно-эмоциональные реакции героев на происходящие в фильме события показаны вполне убедительно для зрительской аудитории.

Один из самых исторически недостоверных эпизодов в фильме — полет крестьянина на воздушном шаре. Воздушный шар не был изобретен вплоть до XVIII века, но А. Тарковский вводит его в фильм о жизни русского иконописца XV века. Крестьянин Аким (эту роль сыграл поэт Николай Глазков) летит по небу и восхищенно смотрит на землю сверху. На экране показано и то, как он вместе с воздушным шаром, сшитым из грубых шкур, падает на землю. Известны фальшивые и легендарные сведения о полетах русских умельцев на деревянных крыльях⁸, на воздушном шаре (недостоверная фигура подъячего Крякутного). Однако целью Тарковского было вовсе не доказать приоритет русских в изобретении летательных средств, как это было в других произведениях советского времени на подобные темы, а дать эпизод с символическим смыслом, пусть вымышленный, но убедительно показывающий устремление человека в небо.

Идея воздушного шара, идея полета на чем-то, что легче воздуха и летит без специальных двигателей, а просто в силу своей невесомости и устремленности в небо, стала для Тарковского одной из ведущих идей его творчества: в фильме «Зеркало» (1974) дан эпизод с полетом стратостата, а в «Солярисе» (1972) показаны репродукции старинных цветных гравюр с изображениями воздушных шаров, украшающих комнаты загородного дома Криса Кельвина. Представляется, что в воздушных шарах воплощена не столько стихия воздуха в натурфилософском смысле, сколько идея полета в смысле духовном, символизируя духовное парение.

Как известно, Тарковский поначалу планировал сцену полета (предполагалось показать не шар, а крылья) поместить в начале второй серии, почти в центре фильма. Но перенос эпизода в начало фильма оказался продуктивным решением, потому что теперь полет на воздушном шаре, связанный с самопожертвованием и смертельным риском, стал как бы эпиграфом, своего рода прологом ко всей сюжетной истории о художнике, творческом человеке, воспарившем в небо. Тарковский заимствует у Дионисия Ареопагита неоплатоническую идею нисхождения и возвращения, названную в христианстве восхождением и нисхождением души, и проводит сквозь этот духовный опыт своего зрителя.

⁸ Примером может служить фильм Ю. Тарича «Крылья холопа», созданный по сценарию В. Шкловского. — Прим. авт.



Кадры из фильма.
Полет Акима на
воздушном шаре

Если рассматривать эпизод падения шара с неба на землю метафорически, с точки зрения неоплатонического учения, то он играет важную роль в объединении последующих эпизодов фильма в единое целое. В теории творения неоплатонизма все творение исходит из *Единого*. Нисхождение из Единого есть падение и само несовершенство. Стремление в небо, заставившее мужика сделать воздушный шар и взлететь на нем, оказы-

вается той же самой мотивацией, которая подвигает А. Рублева написать «Троицу»: он находит душевные силы, чтобы преодолеть косность и несовершенство земного мира, возвыситься до постижения высоких истин.

В фильме отражена жизнь величайшего иконописца, который вышел из своего монастыря, обители святости и покоя, и временно попал в грешный мир. Он переживает войны и вандализм, видит языческие празднества и гонения на искусство, ужасные убийства и убогую жизнь, даже сам совершает насилие, убийство татарина — все это предсказывает его падение... В последнем эпизоде фильма («1423. Колокол») происходит противопоставление несовершенства земной жизни художественному творчеству (в данном случае — творчеству гениального самобытного литейщика колоколов), и одновременно это символическое объединение земного и небесного миров. Эпизод падения с неба на землю символизирует выход А. Рублева из монастыря в мир — это выход из мира идей в мир действительности. А последний эпизод (с колоколом) олицетворяет выход из убогости бытия на вершину искусства, из реальности — в спасение, что проецируется на его восхождение.

А. Тарковский считал обязательным проведение своего героя через грешный мир, поэтому он включил в пролог фильма эпизод падения и крушения шара. Точно также как Бог пришел в мир, после чего человек достиг святости. Но для его

восхождения на небо необходимо сначала ощутить падение на землю, так как для восхождения на вершину необходимо пройти через убогость и низость мира. И для создания вечного шедевра «Троицы» нужно было пройти через этап творческой немоты.

Земное и небесное

Первая встреча А. Рублева с миром происходит в начале фильма, где показан эпизод его путешествия из монастыря в Москву в 1400 году, в которое он отправился с друзьями, художниками-монахами Данилом и Кириллом. Под дождем они укрываются в хлеве и становятся свидетелями представления скомороха. Второе рождение Рублева, уже как истинного художника, происходит в воссоединении с мирским народом. В этой сцене скрыт явный намек на вопрос режиссера к своему герою, автору «Троицы»: как же становятся возможными гармония и примирение святости и мира?

Следующие эпизоды также содержат элементы рождения великого художника, гармонично соединившего святость и мир, показывающие его внутренние переживания. В ночь праздника Ивана Купалы в 1408 году Рублев становится свидетелем языческого празднества, кроме того, он подвергается искушению при виде обнаженной женщины, которая показывает ему тонкую границу между любовью и братолюбием. Подобными эпизодами А. Тарковский еще больше подчеркивает влияние на Рублева философии неоплатонизма. Как писал Д.С. Лихачев, в жизни людей, которые стремились выйти за рамки религиозного догматизма, испытывали стремление к земной красоте и желание его оправдать, философия Ареопагита сыграла роль духовной основы, так как в своей философии он признавал возможность движения в мир и возвращение оттуда, разделение и соединение, преодоление себя и передвижение в другой мир, а также возможность обратного перехода⁹.

Метания Рублева, прекрасно отраженные в фильме, можно объяснить словами из трудов Ареопагита, который называет их определенным видом «очищения». Он называет три ступени приближения к Богу: очищение, просвещение (дающее узреть свет) и соединение в Единое. Режиссер фильма проводит своего героя через страдания и испытания, чтобы достичь вершины. С особой силой показаны эпизоды мучительных сомнений героя по поводу истинного искусства. Они проходят на фоне вторжения татар в город Владимир, его разрушения, убийства жителей. Рублев становится свидетелем попытки

⁹ Лихачев Д.С. Культура Руси времени Андрея Рублева и Епифания Премудрого. М., 1962. С. 129–130.

изнасилования татаринომ русской девочки, и чтобы спасти ее, он убивает татарина, после чего накладывает на себя обет молчания.

Еще один эпизод, когда во время беседы Феофана Грека с Андреем Рублевым вставлена, как видение, сцена русской Голгофы — Распятие Христа на фоне покрытой снегом Руси. Христос, несущий на себе крест, символизирует поработанный и истязаемый русский народ, что ассоциируется и с жизнью Андрея Рублева.



Кадр из фильма.
Язычница,
искушающая Андрея
Рублева

воин, убитый впоследствии Рублевым, потом другой татарин увозит ее с собой в Орду; молодая женщина-язычница, пытающаяся совратить Андрея Рублева в сцене языческого праздника; в сцене распятия — Мария Магдалина и Мария Богоматерь. В образах каждой женщины в фильме показаны разные стороны мирской и духовной жизни, соединение земного и святого.

Режиссер показывает как после страшных угрызений совести из-за убийства, долговременных блужданий в грешном мире и созерцания народных мучений, Рублев идет к святости и, наконец, достигает вершины своей веры, своего творческого вдохновения.

Кульминацией фильма, характеризующей единство художника с Богом, становится эпизод «1423. Колокол», где рассказывает о процессе восстановления собора в Суздале и установления на нем колокола. Среди живых не осталось колокольных ма-

Среди персонажей большой многофигурной картины Тарковского можно выделить несколько женских образов. Девушка, неразвитая и, вероятно, психически неполноценная, на которую покушается татарский

стеров. Сын литейщика колоколов Бориска обманывает ищущих мастера посланников князя, говоря им, что отец перед смертью передал ему секрет изготовления колокола. Он принимает на себя роль руководителя



Кадр из фильма.
Мария Магдалина,
плачущая о смерти
Христа

работы по изготовлению колокола. Наблюдая за процессом изготовления, Рублев понимает суть искусства. И хотя работа досталась Борису по обману, молодой человек обязан нести ответственность за свое обещание. Несмотря на сопротивление помощников, которые поначалу не верили, что он действительно умеет отливать колокола, Борис ведет всю работу, сам выбирает глину для лепки литейной формы, собственными руками готовит участок земли под яму для плавильной печи. Копая яму для литья колокола, он поднимает голову и мечтает. В этот момент режиссер, следуя поднятому вверх взгляду Бориса, выводит за экраном звук колокольного звона, того звона, который мастерам еще только предстоит услышать после окончания работы. Поднятый взгляд Бориса символизирует сознательное восхождение. Этот эпизод противопоставлен первому эпизоду фильма,

нисхождению, в котором гибнет крестьянин, падая с неба на землю. А когда работа успешно завершается, звучит красивый колокольный звон, что означает духовную победу Руси, направляемой божественным провидением.



Кадр из фильма.
Борис мечтает
о завершении работ
по установке колокола
и смотрит в небо

После установки колокола к изнеможенному, плачущему Борису подходит Рублев и говорит: «Вот и пойдем мы с тобой вместе. Ты колокола лить, я иконы писать. Пойдем в Троицу». Этими словами Рублев завершает свой обет молчания. В сцене изготовления колокола режиссер раскрывает дух народа, а в образе приобретшего смелость и решительность молодого человека режиссер раскрывает идею победы веры над страхом, над собственным бессилием и безграмотностью. Этим эпизодом А. Тарковский как бы говорит: «Только преодолев ступени самоосуждения, страдания, собственной бесполезности, крушения и прочее, как Борис, прошедший мучительный путь, можно осознать, в чем заключается суть искусства»¹⁰. Это показывает как в неоплатонической философии выражается последняя ступень духовного восхождения — путь к освящению, очищению, просвещению, то есть воплощается соединение с Единым, устремляющееся к Богу, и метафизическое возвращение. Все это заключено в мировоззрении А. Тарковского, и в фильме он представил такие образы, которые силой своей любви стремятся к единству с Богом.

¹⁰ Цит. по:
Сальвестрони С.
Фильмы Андрея
Тарковского и русская
духовная культура.
М.: Библейско-бого-
словский институт,
2007. С. 34.

Дорога героев фильма к святости выражается образом «Троицы». А. Тарковский отмечал, что во времена братоубийств, отраженных в фильме, икона Рублева «Троица» выражала страстное народное стремление к братолюбию. Чтобы раскрыть идейную и эстетическую структуру сценария фильма, режиссер вводит в начальных эпизодах фильма конфликт Рублева с иконописцами Данилом и Кириллом. Кирилл, в первой части фильма глубоко завидует А. Рублеву, во второй части — исповедуется ему в этом грехе, просит прощения. Фильм начинается с представления изолированных и индивидуализированных героев, а заканчивается сценой, представляющей трех мирно пасущихся под дождем коней. Этим режиссер показывает, что его герои изменились, стали

братолюбивыми и понимающими друг друга. Этот эпизод примирения противопоставлен начальному эпизоду с полетом крестьянина на воздушном шаре и его падением, а также смертью коня в финале этого эпизода.



Кадр из фильма.
Сцена смерти коня
(финальная часть
эпизода полета
и падения воздушного
шара)

Дионисий Ареопагит писал в своих трудах, что образ Троицы может быть материализован в образе животного или птицы, и в человеческих глазах может проявляться иногда в виде ангела, и что в образе коня воплощается идея послушания и верности, проповедуемая в церкви¹¹. Как отмечает один из ведущих современных исследователей раннехристианской философии В. Бычков: «...Под конями, или кобылицей Григорий <имеется в виду раннехристианский мыслитель Григорий Нисский> понимает душу человеческую»¹². В. Бычков цитирует текст Григория, утверждающего: «Поскольку красота души уподоблена коням — истребителям египетских колесниц, то есть ангельскому воинству...»¹³. Готовясь к съемкам фильма, А. Тарковский признался, что неизгладимое впечатление произвели на него труды Дионисия Ареопагита и что именно через поэтический образ коня (столь актуальный для средневековой русской культуры) он смог лучше приблизиться к воплощению идей этого мыслителя в своем кинематографическом искусстве.

В фильме А. Тарковского образ коня многосложен, он символизирует и свободолюбие, и братскую любовь, этот образ можно считать финальным образом фильма, воплотившим идею гармонической жизни.

¹¹ Jaroslav Pelikan.
Imago Dei:
The Byzantine Apologia
for Icons. Princeton
University Press, 1990.
P. 167.

¹² Бычков В.В.
Символическая
эстетика Дионисия
Ареопагита.
М.: Институт философии
РАН, 2015. С. 33.

¹³ Бычков В.В.
Цит. соч. С. 32.

* * *

Как отмечалось, для понимания двойной смысловой структуры фильма «Андрей Рублев», тяготеющей как к вершинам духовности, так и к показу грешной земной жизни, в противоречивом единстве этих полюсов необходимо понимание концепции нисхождения из Единого в Множество и восхождения из Множества в Единое, раскрытого метафизикой неоплатонической философии. Тарковский для описания жизненного пути своего героя использовал неоплатоническую схему: творение исходит из духовной сферы и затем возвращается туда же. В соответствии с этой концепцией он утверждал: «...по существу концепция характера Андрея Рублева выстраивается по схеме возвращения “на круги своя”»¹⁴. Андрея Рублева, находящегося в поисках квинтэссенции искусства, режиссер проводит через страдания. Так Тарковский воплощает в фильме философскую идею о сложности пути восхождения человеческого духа, стремящегося к Богу. ■

¹⁴ Тарковский А. Запечатленное время. Гл. 4-я: Предназначение и судьба. URL.: <http://tarkovskiy.su/texty/vrema/vrema5-2.html> (дата обращения: 01.06.2011).

ЛИТЕРАТУРА

1. Бычков В.В. Символическая эстетика Дионисия Ареопажита. М.: Институт философии РАН, 2015. 143 с.
2. Дегтярева М. Два Андрея // Православие и мир, 2011. 17 июля. URL.: <http://www.pravmir.ru/i-pri-ige-vozmozhna-vera> (дата обращения: 01.06.2011).
3. Демина Н.А. Андрей Рублев и художники его круга. М.: Наука. 1972. 220 с.
4. Лихачев Д.С. Культура Руси времени Андрея Рублева и Епифания Премудрого. М., 1962. 172 с.
5. Лихачев Д.С. Раздумья о России. СПб.: Logos, 1999. 666 с.
6. Сальвестрони С. Фильмы Андрея Тарковского и русская духовная культура. М.: Библейско-богословский институт, 2007. 237 с.
7. Солженицын А.И. Фильм о Рублеве. URL.: <http://www.tarkovskiy.su/texty/analitika/Solgenitsyn.html> (дата обращения: 01.06.2011)
8. Panofsky E. Studies in Iconology: Humanistic Theme in the art of the renaissance, Oxford University Press, 1939. 262 p.
9. Pelikan J. Imago Dei: The Byzantine Apologia for Icons, Princeton University Press, 1990. 196 p.
10. Tarasov O. Icon and Devotion: Sacred Space in Imperial Russia. Translated and edited by Robin Milner-Gulland. Reaktion books, 2002. 416 p.

REFERENCES

1. *By'chikov V.V.* (2015) Simvolicheskaya e'stetika Dionisiya Areopagita [The symbolic aesthetics of Dionysius the Areopagite]. Moscow: Institut filosofii RAN, 2015. 143 p. (In Russ.).
2. *Degtyareva M.* (2011) Dva Andrey a [Two Andrew]. Pravoslavie i mir, 2011. 17 iyulya. URL.: <http://www.pravmir.ru/i-pri-ige-vozmozhna-vera> (data obrashheniya: 01.06.2011).
3. *Demina N.A.* (1972) Andrej Rublev i xudozhniki ego kruga [Andrei Rublev and artists of his circle]. Moscow: Izdatel'stvo "Nauka". 1972. 220 p. (In Russ.).
4. *Lixachev D.S.* (1962) Kul'tura Rusi vremeni Andrey a Rublev a i Epifaniya Premudrogo [Culture of Russia of the time of Andrei Rublev and Epiphaniya Premudrogo]. Moscow, 1962. 172 p. (In Russ.).
5. *Lixachev D.S.* (1999) Razdum'ya o Rossii [Thoughts on Russia]. St. Petersburg: Logos, 1999. 666 p. (In Russ.).
6. *Sal'vestroni S.* (2007) Fil'my Andrey a Tarkovskogo i russkaya duxovnaya kul'tura [Films of Andrei Tarkovsky and Russian spiritual culture]. Moscow: Biblejsko-bogoslovskij institut, 2007. 237 p. (In Russ.).
7. *Solzhenitsyn A.I.* Fil'm o Rubleve [The film about Rublev]. URL.: <http://www.tarkovskiy.su/texty/analitika/Solgenitsyn.html> (data obrashheniya: 01.06.2011). (In Russ.).
8. *Panofsky E.* (1939) Studies in Iconology: Humanistic Theme in the art of the renaissance, Oxford University Press, 1939. 262 p.
9. *Pelikan J.* (1990) Imago Dei: The Byzantine Apologia for Icons, Princeton University Press. 1990. 196 p.
10. *Tarasov O.* (2002) Icon and Devotion: Sacred Space in Imperial Russia. Translated and edited by Robin Milner-Gulland. Reaktion books, 2002. 416 p.

A Study of the Film “Andrei Rublyov”: from the Perspective of Neoplatonism and Ideology of Dionysius the Areopagite

Park Young Eun

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

UDC 778.5с/р «Андрей Рублев» +778.5(092)1 «Тарковский»

ABSTRACT: The purpose of this study is to reveal elements of Neoplatonism and the ideology of Dionysius the Areopagite in the structure of the film “Andrei Rublyov” by Andrei Tarkovsky. Dionysius the Areopagite is known as a Syrian Christianity spokesman, an ascetic who authored literary works in the Neoplatonic atmosphere at the end of the 5th century. The metaphysical principles of Neoplatonic philosophy postulate the ideas of the “One,” “Intellect,” and “Soul” that are based on the ideology of Plotinus. The “One” in Neoplatonic philosophy is a transcendental and limitless being, the source of all creation and the first principle. “Intellect” is the divine mind first emanated from the “One,” and the “Soul” is emanated from the “Intellect.” And lastly, the lowest substance of the being is produced.

The first evidence that is presented in the film in the introductory scene, when a farmer flying across the sky in a hot-air balloon crashes down to earth along with the balloon. By recreating an era when the hot-air balloon wasn't even invented and through the image of the crash, the director introduces an image that corresponds to the “emanation” in the ideology of Dionysius the Areopagite, who said “In the creationism of Neoplatonism, all creation is emanated from the One, and this emanation is a type of corruption and imperfection.” The opening scene of crashing and collapse down to earth symbolizes the escape from the monastery to the world and from the world of ideas to the world of reality.

The wandering of Andrei Rublyov shown in the latter parts of the film can be viewed as an analogy to the period of “purification” that is presented in the philosophy of Dionysius the Areopagite. In the film the three phases of advancing toward divinity begin with “self-purification” then “illumination” and finally the “union” of becoming one with the ultimate existence. The director shows Rublyov achieving top artistic heights through suffering, pain, and artistic skepticism. In particular, the representative episode that demonstrates the divine equivalence is the one where Rublyov is gazing at the boy Boris who is making a bell on behalf of his dead father. Here, Andrei Tarkovsky uses the boy who inspires national spirit through casting a bell to foreshadow Andrei's victory over his own fears and ignorance based on faith and strength.

KEY WORDS: Andrei Tarkovsky, “Andrei Rublyov” philosophy of Dionysius the Areopagite, Neoplatonism, Absolut, Material and Spirit



Реконструкция прошлого в реальности экранной образности

В.В. Марусенков

кандидат искусствоведения

DOI <https://doi.org/10.17816/VGIK34130>

УДК 778.5.04.072.094

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются вопросы реконструкции событий прошлого в художественном пространстве фильма. На основе анализа средств киноязыка в фильме «Ночной портье» (режиссер Л. Кавани) прослеживаются этапы формирования художественной образности через воссоздание минувшего времени, выявляются механизмы реализации принципов формирования в воображении и сознании зрителей представлений о базисной модели, создающей время настоящее. Подтверждается тезис о том, что художественная образность кинофильма закрепляется в сознании зрителя, а его опосредованно приобретенный опыт оказывает влияние на принимаемые им решения.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

реконструкция
прошлого,
социокультурная
парадигма,
кинематограф,
киноязык,
художественное
пространство

Художественное пространство кинопроизведения обладает достаточно сложным набором средств выразительности, призванных, по замыслу авторов, раскрыть образную составляющую, реализовать на экране чувственно-эмоциональное видение реальности в разворачивающемся сюжете. Использование инструментов воздействия на зрительный зал обусловлено прежде всего стоящими перед создателями кинофильмов задачами при раскрытии темы, идеи произведения, что является итогом размышлений художника над проблемами, тревожащими общество.

Система ценностных ориентиров, тем более процесс ее трансформации, всегда была и будет вызывать неподдельный интерес деятелей искусства, поскольку именно это является основой и первопричиной, существующих в социуме транзакций, напрямую формирующих духовно-нравственное состояние общества. Под этой сложной конструкцией понимаются как сами принципы взаимодействия субъектов общественного миростройства, включая виды их коммуникативных связей, так и

внутренняя потребность каждого субъекта к взаимодействию такого рода.

Определение специфических особенностей функционирования этой аксиологически проецируемой коммуникативной системы возможно на основе экстраполяции части на целое, что дает вполне четкое представление о действующих в конкретный момент векторов и, соответственно, определяет некое вероятностное направление их дальнейшей трансформации. Следует отметить, что данное исследование невозможно без понимания совокупности комплекса причин, приведших общество в определенное состояние. Понять и прочувствовать протекающие процессы, проанализировать их составные части, предугадать варианты развития и, как итог, предостеречь индивида от негативных флуктуаций, — вот путь, предначертанный художнику, без реализации которого невозможно создание художественного произведения, отвечающего требованиям искусства, особенно в части предвидения будущего мироустройства.

Восприятие экранного образа

Показательным примером в этом отношении является фильм Лилианы Кавани «Ночной портье». Автора интересует прежде всего важный вопрос: духовно-нравственное состояние общества спустя несколько десятилетий после краха нацистских идей. Из этого логически вытекает еще один вопрос, не менее сложный и более значимый, — исцелилось ли общество окончательно от трагедии прошлого и нет ли вероятности, что вновь, через какое-то время, им овладеет та же, если не хуже, беда. Чтобы ответить на эти вопросы Л. Кавани задействует все возможности киновыразительности для реализации своего замысла.

В структуре фильма можно выделить два, практически самостоятельных, эпизода — настоящее и прошлое. Действие *реального эпизода* развивается в прямом непрерывном движении времени, *второй эпизод* состоит из ряда дискретных сцен, не связанных между собой временной последовательностью. Развитие действия во втором эпизоде дробится на ряд самостоятельных сюжетных линий, относящихся к прошлому героев, но они являются в значительной степени и вариациями взаимоотношений субъектов в условиях постфашистского общества. Осуществляется эта проекция через создание модели минувшего времени.

Основная сюжетная линия исследуемой картины — внезапно вспыхнувшие отношения между Максимилианом и Люцией.



Кадр из фильма
«Ночной портье»,
1974 год

Он — бывший офицер, ставивший опыты над людьми в концентрационном лагере, она — его узница. Спустя несколько лет после окончания Второй мировой войны, в гостинице, где Максимилиан работает ночным портье, останавливается известный американский дирижер и его жена, в которой

Максимилиан узнает свою бывшую заключенную. Помимо этой линии развиваются взаимоотношения Максимилиана и некоего комитета, состоящего из бывших офицеров Вермахта и СС, который организует своеобразное расследование преступлений, совершенных его членами. В самом существовании подобного комитета заложена глубокая коллизия, поскольку проводимое расследование нацелено не на наказание за совершенные деяния, а на очищение бывших преступников от чувства вины за сохранившиеся «следы». В работе этого комитета Максимилиан принимает деятельное участие. Он предоставляет помещение для работы, решает множество организационных вопросов, связанных с его деятельностью. Внезапное же появление бывшей узницы концлагеря вносит серьезное осложнение в работу комитета, поскольку его члены в этот момент заняты расследованием преступлений именно Максимилиана. Остальные линии, будь то отношения Максимилиана с графиней или Бертом, можно отнести к иллюстративным, так как их развитие не влияет на основной сюжет.

Прошлое в экранной образности

Однако в художественную ткань картины вплетается эпизод, реконструирующий личностные воспоминания Максимилиана и Люции и переносящий действие в концентрационный лагерь. Благодаря различным подтверждениям, возможно говорить о создании объективности происходящих в прошлом событиях. Помимо этого, реалистичность подчеркивается и рядом документальных доказательств, к которым, в частности, относятся фотоснимки, явно сделанные из фрагментов

документального фильма, который снимал Максимилиан в лагере. Эти снимки как раз находятся в руках членов тайного следственного комитета бывших нацистов. В итоге, реконструкция прошлого в фильме квалифицируется как ретроспекция, нежели интроспекция. Таким образом, режиссер в своем фильме не заставляет зрителя вычленять объективность из предъявленного материала, а выстраивает систему анализа причин возникновения фашизма на основе реальности произошедшего.

Работа Максимилиана ночным портье — достаточно прозрачная метафора для оценки отношения режиссера к своему персонажу. Груз совершенных преступлений вынуждает его вести ночной образ жизни, опасаясь разоблачения при ярком солнечном свете. Точно также, как и деятельность фашистского комитета активизируется ночью. Ночь становится образом фашизма, преследуя всех участников драмы на протяжении фильма. Максимилиан не выносит яркого света, в любой момент, когда это возможно, он погружает мир вокруг себя в сумрак. Практически весь фильм, за редким исключением, съемки происходят в закрытых интерьерах. Естественное состояние человека, несущего в себе тяжесть грехопадения, — опасение возмездия, режиссер визуально реализует закрытыми дверями и окнами. Мир Максимилиана заключен в два интерьера — отель и квартира, которые он организует в соответствии со своими представлениями о комфортности существования.

Материализация воспоминаний

Лючия появляется в этой размеренной жизни, словно материализуясь из его подавляемых желаний-воспоминаний. Случайность, которая приводит ее во время гастрольной поездки мужа именно в этот отель, легко прощается авторам фильма, поскольку это нарушает размеренность и привычность жизни всех без исключения героев. Характерно, что не только Лючия, но и Максимилиан боится тех воспоминаний, которые связывают их общее прошлое.

Ретроспективный эпизод фильма выстраивается на грани их взаимного притяжения и отталкивания. Забытое прошлое и возможное настоящее находят соприкосновение лишь в условиях концентрационного лагеря, когда их взаимное тяготение возникает на метафизическом уровне. Выделение этих персонажей среди тысячи других возможных заключенных, обусловлено обоюдной страстью друг к другу. Порочность их отношений

имеет под собой, помимо объективных условий ее зависимости от него, еще и общую почву их взаимного сопряжения в сексуальном плане, и именно определение их ролей в выстраиваемой реконструкции прошлого становится основной задачей режиссера.

В ретроспективном эпизоде можно выделить самостоятельную единицу — сцену «танца Саломеи», поскольку в отличие от остального, строящегося на основе общих воспоминаний Максимилиана и Люции, эта сцена имеет нарративно-ретроспективную основу в связи с тем, что обстоятельства становятся известны зрителю из рассказа Максимилиана графине. Как и во всем эпизоде реконструкции прошлого фильма «Ночной портье», в этой сцене тоже скрыт код, который, по замыслу режиссера, дает возможность анализа процессов возникновения фашизма на уровне подавления сексуального желания и сексуальной идентификации. Героиня фильма, представавшая до этого в образе несчастной узницы концлагеря с коротко стриженными волосами, так резко контрастирующими с ее нынешней прекрасной прической, теперь является перед зрителями с обнаженной грудью, руками, затянутыми в высокие черные перчатки, и в нацисткой фуражке. Перед эсэсовцами Люция исполняет полный страсти танец, за что и получает в подарок голову заключенного, такого же как она, — узника лагеря смерти. Подобная метаморфоза приводит систему выстроенных художественных образов в движение. Находившаяся до этого в состоянии определенного динамического равновесия структура разграничивала этическое-нравственную окраску образных составляющих персонажей по оси добра и зла, сообщая ей роль жертвы, а ему — палача. Теперь же зрительское сознание в попытке вернуть баланс системы соответствующим образом эмоционально перекрашивает как образ Люции, вынужденно придавая ему негативную окраску, так и образ Максимилиана. В результате необходимости сохранения равновесия диктуется вполне определенный код, определяющий направление иного отношения к действующим лицам.

Сохранение баланса внутри сформированной конструкции требует необходимого изменения образа бывшего эсэсовца, а это возможно лишь в случае выстраивания возможных мотивировок, оправдывающих его в глазах зрителей. Режиссер не констатирует их, а только определяет направление и дает возможность самостоятельного поиска. Соответственно, каждый зритель на основе личного жизненного опыта, морально-



Кадр из фильма
«Ночной портъ»,
1974 год

нравственной позиции, политических взглядов, религиозных, социальных и сословных приоритетов производит переоценку своего отношения к персонажу. В результате этого позиционирование связи основных героев на уровне садомазохистского комплекса с четко обозначенными ролями, внезапно пред-

стает перед зрителями в ином ракурсе. Доминирование Максимилиана на сексуальном уровне нивелируется той властью, которую получает она над ним в психоэмоциональном плане. Садистские наклонности Максимилиана представляются лишь оборотной стороной его подавленного стремления к мазохистскому комплексу.

Действия, разворачивающиеся до этого момента, претерпевают резкий поворот, и из жертвы Лючия превращается в хищницу, которая подавляет Максимилиана в эмоциональном плане. Он уже не выглядит тем, кто ведет за собой партнера, а все его действия подчинены влиянию воли бывшей узницы. В разговоре с графиней, когда на глазах Максимилиана появляются слезы сладостного страдания, этот образ преобразуется до неузнаваемости. Бывший эсэсовский офицер теряет под ногами почву. С одной стороны, он попадает под давление своих компаньонов, настаивающих на прекращении их отношений и выдаче бывшей заключенной им, с другой, — его подавленная сущность находится в полной власти Лючии.

Внутренний мир как призма действительности

Узница становится инициатором продолжения связи, которая в тот момент, когда Максимилиан закрывает входную дверь своей квартиры, обрекает их на гибель. Режиссер изначально определяет дальнейшее развитие событий, наделяя квартиру Максимилиана метафоричностью бункера, в котором им суждено погибнуть. Герои закрываются от внешнего мира, образуя окружающую среду со своим внутренним миром, из которого вытеснены все иные обстоятельства, кроме необходимости физического ощущения друг друга. Подобное заключение в

замкнутом пространстве можно квалифицировать как неприятие внешнего мира, нарушающего достигнутую гармонию их отношений, и как некую проекцию на место их прежнего счастья — концентрационный лагерь.

Это хорошо иллюстрирует, введенный в контекст картины образ осколков стекла. Если в ретроспективном эпизоде Максимилиан, стремясь утвердить доминирование мужского начала, стреляет из пистолета по стеклам, окружающим несчастную пленницу, то в эпизоде реальном уже Лючия разбивает флакон духов, на осколки которого Максимилиан наступает обнаженной ногой. Дальнейшее развитие образа происходит в тот момент, когда голодная Лючия, несмотря на запрет об экономии продуктов, вылизывает ягодный джем из разбитой стеклянной банки, нисколько не боясь обрезать язык об острые края. Спустя двенадцать лет, они вновь добровольно имитируют свое заключение в концлагере, что явственно ощущается в зрительном зале, когда на небольшие кусочки аккуратно разрезается хлеб, напоминая пайки узников.

Остро ощущаемое неадекватное поведение Максимилиана подчеркивается реакцией его коллег по комитету. Его соратники отдают отчет губительному поведению и, несмотря на связывающие их обязательства, принимают решение физического устранения обоих героев драмы. Наличие смягчающих обстоятельств ими отвергается, поскольку подобные отношения становятся угрозой выстроенной ими модели интеграции в социум.

Лючия, с момента ее появления в квартире Максимилиана, передвигается на четвереньках, что само по себе подчеркивает переход их взаимоотношений на животный уровень.

В данном случае Л. Кавани отсылает зрителей к реконструированному эпизоду, когда Лючия в толпе обнаженных заключенных, ведомых на «заклание», проходит перед Максимилианом. Он выделяет ее, и его ассистент высвечивает ее фигуру светом софита, а камера фиксирует это как документ.

Кадр из фильма
«Ночной портье»,
1974 год



Режиссер не дает в картине никаких отсылок к детству героев, выстраивая отражение их комплексов в момент, когда они находятся во взрослом состоянии. Лючия появляется в судьбе Максимилиана волею случая, но подобная ситуация становится возможной в результате его стремления реализоваться в условиях неограниченной власти. Подавленный мазохистский комплекс Максимилиана делает из него чудовище, которое жаждет физической власти. Реализация такого стремления достигается тогда, когда его воля сосредоточена на решении вопроса жизни и смерти заключенных, их полной зависимости. Упоение чувством безнаказанной власти становится для Максимилиана тем омутом, в котором он топит свое, неосознаваемое желание быть зависимым, подчиненным и униженным. Такое поведение характерно в условиях жесткого воспитания и изначального подавления личности.

Наличие такого рода людей, психологически ущербных, послужило причиной возникновения лагерей смерти, где они могли позволить решать свои проблемы, связанные с неполноценным развитием личности. Однако, по замыслу автора, возможна ситуация, когда глубоко подавленное естество находит способ вырваться наружу, как это и происходит с героями картины. Максимилиан, помимо сексуального влечения к Лючии, видит в ней сильную личность, и его задачей становится подавление ее настолько, насколько это возможно в созданных обстоятельствах.

Лючия же понимает, что в его лице она способна обрести необходимую власть, хотя бы для того, чтобы выжить. В результате этой «схватки» она выходит победителем и после танца получает из рук своего надсмотрщика не просто голову заключенного, а символ неограниченного на него влияния. Прошедшие двенадцать лет меняют всё. В памяти остаются лишь воспоминания о тех мгновениях унижения, которые ей пришлось пережить. Не случайно в первые мгновения их встречи она стремится убежать, но это длится недолго. некогда прочувствованный вкус власти заставляет ее, несмотря на страх, остаться в отеле. И уже в этот момент становится ясно, что она вновь возьмет власть над Максимилианом. Он же, казалось бы поборовший в себе мазохистский комплекс, — это можно видеть по его поведению в отеле, вновь попадает под ее влияние. В результате снова вокруг ломаются судьбы, в жертву приносится итальянец Марио, как тот несчастный заключенный в концлагере. Правда, в этот раз танец страсти перед эс-совцами они танцуют вдвоем — Лючия и Максимилиан.

Режиссер Л. Кавани замыкает этот круг, показывая в финале две сюжетно связанные сцены: когда главные герои, исчерпав ресурс взаимного притяжения, покидают квартиру, что является символом их возвращения в настоящее время, и расстрел на мосту двух фигур, одетых в костюмы из прошлого, олицетворяя отторжение социумом субъектов такого рода.

* * *

Фильм «Ночной портье» реализует в своем замысле важную для человеческого устройства мысль: будущее определяется прошлым с учетом корректив, вносимых в настоящее время. У человечества всегда есть возможность избежать предначертанное, при условии преодоления себя. Зачастую сделать это нелегко, как не получилось у Максимилиана и Лючии, но шанс им был дан. И можно было сделать твердый и решительный шаг, чтобы разорвать порочный круг.

Времена, когда объекты желания могли оставаться недостижимыми до самой смерти, давно в прошлом. К тому же самоценность любви заключается в ней самой. И тут вопрос в ином: насколько катастрофично отзываются в будущем грехи нашего прошлого. Современный кинематограф овладел множеством средств выразительности, чтобы достаточно точно реконструируя прошлое, иметь возможность предвидеть будущее. Во многом благодаря тому, что с помощью монтажа и высококачественной концентрации кинообразов можно в сжатые сроки «прожить» исторически временные пласты в их художественной интерпретации. И общество как совокупность зрителей вполне может не только осознать и в некотором смысле «испытать» чувственный опыт прошлого, но и представить себе некую проекцию будущего.

Специфика киноискусства позволяет сегодня не просто отстраненно наблюдать за разворачивающимися событиями на экране, но проникать в сущность происходящего, быть его соучастником, а потому правомерно говорить о новом опыте, приобретаемом кинозрителями. Следовательно, самое время говорить и о влиянии кинематографа на принимаемые решения и совершаемые действия в реальном настоящем. В этой связи правомерным становится и вывод о том, что современный кинематограф уже не только и не столько средство удовлетворения эстетических потребностей зрителей, сколько действенный инструмент формирования и корректировки социокультурной парадигмы, на которую опирается общество в своем развитии. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреева Г.Н. Социальная психология / Г.Н. Андреева. М.: Наука, 1994. 324 с.
2. Анчел Е. Мифы потрясенного сознания / Е. Анчел. М.: Прогресс, 1979. 286 с.
3. Барг М.А. Эпохи и идеи / М.А. Барг. М.: Мысль, 1987. 348 с.
4. Ковриженко М.К. Креатив в рекламе / М.К. Ковриженко. СПб.: Питер, 2004. 253 с.
5. Рябцев С.В. Место и роль мифологии в социально-политической жизни России XX столетия / С.В. Рябцев. М.: Прогресс-Традиция, 2004. 264 с.
6. Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия / З. Фрейд. М.: Прогресс, 1992. 489 с.

REFERENCES

1. Andreeva G.N. (1994) Sotsial'naya psikhologiya [Social psychology]. G.N. Andreeva. Moscow: Nauka, 1994. 324 p. (In Russ.).
2. Anchel E. (1979) Mify potryasennogo soznaniya [Myths of the shaken mind.]. E. Anchel. Moscow: Progress, 1979. 286 p. (In Russ.).
3. Barg M.A. (1987) Epokhi i idei [Epochs and ideas]. M.A. Barg. Moscow: Mysl', 1987. 348 p. (in Russ.).
4. Kovrizhenko M.K. (2004) Kreativ v reklame [Creative in advertising]. M.K. Kovrizhenko. St. Petersburg: Piter, 2004. 253 p. (In Russ.).
5. Ryabtsev S.V. (2004) Mesto i rol' mifologii v sotsial'no-politicheskoi zhizni Rossii XX stoletiya [The place and role of mythology in the socio-political life of Russia in the twentieth century]. S.V. Ryabtsev. Moscow: Progress-Traditsiya, 2004. 264 p. (in Russ.).
6. Freud Z. (1992) Po tu storonu printsipa udovol'stviya [Beyond the pleasure principle] Z. Freud. Moscow: Progress, 1992. 489 p. (In Russ.).

ФИЛЬМОГРАФИЯ

«Ночной портье» (1974). Режиссер Лилиана Кавани. Италия. 118 минут.

Reconstruction of the Past in the Reality of Screen Imagery

Vyacheslav V. Marusenkov

Ph.D of Art History, Dean of the Screenwriting and Cinematography Faculty, Associate Professor of the Department of Film Studies at VGIK

UDC 778.5.04.072.094

ABSTRACT: The article deals with issues related to the reconstruction of the past events in the artistic space of the film. Based on the analysis of the film language in the movie “Night porter” (directed by L. Cavani), the stages of the formation of artistic imagery of the film through the recreation of the past epoch are traced. Based on the research, the authors identify mechanisms for implementing the existing principles of forming an idea of the basic model that creates the present in the imagination and consciousness of viewers.

The specific character of cinema allows one not to merely observe unfolding events in a detached way, but to get into the very essence of what is happening, becoming an active participant, so it is legitimate to speak about a new experience acquired by the audience.

The system of values, and especially the process of its transformation, has always been and will always be of genuine interest to artists, since this is the basis, one might even say, the root cause of transactions existing in society that directly shape its spiritual and moral state.

The paper confirms the thesis that the life experience acquired by the viewer through penetration into the consciousness of the artistic imagery of the film, affects the decision making.

KEY WORDS: reconstruction of the past, a socio-cultural paradigm, cinema, language of cinema, art space

ПЕРФОРМАНС ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ



Фото А. Нешина



Гротеск как формообразующий прием в драматургии игрового фильма

А.Е. Бабина

DOI <https://doi.org/10.17816/VGIK34158>

УДК 778.5.04.072

АННОТАЦИЯ

На примере американских фильмов «Битлджус», «Оно» и «Оно-2» рассматривается гротеск как формообразующий прием в драматургии. Исследуется его дифференциация и отличие от количественных тропов — литоты, гиперболы, а также тропов с отсутствием трансгрессивного элемента — аллегории, метафоры. В статье анализируются эмоциональные механизмы гротеска, закладывающие целевые ориентиры восприятия зрителем произведения киноискусства.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

гротеск,
комическое,
ужасное,
трансгрессия,
амбивалентность,
семантическая
граница

Слово «гротеск» происходит от языков романской группы — французского и итальянского и переводится как «причудливый» (с фр. grotesque и ит. grottesco). Феномен гротеска определяется как вид условной фантастической образности, нарочито нарушающий принципы жизнеподобия, в которой причудливо и алогично сочетаются разнородные в реальности образные планы, художественные детали, пластические объекты. Впервые о гротеске как художественном приеме заговорили в эпоху романтизма, противопоставляя его выразительность и образность «мертвому», «головному» искусству классицизма. «Гротеск появляется <...> в качестве формы, способной уравновесить эстетику прекрасного и возвышенного, заставить осознать диалектику эстетического суждения. С одной стороны, он создает уродливое и ужасное, с другой — комическое и шутовское»¹.

Прием гротеска в кино, как и в любом другом виде визуального искусства, позволяет исказить, модифицировать образы привычные и знакомые, изменяя форму предмета, находящегося в кадре. Таким образом, прием можно отнести к формообразующим: благодаря ему зритель улавливает качественное изменение состояния субъекта, объекта, пространства, времени, конфликта, перипетий, фабулы и сюжета.

¹ Пави П.
Словарь театра.
М.: Прогресс, 1991.
С. 58.

Дифференциация приема

Уместно сразу обозначить признаки гротеска, его отличие от гиперболы, литоты, аллегии или метафоры, так как перечисленные художественные тропы — тоже приемы, используемые с целью модификации объекта или субъекта. Если говорить о существующих между ними отличиях, то гротеск обеспечивает качественное изменение сущности персонажа или конфликта, а не количественное, как это происходит с гиперболой и литотой, применение которых направлено на преувеличение образной выразительности характеристик героя (в пером случае) или на их смягчение и приуменьшение (во втором случае).

Аллегория и метафора обеспечивают полноправное существование субъекта в роли, данной ему драматургом или режиссером, завершённое его стилистическое становление, причем метафора, как правило, является частью аллегии. По мнению американского критика и искусствоведа К. Оуэнса (Craig Owens), аллегория — это своего рода палимпсест, наложение смыслов: «...в аллегорической структуре один текст читается сквозь другой, какой бы фрагментарной, прерывистой и хаотичной ни была их связь»². Выражение идеи в конкретном образе — свойство аллегии, которая «постоянно тянется к фрагментарному, неидеальному, неполному, ее предрасположенность наиболее полно выражается в руинах, которые Бенджамин назвал аллегорической эмблемой *par excellence*»³. Аллегория (от др.-греч. *allos* — «иной», *agoreuei* — «сказать») добавляет новое значение к изображению, со временем вытесняя его, тогда как гротеск, не изменяя первоначальную семантику объекта, позволяет удерживать субъект в трансгрессивном, переходном состоянии.

Метафора (от др.-греч. *meta* — «над, сверх», *foros* — «несущий») есть скрытое сравнение, возникающее из сопоставления объектов. Голландский философ Ф.Р. Анкерсмит считал, что «трансформация [внешнего мира] в по-настоящему знакомое — сущность метафоры»⁴. Она — лингвистический инструмент, способный адаптировать окружающую действительность под цели и задачи человека, указывающий «направление для отыскания множества образов»⁵. Гротеск усиливает и метафору, и аллегию, придает тропам большую выразительность, наполняя их новым значением, не меняя суть метафорических или аллегорических объектов, но сталкивая несовместимые элементы из разных смысловых категорий.

По мысли М.Б. Ямпольского, знаковыми признаками гротеска являются невообразимость и парадоксальная несовместимость телесных фрагментов⁶. Сознание индивидуума обращается

² Оуэнс К. Аллегорический импульс: к теории постмодернизма. Часть 1.1 [Электронный ресурс]. Spectate.ru: вебзин о современном искусстве. URL: <https://spectate.ru/allegorical-impulse/#easy-footnote-6-235> (дата обращения: 05.07.2020).

³ Там же.

⁴ Анкерсмит Ф.Р. История и тропология: излет и падение метафоры / пер. с англ. М. Кукарцева, Е. Коломоец, В. Катаева М.: Прогресс-Традиция, 2003. С. 16.

⁵ Там же. С. 163.

⁶ Ямпольский М.Б. Жест палача, оратора, актера // Ежегодник Лаборатории постклассических исследований ИФ РАН. М.: Ad Marginem, 1994. С. 32.

⁷ Юрков С.Е.
Под знаком гротеска:
антиповедение
в русской культуре.
СПб.: Летний сад,
2003. С. 20.

к нему тогда, когда возникает потребность «доставки» в культуру недостающей меры хаоса, при этом «гротеск выступает как прием адаптации его, эстетическая и психологическая сублимация»⁷. Гротеску присущи такие характеристики, как *трансгрессия* — невозможность полного перехода семантической границы; *амбивалентность* — балансирование на грани смешного и страшного, сакрального и профанного, бытового и возвышенного. При использовании приема происходит вымещение страхов в пространство физического, реального, осязаемого конфликта, а также его диффузия. Герой никогда не вернется в точку, с которой начинается история повествования и его линия.

Режиссеры обращались к гротеску, чтобы показать через образ героя кризисные, переходные этапы истории человечества, попытки становления индивидуума как личности. Почему попытки? Потому что гротеск способствует неполному превращению и незавершенному переходу из одной реальности в другую. Тут вполне уместно говорить о пространствах между сном и явью, фантазией и реальностью, жизнью и смертью. Таким образом можно считать, что гротеск обладает функциональной спецификой, так как его использование помогает драматургу создать обособленный мир своего героя. С помощью гротеска можно прорисовать и внутреннее чувственно-эмоциональное состояние персонажа, его внешний облик, чтобы четче прояснить контракт границ обстоятельств, с которыми герой сталкивается в повествовании на экране.

Амплитуда восприятия чувственных колебаний гротеска велика — от сатирической эмоции до эмоции ужаса, и как правило, здесь прослеживается четкая взаимосвязь: безобразное переходит в возвышенное, смешное — в пугающее, живое — в мертвое, человеческое — в животное. Таким образом, возникает явление трансгрессии, символизирующее переход непреодолимой границы. Трансгрессия всегда амбивалентна.

Ярким примером в кинематографе, который позволяет выявить и дифференцировать прием гротеска как формообразующий, служит фильм «Битлджус» (1988) режиссера Т. Бёртона. Драматургия сюжета держится на инверсии, когда мир мертвых пытается избавиться от живых, а не наоборот, а также на невозможности полного пресуществления⁸ героев среди живых или мертвых.

В начале фильм повествует о персонажах, семейной паре, въезжающей в новый дом, где они собираются жить долго и счастливо. Однако случившаяся трагедия разрушает их идиллию.

⁸ Пресуществление — это богословский термин, используемый для объяснения таинства Евхаристии при превращении хлеба и вина в тело и кровь Господа; здесь — физическая перемена сущности объекта. — Прим. авт.

Теперь Адам и Барбара находятся в «распыленном» состоянии, будто между небом и землей, и перейти в мир иной не могут. Так Бёртон мгновенно устанавливает двоемирие в фильме: дом в мире живых, где поселяется пара, и тот же дом в мире мертвых — качественно разные пространства, хотя место действия остается, по сути, неизменным и узнаваемым.

После первой перипетии, автокатастрофы, в которую попадает пара в завязке сюжета, в дом въезжает другая семья — мать, отец и дочь Лидия, умеющая распознавать явления потустороннего мира. Она первая узнает о том, что в доме живут духи прошлых хозяев, успевшие вызвать био-экзорциста Битлджуса, чтобы изгнать семью Лидии. Появление нового персонажа, способного из мира мертвых досаждать живым — важная сюжетная линия, гротескно обостряющая внешний конфликт фильма.

Американский режиссер работает с «гротескным реализмом» (термин М.М. Бахтина), снижая, приземляя и материализуя страх смерти, высмеивая его, переводя его в низкий смысловой «регистр» зрительского восприятия. К примеру, на том свете пара только что умерших встречает в очереди на регистрацию собственной смерти людей, почивших разными способами: мужчину, раздавленного грузовиком и превратившегося в лепешку, Мисс Аргентину за стойкой регистрации смертей, порезавшую себе вены, девушку в костюме танцовщицы, которую переехал грузовик, мужчину в больничном халате с дырой в груди, видимо, после неудачной операции на сердце. Что касается фигуры био-экзорциста Битлджуса, то он может превращаться в огромную гремучую змею и уменьшаться до размера муравья, иначе говоря, делать все, лишь бы выжить назойливых людей из потустороннего мира. Все персонажи, заявленные в фильме, обладают позитивным настроем: шутят, смеются над самими собой и феноменом собственной смерти, которая имитирована под жизнь.

Тема смерти у Бёртона всегда соприкасается с приемом гротеска: с его помощью возникает двоемирие, амбивалентность телесности. Сценаристы М. Макдауэлл (Michael McDowell), У. Скаарен (Warren Skaaren) и Л. Уилсон (Larry Wilson) усиливают прием гротеска во втором акте картины. О его качественном изменении свидетельствуют сюжетные и смысловые перевертыши: био-экзорцист Битлджус, изгоняющий живых из мира мертвых; страшная пустыня на месте цветущего сада, символизирующая геенну; домашний очаг, становящийся источником ужаса; «потусторонняя» бюрократия, выглядящая еще страшнее, но и смешнее той, что существует у живых людей.

⁹ Вудард Б.
Динамика слези.
Пермь: HuylePress,
2016. С. 42.



Битлджус (в центре)
в зале регистрации
смертей. Фильм
«Битлджус», 1988 год.
Режиссер Тим Бёртон

В фильме «Битлджус» гротеск применяется для того, чтобы нейтрализовать присущий людям страх смерти, который замещается гомерическим, «праздничным» смехом. Неполная декорпореализация (от англ. decorporealization) означает «растелеснивание», то есть переход к растворённому или рас-

пыленному⁹ состоянию, что позволяет говорить о трансгрессивности внешнего конфликта всех героев фильма и переходности границ, при преодолении которых и возникает гротеск, характеризующий невоз-

можность взаимопроникновения двух миров. В результате прием гротеска можно обосновать как качественное столкновение сущностей и неполное превращение устоявшихся форм, создающих конфликт на всех уровнях восприятия — от внешних визуальных до внутренних психологических.

Механизмы гротеска:

влияние на эмоциональный строй произведения

Стоит подробнее рассмотреть механизмы гротеска, предопределяющие жанровую принадлежность фильма. По мнению М.М. Бахтина: «...преувеличение, гиперболизм, чрезмерность, избыток являются, по общему признанию, одним из самых основных признаков гротескного стиля»¹⁰. В своем труде он ссылается на книгу «История гротескной сатиры» немецкого ученого Г. Шнееганса, крупного исследователя гротескного образа, определившего гротеск как вид смеха, где «происходит осмеяние определенных социальных явлений <...> путем их крайнего преувеличения»¹¹. Иначе говоря, отрицательное явление высмеивается и преувеличивается до границ невозможного, чудовищного, страшного, танатического (от др. греч. слова *thánatos* — «смерть»). Неудивительно, что гротеску всегда сопутствует сатира. Говоря об амбивалентности приема гротеска, М.М. Бахтин дискутирует с немецким исследователем о том, что гротеск порождает не только злой смех, но и смех веселый, добрый, победный. «Гротеск входит в сеть близкородственных феноменов, к которым, в первую очередь,

¹⁰ Бахтин М.М.
Творчество Франсуа
Рабле и народная
культура средневеко-
вья и Ренессанса.
М.: Художественная
литература, 1990.
С. 337.

¹¹ Там же. С. 339.

¹² Цит. по:
Смирнов И.П.
О гротеске и родствен-
ных ему категориях /
И.П. Смирнов // Се-
миотика страха / под
ред. Н. Букс, Ф. Конт.
М.: Русский институт.
«Европа», 2005. С. 205.

относятся такие, как страшное и das Unheimliche (термин едва ли переводимый на русский язык, но имеющий точное соответствие в английском: uncanny)¹². Это значение стоит пояснить: английское слово uncanny переводится как «сверхъестественный», что не обязательно является страшным. Отрицательное может выражаться позитивно и доброжелательно с долей иронии.

По утверждению немецкого литературоведа Вольфганга Кайзера, гротеск — форма выражения «оно» сродни нечеловеческой силе, управляющей миром. Это положение он обосновывает в книге «Гротескное в живописи и литературе» (1975). Гротеск пробуждает силы потусторонние, дьявольские, контрастируя с сакральным, Божьим, человеческим, бытовым. Прием затрагивает психические аспекты, творит образ отстраненной реальности.

Гротеск — пересечение трагического и комического, пугающего и смешного. Но это «смех сквозь слезы», «смешное до боли». В кинематографе чаще всего этот прием встречается в жанрах трагикомедии, трагифарса (гиперболизированная версия трагикомедии с форсированными элементами гротескной реальности), в фильмах ужасов, к которым можно отнести слэшеры, эксплуатационное кино, ленты с использованием черного юмора, психологические хорроры и еще множество поджанров. Ни в одном другом жанре нет столько ответвлений, стилевых направлений, как в «ужастиках». И это благодаря гротескному формообразующему приему, позволяющему скрещивать мертвое и живое, сакральное и профанное, мечту и явь.

Гротескные образы вызывают у зрителя реакцию, близкую к трансгрессивному опыту: неестественный образ воспринимается одновременно как пугающий и смешной, так и вызывающий из подсознания потаенные страхи. Так гротеск оказывается психологически верным, точным приемом, препарирующим визуальность. Он интенсивно проникает вглубь подсознания, чтобы пластически выразить все то, что скрыто, что невозможно встретить в реальности. Контраст рождает ужас, отстранение рождает недоумение — так работает гротеск.

Чтобы продемонстрировать степень воздействия гротеска на эмоциональный строй произведения, стоит проанализировать фильмы «Оно» (2017) и «Оно-2» (2019) режиссера А. Мускетти.

Эти фильмы основаны на одноименном романе Стивена Кинга. Гротескный субъект двух фильмов — клоун Пеннивайз, чье имя переводится как «мелочный». Он способен видоиз-

менять форму, превращаясь в существо, отражающее страхи детей и подростков. Такое превращение обостряет характер страха, усиливает гротескную фактуру драматургии сюжета. Эмоционально фильм строится на противоречии — радость, детские фантазии и реальность угрозы возникновения ощущений страха, воплощающегося в феномен, несущий смерть. Слоган фильма: «А чего боишься ты?» — свидетельствует о том, что речь в картине пойдет о трансформации страхов.

Дети в фильме представляют собой коллективного героя, борющегося с общим врагом «Оно». Однако страхи у каждого ребенка индивидуальны. Адский клоун принимает облик в соответствии с тем, что пугает каждого ребенка более всего, пытаясь через испуг психологически влиять на детей, подавлять их, убивать. Гротескный субъект Пеннивайз в фильме может «изменить <свою> форму, не изменяя сущности»¹³.

Так, девочка Беверли — единственная в мальчиковой компании «лузеров»¹⁴, как они сами себя называют, испытывает страх перед фигурой отца. И не случайно Пеннивайз, когда подростки пробираются к нему в логово, обретает облик ее родителя, вопрошающего, «его ли она девочка», намекая на табуированный инцест. Беверли уже пришлось столкнуться с «Оно», трансформировавшегося в поток крови и пытавшегося настичь ее в кабинке женского туалета, что можно трактовать как страх превращения Беверли в женщину. Но она не может принять эту трансформацию ни физически, ни ментально, так как в ней есть признак «нечистоты», которую ее отец не сможет ей простить. Она даже срезает себе волосы, чтобы стать похожей на мальчика и вписаться в компанию «лузеров».

Чернокожий подросток Майк боится огня — его родители сгорели во время пожара, и Пеннивайз превращается в разных горящих людей, жаждущих помощи, которым Майк помочь не может, как бы он ни хотел. Сам по себе огонь — очистительная сила, но здесь он — источник жутко страшного, трагичного, смертельно опасного.

Эдди, хилый мальчишка, принимающий таблетки-плацебо по настоянию матери-наседки, огромной, поглощающей новостные сводки по телевизору, терроризирующей сына псевдозаботой, испытывает главный страх — заболеть. У Эдди боязнь вирусов — нозофобия. Злобный клоун, зная это, превращается в гниющий труп, чтобы напугать ребенка.

Несмотря на то, что герой, борющийся с «Оно» — целый коллектив, компания «лузеров» и аутсайдеров, в фильме есть один главный герой, с семьи которого все начинается.

¹³ Шкловский В.Б. Искусство как прием / В.Б. Шкловский // Формальный метод: Антология русского модернизма. Том 1. Системы / под ред. С.А. Ушакина. М.: Кабинетный ученый, 2016. С. 137.

¹⁴ Здесь скрыта игра слов: в одном из эпизодов дети пишат на заглазированной руке мальчика из своей компании слово LOVERS — «любовники», зачеркивая букву "V" и меняя ее на "S", в результате название компании из «любовников» превращается в «неудачников» — "LOSERS". — Прим. авт.

Пеннивайз, появляясь каждые 27 лет в городке Дерри, заявляет о себе убийством Джорджи, младшего брата Билла. Таким образом, Билл — единственный, кого с Пеннивайзом связывает кровная вражда. Для Билла «танцующий клоун» — реальный источник ужаса.

Клоунский образ тела на экране олицетворяет внутренний мир детей, гротескный и жуткий. Детские страхи, основанные на смерти, воссозданы на экране с помощью гротескных образов и связаны с социальной коммуникацией. Авторы фильма показывают, что обычно скрывается глубоко в детских душах, что сложно показать в виде действия без введения антропоморфного, зооморфного или аморфного гротескного субъекта. Страхи, олицетворяемые клоуном, чья бесполой сущность делает его непознаваемым и постоянно меняющимся, приобретают динамичную форму, так борьба со страхом становится осязаемой и выявленной.

Во второй части фильма «Оно-2» страхи настигают некоторых героев, не умеющих справиться с ними. В итоге эти герои погибают в жилище Пеннивайза. Чтобы взять верх над «Оно»,



Клоун Пеннивайз,
сцена в комнате
кривых зеркал.
Фильм «Оно-2»,
2019 год. Режиссер
Андрес Мускетти

повзрослевшим детям приходится совершить ритуал — сжечь свой жетон, символ детства и принадлежности к клубу «лузеров», чтобы подпитывающее хтоническое существо «мертвые огни» погасили. Ритуал — символ перехода на

новую ступень взросления, характеризующий разрыв с детством, преобразование, инициацию.

Выводы

М.М. Бахтин отмечал, что в смехе ощущается победа над страхом: «...побежденный страх в форме уродливо-смешного, в форме вывернутых наизнанку символов власти и насилия, в комических образах смерти, в веселых растерзаниях. Все грозное становится смешным»¹⁵. Однако смех, заключенный в образе клоуна, становится источником кошмара, который доходит до критической точки. И тогда смех, появляющийся в момент кульминации, нивелирует ужас.

¹⁵ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. С. 105.

¹⁶ Шкловский В.Б. Искусство как прием / В.Б.Шкловский // Формальный метод: Антология русского модернизма. Том 1. Системы / под ред. С.А. Ушакина. М.: Кабинетный ученый, 2016. С. 133.

¹⁷ Термин «остранение» возник в 1916 году в результате опечатки В.Б. Шкловского, но «прижился» именно в таком виде и стал использоваться в исследовательской концепции ученого. — Прим. авт.

¹⁸ Шкловский В.Б. Искусство как прием / В.Б.Шкловский // Формальный метод: Антология русского модернизма. Том 1. Системы / под ред. С.А. Ушакина. М.: Кабинетный ученый, 2016. С. 141.

¹⁹ Цит. по Смирнов И.П. О гротеске и родственных ему категориях // Søren Kierkegaard, Werke I. Der Begriff Angst iibers. von L.Richter, Reinbek bei Hamburg, 1960. URL: <http://ec-dejavu.ru/g-2/Grotesque-3.html> (дата обращения: 18.09.2019).

Интересна концепция В.Б. Шкловского, пишущего в статье «Искусство как прием» об особом способе мышления, при котором образ, становясь «постоянным сказуемым при различных подлежащих»¹⁶, оказывается «*остраненным*»¹⁷, непривычным для зрителя, выведенным из автоматизма восприятия, то есть из привычных условий, в которых этот образ существует в понимании медиапотребителя. Прием гротеска способствует *остранению* объекта, когда форма его изменяется, но сущность остается прежней. «Целью образа является не приближение значения его к нашему пониманию, а создание особого восприятия предмета, создание видения его, а не узнавания»¹⁸. Эту мысль подтверждает и тезис С. Кьеркегора о том, что нас пугает «*ничто*, открывающееся нам в виде того, что возможно»¹⁹. Иначе говоря, гротескный объект предстает как нечто остраненное и знакомое, но представленное в ином, не знакомом прежде ракурсе. Этому сопутствует и гиперболизированный момент действия, и комическое или трагическое сверхпреувеличение.

Следует подчеркнуть: гротеск — это прием, способствующий качественному изменению субъекта или объекта. Он вбирает в себя свойства всех художественных тропов, снабжая их трансгрессивным функционалом, чья семантическая граница во внешнем и внутреннем конфликтах не может быть преодолена. Однако, содержание героя не остается неизменным и не «откатывается» к статусу-кво, поскольку герой и его пространственно-временное мироощущение все-таки изменяется. При этом корректируется и восприятие зрителя, так как эмоциональная составляющая приема гротеска обладает огромной амплитудой воздействия: от комического до трагического, от ледяного ужаса до абсолютного покоя. В итоге гротеск остается наиболее востребованным приемом в силу его «драматичности», которым предпочитают пользоваться сценаристы в жанре и поджанрах «хоррор».

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 640 с.
2. Вудард Б. Динамика слизи. Пермь: HylePress, 2016. 124 с.
3. Квятковская П. Соматография. Тело в кинообразе. Харьков: Гуманитарный Центр, 2014. 274 с.
4. Манн Ю.В. О гротеске в литературе. М.: Советский писатель, 1966. 181 с.
5. Мариевская Н.Е. Время в кино. М.: Прогресс-Традиция, 2015. 336 с.
6. Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. 504 с.

7. *Смирнов И.П.* О гротеске и родственных ему категориях / И.П. Смирнов // Семиотика страха / под ред. Н. Букс, Ф. Конт. М.: Русский институт: «Европа», 2005. 456 с.
8. Формальный метод: Антология русского модернизма. Том 1. Системы / под ред. С.А. Ушакина. М.: Кабинетный ученый, 2016. 956 с.
9. *Юрков С.Е.* Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре. СПб.: Летний сад, 2003. URL: http://ec-dejavu.ru/a/Antibehaviour_Jurkov.html
10. *Ямпольский М.Б.* Жест палача, оратора, актера // Ежегодник Лаборатории постклассических исследований ИФ РАН. М.: Ad Marginem, 1994. 224 с.

REFERENCES

1. *Bakhtin M.M.* (1990) *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kultura srednevekovja i Renessansa* [The Creative Art of François Rabelais and Folk Culture of the Middle Ages and the Renaissance]. Moscow: Khudozhestvennaia literature, 1990. 640 p. (In Russ.).
2. *Kvyatkovskaya P.* (2014) *Somatografia. Telo v kinoobrazе* [Somatography. The Body in a Movie Image]. Kharkov: "Gumanitarniy centr", 2014. 274 p. (In Russ.).
3. *Mann U.V.* (1966) *O groteske v literature* [About grotesque in literature]. Moscow: Sovetskii pisatel, 1966. 181 p. (In Russ.).
4. *Marievskaya N.E.* (2015) *Vremya v kino* [Time in Cinematography]. Moscow: Progress-Traditsiya, 2015. 336 p. (In Russ.).
5. *Oushakin S.A.* (2016) *Formalniy metod: Antologiya Russkogo Modernizma. Tom 1. Sistemy*. [The Formal Method. An Anthology of Russian Modernism. Vol. 1. Systems]. Moscow: Armchair Scientist Publ., 2016. 956 p. (In Russ.).
6. *Pavi P.* (1991) *Slovar teatra* [Dictionnaire du Theatre]. Moscow: Progress, 1991. 504 p. (In Russ.).
7. *Smirnov I.P.* (2005) *O groteske i rodstvennykh yemu kategoriakh* [About grotesque and related categories]. *Semiotika straha: Sb. Statey* [Semiotics of fear: a collection of articles]. Moscow: Russkiy institut «Evropa». 456 p. (In Russ.).
8. *Vudard B.* (2016) *Dinamika slizi* [Woodard B. Slime dynamics]. Perm: HylePress, 2016. 124 p. (In Russ.).
9. *Yampolsky M.V.* (1994) *Gest palacha, oratora, actyora* [Gesture of executioner, speaker, actor]. *Ezhegodnik laboratorii postklassicheskikh issledovaniy Instituta filosofii RAN*. Moscow: Ad marginem Publ., 1994. 224 p. (In Russ.).
10. *Yurkov S.E.* (2003). *Pod znakom groteska: antipovedeniye v russkoy culture* [Under the sign of Grotesque: antibehaviour in russian culture]. St.-Petersburg: Letniy Sad, 2003. URL: http://ec-dejavu.ru/a/Antibehaviour_Jurkov.html (data obrashcheniya: 05.07.2020) (In Russ.).

Grotesque as a Formative Method in the Drama of a Feature Film

Anastasiya E. Babina

PhD-Student of Russian Institute of Cinematography named after S.A. Gerasimov

UDC 778.5.04.072

ABSTRACT: The article studies the phenomenon of the grotesque in the drama of a feature film as a formative element of the plot, conflict and twists in storylines. The text is divided into two blocks. The first block, where the diversification of the device is considered, analyses the difference between the grotesque and artistic tropes that provide a quantitative metamorphosis of the object or its complete formation in the proposed conditions, such as: metaphor, allegory, hyperbole and litotes. The example of Tim Burton's film "Beetlejuice" (1988) shows the dynamics of the use of the grotesque device, which allows for the play with plastic and meaning-forming modes, thus causing qualitative changes in the conflict through semantic inversion. The second section concentrates on the mechanics of the grotesque, which influence the emotional atmosphere of the film, focusing on the genres where the technique in question is used most often, and the formation of emotional components. Two films — "It" (2017) and "It-2" (2019) directed by Andres Musketti are analyzed, in which laughter is combined with frightening elements, escalating the conflict and emphasizing the grotesque ambivalence of the plot in the horror movies. This genre clearly demonstrates the "gluing" of semantic fields which ensure the diversity of plots and physicality, visuals and palpable forms. Thus, the technique in question allows to create a genre universe of horror films through a combination of the incongruous – the creepy and the comic.

The article, which can benefit practicing screenwriters and art theorists, is based on the scientific heritage of M.M. Bakhtin, Y.V. Mann, Ben Woodard, M.V. Yampolsky, and S.E. Yurkov. It proves the existence of the subject of research, the grotesque, as a full-fledged formative method that qualitatively transforms the object of scientific research — the cinematic image — generated by the conflict created by the playwright. Thus, the mechanisms of the grotesque determine the genre and emotional specifics of the film, and the way the recipient perceives it.

KEY WORDS: grotesque, comic, terrible, transgression, ambivalence, semantic border



Конфликт искусственного и живого тела в кинематографе: мотив страха и его преодоление

С.С. Козлова

DOI <https://doi.org/10.17816/VGIK34172>

УДК 778.5.04.072:8.01-252
АННОТАЦИЯ

Статья посвящена проблематике формирования конфликта между человеком и искусственным рукотворным существом в сюжетах кинематографических произведений. Анализируется степень влияния мотива страха, возникающего у персонажа-человека при взаимодействии с персонажем-машиной, что оказывает воздействие на основные стратегии сюжета.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

цифровое тело, антропоморфность, эффект «зловещей долины», сюжет, кинематографическое произведение

На протяжении более ста лет существования кинематограф исследует проблему страха человека перед искусственным телом, настойчиво возвращаясь к данной теме. С появлением цифровых технологий, развитием робототехники, тема поединка человека с разного рода роботами, киборгами и андроидами становится еще более привлекательной и актуальной, к ней обращаются кинематограф мейнстрима, авторское кино. Однако в киносюжетах, начиная с дозвучкового периода и по сей день, превалирует однотипный конфликт и способ его разрешения. Человек страшится сверхвозможностей рукотворного андроида, его потенциальной независимости, опасается бунта машин, их желания занять место творца. Наконец, страх вызывает сам облик робота (феномен этого страха сегодня объясняется эффектом «зловещей долины»)¹, в итоге человек-творец разрушает свое творение, вышедшее из под его контроля, уничтожая и причину своего страха. Антиутопия Ф. Ланга «Метрополис» (1927), фантастический фильм М. Крайтона «Мир Дикого запада» (1973), серия фильмов о Терминаторе, блокбастер Д. Мосту «Суррогаты» (2009) — эти и многие другие фильмы о конфликте человека и человека-машины, несмотря на многовариантность сюжетных решений, заканчиваются уничтожением машины.

Повторяемость коллизии привела к тому, что за много лет бытования в кинематографе сюжетов этого жанрового направления исчезла интрига, поскольку мотив страха перед

¹ Mori M. The Uncanny Valley. Energy, 1970. Vol. 7. № 4, pp. 33–35.

машиной — основной движитель сюжета. Кинематограф отчасти компенсирует сюжетную исчерпанность зрелищностью, использует визуальные эффекты, компьютерную графику, но вместе с тем появляются новые сюжетные решения и способы «конструирования» героя-робота, которые указывают направление выхода из тупика. Ряд авторов пошли путем преодоления страха перед цифровым техногенным телом. Их герои не пугают, напротив, вызывают положительные эмоции. Эти киноопыты можно считать удачными, их и стоит проанализировать.

Эффект «зловещей долины» как проблема восприятия

Одна из главных проблем принятия героя-робота скрывается в преодолении эффекта «зловещей долины». Термин «зловещая долина» (uncanny valley), обозначающий неприязнь человека к человекоподобной машине, впервые был сформулирован японским робототехником Масахиро Мори в 1970 году и прочно закрепился в психологии и социологии. Чем больше по внешним признакам андроид похож на человека, тем сильнее страх при общении с ним. Феномен страха объясняется телесными реакциями и лицевой мимикрией: живой человек неосознанно копирует своего собеседника, выражение его лица, жесты, а робот к собеседнику равнодушен. В итоге «получение противоречивой информации негативно сказывается на нашем эмоциональном восприятии: андроид, с каменным лицом рассказывающий про то, что он рад вас видеть, в лучшем случае воспримется как редкостная язва»². В худшем — человек подсознательно боится идеального, симметричного лица робота, неподвижных глаз, традиционно воспринимая это как приметы мертвого тела.

Эффект «зловещей долины» активно используется в фильмах жанра «хоррор», где телесная статика и неестественная искаженность движений маркирует героев из мира мертвых: зомби, ходячие мертвецы, привидения. Садако, героиня японского фильма ужасов «Звонок» (1998) Х. Наката, персонажи фильма «Рассвет мертвецов» (2004) Дж. Ремеро, ходоки из проекта «Игра престолов» (2011–2019) и Панночка из классической экранизации «Вия» (1967) К. Ершова и Е. Кропачёва — все они обладают сходными «застывшими» чертами лица.

В истории кино бывали случаи, когда эффект «зловещей долины» срабатывал в минус успеху фильма. Анимационные оцифрованные копии актеров в фильмах Р. Земекиса «Полярный экспресс» (The Polar Express, 2004) и «Беовульф» (Beowulf,

² Манаенков А.
Эффект «Зловещей долины». N+1. URL: <https://nplus1.ru/blog/2016/11/07/uncanny-valley-effect> (дата обращения: 24.06.2019).

2007) проигрывали в мимической подвижности живым исполнителям, вызывая недоумение у ряда зрителей, — они невольно сравнивали подлинных актеров и их анимационные маски. Эффект отторжения возникал не намеренно, а как результат несовершенства 3D-технологий.



Кадр из фильма
«Люди», режиссер
С. Donovan, 2015 год
(первый сезон)

В фильмах об андроидах эффект «зловещей долины» традиционно используется как маркер, отличающий машину от человека: неподвижное лицо взбунтовавшегося робота в «Мире Дикого запада» (1978), статичное лицо-маска Терминатора... В сериале «Люди» (Humans, 2015, Великобритания, США, режиссер первого эпизода С. Donovan) лицо «синтетика» Аниты, застывшее, идеальное по красоте, преподносится как символ машины с устаревшей программой. Как только удастся программу усложнить, Анита «оживает», глядя на нее страх исчезает, а ее отношения с людьми усложняются. И одновременно проявляется главная тема проекта — проблема социальной адаптации робота в современном обществе.

Отказавшись от маркировки робота «мертвым» лицом, кинематограф увлекается новой коллизией, согласно которой робот скрывается под обликом человека, а значит, становится более непредсказуемым. В первом сезоне сериала Д. Нолана и Л. Джой «Мир Дикого Запада» (2016) андроиды внешне неотличимы от людей: скрытая сущность персонажей-машин создает дополнительную интригу, которая вполне традиционно держится на мотиве страха встречи с машиной.

Предопределенность интриги компенсируется в сериале «Мир Дикого Запада» темой ответственности человека за свое творение, обозначенной в сюжете как основная. Так продолжается разговор, начатый еще в 1818 году в романе «Франкенштейн или Современный Прометей». М. Шелли связывает напрямую отталкивающую внешность монстра и способ его появления на свет: доктор Франкенштейн бросает дерзкий вызов Творцу и проигрывает, создавая чудовище. По мнению М. Шелли, человек не способен сконструировать нечто совершенное, не способен занять место Творца. И этот вывод до сих пор не опровергнут.

³ Шелли М.
Франкенштейн,
или Современный
Прометей.
М.: Азбука, 2015.
С. 45.

Кроме того, М. Шелли задолго до появления первых антропоморфных машин предугадывает эффект «зловещей долины». Словами доктора Франкенштейна, автор описывает монстра как человекоподобного, но ужасающего: «...члены его были соразмерны, и я подобрал для него красивые черты: <...> блестящие зубы, белые как жемчуг, но тем страшнее был их контраст с водянистыми глазами, с сухой кожей и узкой прорезью черного рта. <...> На него невозможно было смотреть без содрогания»³. У кинематографического монстра («Франкенштейн», США, 1931, режиссер Дж. Уэйл) черты еще более отталкивающие: несооразмерно увеличены голова и тело, покрытые грубыми шрамами. Его телесное несовершенство предопределяет развязку. Франкенштейн настолько монструозен, что жители города, охваченные ужасом, безжалостно сжигают его на мельнице, где по фольклорной традиции водится всякая нечисть. Авторы фильма и М. Шелли наводят на мысль, что человек, претендующий на роль Творца, способен создать только «нечисть», нечто дьявольское.

Пристальное внимание к человеку-творцу и разговор о мере ответственности за свое творение позволяют избежать сюжет-

ную предопределенность. Искусственное тело нередко становится многозначной метафорой, которая характеризует не столько само существо, сколько его создателя, что усложняет их взаимодействие в сюжете фильма. В фильме А. Сокурова «Фауст» (2011) символом зависти и бездарности Вагнера, помощника Фауста, оказывается Гомункулус, крохотный уродец, живущий в банке. Ам-



Кадр из фильма
«Фауст», режиссер
А. Сокуров, 2011 год

биции Вагнера равновелики Гомункулусу, да и те разбиваются вместе с банкой и рукотворным существом. Погибший Гомункулус вызывает скорее жалость, чем страх. Режиссер А. Сокуров говорит уже не столько о гордыне, сколько о таланте как праве на творчество, о божественном происхождении таланта как такового. Режиссеру интересна в первую очередь фигура человека-творца, а потом, уже как следствие, — его творение.

Разработка персонажа человека-творца, будь то в «Фаусте» или в сериале «Мир Дикого Запада», усложняет конфликт человека и искусственного тела, предполагает сюжетную вариативность, где мотив страха снимается, а интрига получает возможность на новое развитие.

Сюжеты очеловечивания искусственного тела

Тему противостояния человека и механизированного человекоподобного существа активно разрабатывал дозвуковой кинематограф, и на современном этапе был предложен способ очеловечивания искусственного тела. Разница в том, что в начале XX века процесс знакомства с машиной, с машинным объектом, только начинался, и кинематографисты чаще обращались к фольклорной традиции, где уже существовали базовые сюжетные стратегии: например, бунт и побег рукотворного, условно антропоморфного Колобка, получившего в финале наказание за выход из под контроля создателя.

Вслед за механическим роботом-женщиной из «Метрополиса» (1927) Ф. Ланга возникает целый сонм волшебных тел, созданный немецкими экспрессионистами. Это «Гомункулус» (*Homunculus* 1916, Германия, режиссер О. Рипперт), «Голем, или как он пришел в мир» (*Der Golem, wie er in die Welt kam*, 1920, Германия, режиссеры К. Бёзе, П. Вегенер), «Альрауне» (*Alraune*, 1928, Германия, режиссер П. Гален), другие...

Сюжет Голема вполне традиционен: истукан из глины был настолько далек от человекоподобия, что в финале подлежал непременному разрушению. Уже в сюжете «Альрауне» предлагается иной исход. Прекрасную девушку Альрауне профессор Бринкен создает из корня мандрагоры с помощью алхимии, и ее ничто не отличает от человека. Альрауне проходит через перипетии, завершающие процесс очеловечивания, причем это не столько относится к ее внешности — она изначально прекрасна, сколько к характеру. В ней начинают проявляться человеческие черты — мстительность, коварство, желание стать любимой. Эти качества выявляются в финале истории, олицетворяя переживания страдающего человека, а не сущность антропоморфного существа. Именно путь очеловечивания избрал кинематограф, конструируя героя-робота, способного вызвать симпатию зрителей. Такой герой, как показала практика, сглаживает эмоции страха и отторжения. Чем по-человечески более несовершенен герой-робот, тем сложнее предсказать реакцию кинозала на фильм с его участием.

Робот С-ЗРО из киносаги «Звездные войны» (1999–2019) Дж. Лукаса, хоть и обладает машинной телесностью, все же



Кадр из фильма
«Валл-И»,
режиссер Э. Стентон,
2008 год

рою одноименного фильма (“WALL-E”, 2008, США, режиссер Э. Стентон), чье механическое «лицо» робота-мусорщика обладает, благодаря усилиям аниматоров, выразительной мимикой и движением «глаз». Эти человеческие эмоции мотивируют персонаж и «двигают» сюжет.

Сюжет фильма «Двухсотлетний человек» (Bicentennial Man, 1999, США, режиссер К. Коламбус) целиком строится на телесной трансформации главного героя — робота Эндрю: его механическое тело превращается в результате множества манипуляций почти в биологическое тело человека. В начале сюжета робот Эндрю, оказавшийся в семье в качестве помощника по хозяйству, вызывает разную реакцию у членов семьи. Его тело состоит из малоподвижных частей, лицо не обладает мимикой, речь механическая, не отличается разнообразием и его разговор. Дети стремятся его сломать, словно уродливую куклу. В финале истории Эндрю, мечтающий стать человеком, достигает своей цели. Ему удается преодолеть и западню «зловещей долины». Тело Эндрю не только предельно антропоморфно, но и так же несовершенно как тело человека — он чувствует боль, холод, у него урчит в животе, его мимика и жесты разнообраз-

Кадр из фильма
«Искусственный
разум», режиссер
С. Спилберг, 2001 год



ны как у человека, и он настолько обаятелен, что способен вызвать у женщины по имени Порша взаимную привязанность и любовь.

Но именно любви как вершины признания не удастся достичь мальчику-андроиду Дэвиду, герою фильма «Искусственный разум» (A.I. Artificial Intelligence,

1999, США, режиссер С. Спилберг). Его телесность сконструирована именно по тем канонам совершенства, которые выпадают на «зловещую долину» восприятия — черты ребенка слишком совершенны и слишком неподвижны. Женщина, мечтавшая о ребенке, сначала принимает, но потом отвергает Дэвида. Ее пугает механическая преданность и послушность мальчика-андроида, что сближает его скорее с монстром, нежели с человеком. Дэвид отправляется в долгое путешествие в поисках средства, которое способно превратить его в обычного мальчика. Он мечтает о Голубой фее, которая исполнит его желание, но в кином мире Стивена Спилберга нет ни волшебных, ни технических средств, способных превращать робота в человека. Кроме того, Спилберг по-своему решает проблему «зловещей долины» — он предрекает вымирание человека и совершенствование андроидов вне канонов антропоморфности.

«Зловещая долина» как отражение

Феномен «зловещей долины» сложился и закрепился как реакция человека живого на существо не только неживое, но и принципиально другое, существующее отдельно. И в этой диалоговой паре есть безусловное человеческое «Я» во всей психологической и телесной полноте, есть и техногенное «Оно», от которого можно отгородиться, убежать, а можно, в конце концов, сломать или разрушить, или, как это бывает в ряде фильмов, — отправить обратно в фирму-изготовитель, если «Оно» начинает бунтовать или просто не нравится. На очевидности разрешения конфликта человека и робота строится целый ряд киносюжетов, в том числе «Западный мир» (Westworld, 1973, США, режиссер М. Крайтон). Взбунтовавшийся робот-ковбой, хоть и заставляет человека побегать, проявить находчивость, но все же его судьба предопределена тем, что он всего лишь машина. А машину можно облить кислотой и расстрелять из кольта, то есть, если не выключить, то остановить любой ценой, и — избавиться от страха и дискомфорта.

Развитие технологий и биоинженерии внесло коррективы в очевидность разрешения конфликта между живым и неживым миром. Человек создает неживые объекты не только как помощников, но и как материал для перестройки самого человека: импланты, кардиостимуляторы, титановые части скелета уже никого не удивляют и не пугают. Неживая материя сливается с живой. Предпосылками к манипуляциям с человеческим телом оказывается извечный страх человека перед неизбежным

концом жизни, осознание конечности живого природного тела. Попытка создать тело более долговечное — это и попытка преодоления страха смерти.

Человек продолжает играть в Бога-Творца, но игрушкой становится его собственное тело. О перспективе такой игры, о сложившейся социокультурной тенденции говорил еще в 2006 году философ, филолог и культуролог Михаил Эпштейн в работе «Философия тела», характеризуя признаки развития техногенного XXI века. По М.Н. Эпштейну: «...тело, как самый хрупкий и драгоценный сосуд человечности, все более переливающийся в емкости виртуальной памяти, во вселенную знаков, чисел, программ и алгоритмов»⁴. И есть вероятность, что «...тело можно модифицировать не только генетически или хирургически — протезами, имплантами, искусственными органами, но в перспективе и оцифровывать и переносить в емкости компьютерной памяти. Эта перспектива виртуальной замены или симуляции тела»⁵.

Остановиться в конструировании живого тела намного сложнее, ведь за разговорами о совершенствовании «технических» показателей нередко скрывается желание выжить в новых техногенных условиях. Ханс Моравец, известный своими работами в области робототехники и искусственного интеллекта, отмечает, что «протеиновое тело уступает текстам и кодам, оперирующим на силиконовой или квантовой основе. <...> Протеин не идеальный материал. Человек, созданный генетической инженерией, — это всего лишь второсортный робот, в который вмонтирован неизлечимый дефект, — его конструкция задана протеиновым синтезом под руководством ДНК»⁶.

Кинематограф давно и с энтузиазмом принялся разрабатывать тему совершенствования человека до уровня машины, правда, отдавая пальму первенства человеческим качествам и справедливо полагая, что эти свойства смогут уберечь человекоподобное существо от эффекта «зловещей долины», что вполне может однажды случиться, если чрезмерно улучшенный «человек» посмотрит на себя в зеркало и ужаснется. В современных киносюжетах идет осмысление нового конфликта. Это уже не противостояние человека и робота, а внутренний конфликт человека, который прощупывает границы технического совершенствования своего тела, за которыми человек, возможно, перестает быть человеком, а живое превращается в мертвое.

О неоднозначности процесса слияния человека и машины говорилось еще в фильме «РобоКоп» («RoboCop», 1987, США,

⁴ Эпштейн М.Н.
Философия тела.
Тульчинский Г.Л.
Тело свободы. СПб.:
Алетейя, 2006. С. 7.

⁵ Там же. С. 6.

⁶ Moravec Hans.
Mind Children:
The Future of Robot
and Human Intelligence.
Cambridge, M.A:
Harvard University
Press, 1988. P. 108.



Кадр из фильма
«РобоКоп»,
режиссер П. Верховен,
1987 год

режиссер П. Верховен). РобоКоп, титановый киборг, созданный на основе тела полицейского Алекса Мерфи, совершенен как всякая машина, но только до того момента, когда мозг живого человека, закованный в железо, не начинает брать верх. Полуробота-получеловека разрывают противоречия,

он пытается ответить на вопрос — кто он робот или человек, закованный в титановые латы. В финале он называет себя человеческим именем — Мерфи.

В похожей ситуации оказывается и Генри, герой фильма «Хардкор» (“Hardcore Henry”, 2015, Россия, США, режиссер И. Найшулер). Фильм снят субъективной камерой — на экране лицо героя не появляется. Однако по реакции окружающих становится понятно, что герой вполне человекоподобен, обладает неуязвимой начинкой киборга — его не берут пули, он может преодолевать любые препятствия. Но Генри отнюдь не рад своему совершенству, он пытается вспомнить свое человеческое прошлое и узнать, что же с ним случилось. Воспоминания делают его уязвимым. Из-за этого другие персонажи пытаются им манипулировать, но непредсказуемость выбора, присущая человеку, создает неожиданный поворот в финале, что позволяет Генри выжить.

Тема слияния живого тела и тела искусственного продолжает оставаться одной из популярных в кинематографе. Она рассматривается в таких фильмах, как «Суррогаты» (Surrogates 2009, США, режиссер Д. Мостоу), «Почти человек» (Almost Human, 2013, США, автор проекта Дж. Х. Уаймен), «Призрак в доспехах» (Ghost in the Shell, 2017, США, режиссер Р. Сандерс). И нетрудно предположить, что у этого списка будет продолжение, так как проблема погружения человека в мир моделирования тела остается предельно острой и актуальной, а вопрос о сохранении идентичности человека как вида живой природы стоит на повестке дня и требует ответов.

Выводы

Подводя итог, стоит подчеркнуть: кинематограф, увлеченный освоением визуальных технологий, все охотнее «играет»

с искусственным телом, создавая его настолько правдоподобным, насколько позволяет компьютерная графика. Но киносюжеты, исходя из гуманистических традиций, все также остаются предсказуемыми: живое тело отвергает тело искусственное, и человек по-прежнему боится «нечеловека». Он готов принять робота, киборга или андроида, но только тогда, когда тот сможет преодолеть «зловещую долину». Иначе говоря, когда человек увидит в другом существе человека, а не машину. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Манаенков А. Эффект «Зловещей долины». N+1. URL: <https://nplus1.ru/blog/2016/11/07/uncanny-valley-effect> (дата обращения: 24.06.2019).
2. Шелли М. Франкенштейн, или Современный Прометей. М.: Азбука, 2015. 320 с.
3. Эпштейн М.Н., Тульчинский Г.Л. Философия тела. Тело свободы. СПб.: Алетеия, 2006. 432 с.
4. Moravec Hans. Mind Children: The Future of Robot and Human Intelligence. Cambridge, M.A: Harvard University Press, 1988. 460 p.
5. Mori Masahiro. The Uncanny Valley. - IEEE Robotics & Automation Magazine, 2012. 320 p.

REFERENCES

1. Manaenkov A. (2015) Effekt "Zloveheyi dolini" [The Sinister Valley Effect]. N+1. URL: <https://nplus1.ru/blog/2016/11/07/uncanny-valley-effect> (data obrascheniya: 24.06.2019). (In Russ.).
2. Shelley M. (2015) Frankenstein, ili sovremennyyi Prometey [Frankenstein, or Modern Prometheus]. Moscow: Azbuka, 2015. 320 p. (In Russ.).
3. Epshteyin M.N., Tulinitskiy G.L. (2006) Filosofiya tela. Telo svobody [Body philosophy. Body of freedom]. St. Petersburg: Aleteya, 2006. 432 p. (In Russ.).
4. Moravec Hans. (1988) Mind Children: The Future of Robot and Human Intelligence. Cambridge, M.A: Harvard University Press, 1988. 460 p.
5. Mori Masahiro. (2012) The Uncanny Valley. IEEE Robotics & Automation Magazine, 2012. 320 p.

Conflict of Artificial and Living Body in Cinema the Theme of Fear and its Overcoming

Svetlana S. Kozlova

Post-graduate student, Department of drama movie VGIK, teacher of scriptwriting ISI and RSU A.N. Kosygin

UDC 778.5.04.072:8.01-252

ABSTRACT: The article discusses the conflict between a human and an artificial anthropomorphic object, which is based on the theme of fear. First of all, the article analyzes the causes of fear resulting from the interaction with an anthropomorphic machine, including the phenomenon of the “valley of death”, first described by Japanese robotics engineer M. Mori, and specifies the features of this phenomenon in cinema. The author compares the justified use of the “sinister valley” effect from the point of view of structuring the plot (“*Humans*” series) and the unsuccessful experience (“*The Polar Express*”, “*Beowulf*”).

Next the article studies the basic and the original strategies in plot construction in modern cinema, which are determined by the “man-machine” or “man-artificial body” conflict. Primarily the article investigates the causes of plot predictability in a number of film works, where the fear is the main theme (“*Frankenstein*”, “*Westworld*”). Considerable attention is given to the analysis of films where attempts are made to overcome fear thanks to a more complex and multifaceted plot structure, including the bodily transformation of an artificial body and attempts to bring it closer to the human creator. Various scripts of humanization are considered: a magical body that has acquired the human form with the aid of magic (“*Alraune*”), a technogenic digital body (“*Bicentennial man*”), a human body with mechanical elements (“*RoboCop*”, “*Hardcore*”). The proposed conclusion is that the elimination of the fear of the machine is a necessity dictated by modern reality and that cinema offers its own original ways of solving this problem.

KEY WORDS: digital body, anthropomorphic, “uncanny valley” effect, story, cinematic work



Видеоблог: литературная традиция и политические стратегии

А.М. Дружинин,

кандидат философских наук

DOI <https://doi.org/10.17816/VGIK34087>

В статье анализируются видеоблоги в контексте развития коммуникации между автором и зрителем. В ходе анализа выявлены основные свойства успешного видеоблога (доверительность, искренность, сокращение коммуникативной дистанции, цикличность) и культурные коды, представленные в традиционных литературных формах, таких как дневник, письмо, мемуары, исповедь. Ряд особенностей видеоблога используется в политических коммуникациях для решения манипулятивных задач.

УДК 7.011+32.019.51

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

видеоблог,
культура
соучастия,
дневник,
мемуары,
исповедь,
письма,
политическая
манипуляция

Современные медиа состоят из широкого спектра форм, жанров, типов. Успешные словесные формулы, композиционные находки перенимаются, становятся шаблонными, затем умирают и/или вновь переформируются. Процессы медиаконвергенции ускорили взаимообмен между аудиовизуальными и печатными СМИ, активизировался процесс взаимодействия медиахолдингов и частных «постов» в социальных сетях, эфирных телекомпаний, радиостанций с творчеством ютуберов и подкастеров. Видеоблоги возникли в результате доступности новых технологий, к которым следует отнести высокоскоростной интернет, мобильные гаджеты, бытовую видеокамеру, программное обеспечение, необходимое для монтажа видео. Минимальные пользовательские знания этих технологий не мешают создавать оригинальный контент, в котором на первый план выходят творческие характеристики автора видеоблога, отражая его оригинальный и креативный подход, познания в интересной интернет-сообществу области. Высокая динамика перераспределения внимания аудитории и, соответственно, финансовых потоков стимулирует быструю реакцию и копирование удачного опыта для создания различных аудиовизуальных произведений. Существенным драйвером в развитии этого типа медиа стали маркетинговые и рекламные коммуникации, постоянно находящиеся в поиске кратчайшего пути к завоеванию потребительской симпатии¹.

¹ Яшина А.Р., Дементьева К.В. Видеоблогинг как ниша интернет-маркетинга (на примере видеохостинга youtube) // Труды института бизнес-коммуникаций. Санкт-Петербург, 2019. С. 116–122.

Однако не всегда инновационные решения, тиражируемые современными медиа, являются таковыми в исторической перспективе. Анализ современных тенденций развития массовой культуры позволяет выявить элементы, жанровые особенности и художественные приемы, характерные для литературного процесса прошлого. Опираясь на известные форматы репрезентации информации, авторы видеоблогов нередко внедряют культурные коды, известные не одно столетие. Предлагая свои варианты трансляции человеческого опыта, они выстраивают повествование как привычным способом, так и опираясь на различные нелинейные схемы, некогда характерные для литературных форм. Не исключено, что к этим приемам они прибегают неосознанно, ведь объем накопленного до них творческого инструментария весьма обширен.

Теоретическое обоснование видеоблогов и закономерности их развития

При осмыслении процессов возникновения видеоблога, творческих особенностей его функционирования стоит обратиться к понятию «медиазация», широко используемое в исследованиях СМИ и массовой культуры². Суть этого термина определил еще М. Маклюэн в известной формуле «средство есть сообщение». Каналы передачи информации на рубеже XX–XXI столетий стали не только отражать различные стороны культурной и социально-экономической жизни общества, но и определять ее смысловое наполнение. Однако эти процессы не являются строго однонаправленными. Новые медиа, одновременно формируя приемы и содержание творческого процесса, возвращают к жизни устаревшие, на первый взгляд, способы самовыражения авторского замысла. В данном случае следует говорить о медиазации духовного опыта человека, который направлен на личностное преобразование как самого автора видеоблога, так и на его аудиторию.

По отношению к новым медиа американский теоретик медиа Г. Дженкинс предлагает использовать теоретический концепт «культура соучастия», который он противопоставляет пассивному медиавосприятию и определяет как активное сотворчество множества участников коммуникации в создании контента³. Однако в контексте анализа литературных традиций в современных медиа вполне может быть применена идея М. Бахтина о полифонии, когда в романе «голоса» автора, повествователя и героев сюжета звучат как равноправные, и ни один из них не обладает совершенным знанием о мире. Действие полифонического произведения

² Гуреева А.Н. Теоретическое понимание медиатизации в условиях цифровой среды // Вестник Московского университета. Серия 10: Журналистика. 2016, № 6. С. 192–208; Шмелева Т.В. Медиатизация как феномен современной культуры и объект исследования // Вестник Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого. 2015, № 7 (90). С. 145–148.

³ Дженкинс Г. Конвергентная культура. Столкновение старых и новых медиа. М.: Рипол классик, 2019. 384 с.

развивается в результате борьбы множества «партий». Идея сложного диалогического медиапространства заложена и в самой технологии Web 2.0, которая обеспечивает автору обратную связь со зрителем.

Перелицованные новыми медиа формы сообщения, рассказы или истории вынуждают исследователя искать аналогии в теории литературы, соответственно тем творческим задачам, которые исторически решает тот или иной устоявшийся жанр эпического литературного произведения. Подобно экзистенциальному повествованию, видеоблог как форма самовыражения автора заставляет зрителя искать понимание через увиденное аудиовизуальное произведение.

Одна из ключевых тем успешных видеоблогов — экзистенциальное одиночество, бегство от скуки рутинной жизни в современном обществе. Например, автор весьма успешного видеоблога «Всё из-за Метало Коба»⁴ круглогодично путешествует по безлюдным местам Сибири, удаляясь от цивилизации на десятки, а иногда и сотни километров⁵. Компанию молодому человеку составляет лишь собака по кличке Пурга. Внешнее повествование блога насыщено большим количеством практических вопросов, которые автору приходится решать, чтобы выжить в условиях дикой тайги. Однако внутренне он явно наслаждается своим одиночеством, демонстрируя все прелести свободной жизни наедине с природой.

Видеоблог обладает цикличностью, на современном языке его еще можно назвать своеобразным сериалом, который объединен главным героем-рассказчиком как обязательным элементом, и зачастую такой «сериал» периодически затрагивает определенный круг тем. В итоге медиасреда, создаваемая видеоблогом, становится для постоянного подписчика локальным элементом жизненного мира, придающего повседневности элементы периодичности и повторяемости. Доверительная тональность повествования видеоблога, обращение не к абстрактной аудитории, а к каждому зрителю, погружают взаимоотношения автора и зрителя в атмосферу своеобразного эпистолярного романа, где доминирующий субъект-блогер ведет за собой не всех своих подписчиков сразу, а каждого по отдельности.

Время действия видеоблога может растягиваться на годы, но может быть и ограничено реализацией некоего творческого замысла. Загрузка на платформу видеохостинга очередной записи иногда напоминает очередной выпуск сериала. Важно лишь, чтобы новые выпуски этого сериала появлялись с предсказуемой периодичностью. Как и дневник, каждая «серия» имеет привязку к конкретной дате. Здесь перестановка невозможна. Поэтому

⁴ В апреле 2020 года этот видеоблог имел 522 тыс. подписчиков. — Прим. авт.

⁵ Все из-за Метало Коба. Режим доступа: <https://www.youtube.com/channel/UCBpeYNfLtlMuxBYeQTeeuog>.

повествование подчинено на первый взгляд линейному течению времени. Однако автор видеоблога волен возвращаться к старым сюжетам, пытаться заглянуть в будущее, смоделировать перспективные события, особенно, если блог посвящен не личной истории, а общественно-политической повестке.

Как правило, такие видеоблоги загружаются один раз в неделю. В результате их коммуникативное пространство развивается скачкообразно, фиксируя значимые изменения в повествовании один раз в семь дней. Отметим, что с такой же периодичностью выходят различные аналитические и итоговые программы, проекты традиционных СМИ. В результате конкурентная борьба между различными медиа пульсирует с той же скоростью, создавая новый ритм современной коммуникативной активности. Эта пульсация навязывает такой же ритм и событиям в офлайн. Медиапланирование коммуникационных кампаний в рамках проработки PR-стратегий учитывает эти особенности при освещении мероприятий (форумов, конференций, переговоров, политических акций), если они носят прогнозируемый характер. С другой стороны, непрофессиональный видеоблог может иметь «рваную», неравномерную периодичность. Некоторые кейсы показывают, что блогер может оставить свой медиапроект на месяцы, иногда годы, а затем возвратиться к созданию контента на новом творческом этапе. Поэтому во внутреннем времени видеоблога зачастую сложно поставить окончательную точку.

Необходимо подчеркнуть, что создатель письма или видеоблога в глазах реципиента претендует на достоверность повествования в большей степени, нежели профессиональные журналисты или индустрия телепроизводства. Априори аудитория допускает высокую степень искренности блогера-любителя (гражданского активиста), производящего контент на безвозмездной основе. Доверительное взаимодействие, сокращение коммуникативной дистанции, обращение к каждому пользователю, подписчику блога, как к лично знакомому индивиду устраняет множество барьеров в понимании авторской позиции, которую можно классифицировать как приватную. Такая массовая коммуникация формирует многочисленные сообщества единомышленников, которые выражают свое одобрение на видеохостингах в формах обратной связи.

Культурный код литературы и видеоблог

Подобно тому как культура переписки, достигшая пика своего развития в XIX–XX столетиях, стала возможна в результате развитой структуры почтовой службы, так и в начале XXI века новый вид взаимодействия автора и аудитории стал возможным

лишь при условии доступности гаджетов и высокоскоростного интернета. Таким образом, ключевым требованием содержания эпистолярной медиасреды является доступность инфраструктуры, необходимой для ее существования. Важна массовая доступность такой инфраструктуры для больших групп, которые являются политическими и социальными агентами. Эпистолярная традиция впервые дала возможность каждому индивиду стать и писателем, и читателем. В свою очередь видеоблог и платформы для его размещения реализовали эту идею уже в отношении аудиовизуального контента.

Литературным предшественником видеоблога является, несомненно, мемуаристика. Исторически мемуарный бум также связан с технологическими возможностями — доступностью дешевой печати. В конце XIX века типография стала платформой для публикации воспоминаний различных лиц, очевидцев значимых для многих событий или общественных процессов. Некоторые из них представляли интерес и сами по себе, как неоднозначные личности. В этом случае мемуары, дневниковые записи тоже приоткрывали завесу тайны над событиями определенного времени. И онлайн-мемуаристика в текстовом формате была реализована в форме «Живого журнала», а в дальнейшем перекочевала в социальные сети. Videоблог продолжает развитие этого направления, используя весь спектр аудиовизуальных приемов.

В результате эпистолярная культура и мемуаристика как параллельно существующие виды массового творчества создали вполне четкий культурный код, который был переосмыслен видеоблогерами. Эти жанры литературного и документального письма основаны на допущениях: доверительность взаимодействия с читателем, правдивость, автобиографичность и прочее. Повествовательная манера мемуаров и писем была адаптирована под современный аудиовизуальный язык, обеспечивая трансляцию на аудиторию личностного опыта и чувственных переживаний.

Находясь в одиночном походе посреди тайги, автор видеоблога «Всё из-за Метало Копа» в палатке режет салат из припасенных овощей и, совсем как Робинзон, дает своему кулинарному изделию собственное название — «Звездочет»⁶. «Почему звездочет? — отвечает он на воображаемый вопрос подписчика. — А потому, что сегодня первый раз за два дня я увидел звезды на небе». Но романтически приподнятое настроение автора заключается не только в созерцании звездного неба. Оно продиктовано практическими соображениями. Путешественник связывает свое настроение с небольшим похолоданием, которое позволит ему продержаться еще несколько дней на весеннем снежном

⁶ Изоляция! Месяц в тайге! Проснулся медведь 5 км от палатки! Устанавливаю ловушку. Строю избу в тайге. Режим доступа: <https://youtu.be/f2MeiVFR13s>.

насте. Это значит, что автор видеоблога сможет оставаться в лесу и не торопиться в город, опасаясь половодья.

В видеоблоге прошла адаптацию и культура дневниковых записей. Если ранее письменные дневники становились достоянием широкой публики спустя значительное время, публикуемые зачастую после смерти автора, то сегодня читатель может отслеживать формирование онлайн-дневника в форме видеоблога практически сразу. В итоге автор и зритель «проживают» рассказ видеоблога практически одновременно, и реальность становится параллельной по отношению к этим субъектам. Скорость продуцирования и восприятия аудиовизуального материала такова, что по отношению к событиям внешнего мира диалог субъектов становится единовременным событием. Образ значимого Другого и собственный мир субъекта сближаются между собой, демонстрируя невиданную степень близости. Интенсивность коммуникативных потоков создает новую реальность.

Время контакта реципиента с дневниковым сообщением сжимается до минимума, более того, любой подписчик видеоблога способен при помощи комментария направить следующую серию, видеозапись в интересное ему русло. Такое взаимодействие с аудиторией активно поощряется многими видеоблогерами, что способствует установлению особых отношений с подписчиками. Весьма часто ютуберы используют словесную формулу: «Многие из вас, дорогие подписчики, интересуются..., и я решил об этом рассказать подробнее». Данная формула как реализация опосредованного диалога с читателем использовалась и в эпистолярных романах, но на уровне лишь приема. Теперь такое взаимодействие автора с подписчиком раскрывается в буквальном смысле, литературный прием изначально становится культурным кодом, который формирует коммуникативную модель построения видеоблога.

Реализуя идею дневника XXI столетия, видеоблог уже не обладает сакральным значением, рассказывая, в том числе, об интимных подробностях жизни автора, но его культурный код включает, тем не менее, персонализированные характеристики бытия, потому-то он и становится интересен аудитории. В чем же секрет популярности у аудитории видеоблога, создаваемого в дневниковой или эпистолярной манере? Возможно, подсознательно зрители получают удовлетворение от преодоления запрета — чтения чужих писем, что смутно осознается в современном мире. Получается, что этот вид медиа-активности основан на внутреннем конфликте публичности и конфиденциальности.

В ряде случаев видеоблоги несут в себе и элементы исповедальной интенции, которая характеризуется попыткой конкрет-

⁷ Пригарина А.С. Исповедь как жанр и интенция // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2011, № 2 (56). С. 11–15; Бакина О.В. Исповедальный дискурс духовной публицистики // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2013, № 2–2. С. 76–80.

⁸ Тертычный А.А. Жанры периодической печати: учебное пособие. М.: Аспект Пресс, 2000. 312 с.

⁹ Мадалиева Е.В. Изменение содержания понятия «Исповедь» как результат манипуляционных технологий эпохи глобализации // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2011, № 6–2. С. 386–388.

¹⁰ Россия на краю бездны, крах экономики и общества. Режим доступа: <https://youtu.be/qK4gp6zddyY>.

¹¹ Экс-мэр Екатеринбурга Евгений Ройзман. Тюрьма, психушка, Путин, Сурков, Крым. Режим доступа: <https://youtu.be/PdViA18nJHU>.

ного индивида глубоко осознать, прочувствовать отношение к окружающей действительности, социальным отношениям. В литературе автор исповедального текста чаще всего выставляет себя в негативном свете. Исповедальная же интенция и некие сокровенные признания усиливают эффект искренности видеоблогера, обнажают его сущностные характеристики⁷. Эта интенция обычно присутствует в видеоблогах религиозного содержания или в монологах лиц, предлагающих аудитории свою философскую интерпретацию различных событий.

Трансформация жанра исповеди из сферы религиозной коммуникации в публицистику и его переход в публичную плоскость произошел еще в эпоху Нового времени. В процессе медиатизации духовной жизни человека таинство становится коммуникативным явлением, раскрытым для широкой аудитории, и происходило это задолго до появления видеоблогов. Начало было положено во времена известной «Исповеди» Ж.Ж. Руссо, когда мотив покаяния постепенно заменяется объяснением своих действий, образа мысли. В русской культуре известны такие произведения, как «Чистосердечное признание» Д.И. Фонвизина, «Моя исповедь» Н.М. Карамзина. Сегодня некоторые учебные пособия вводят исповедь в перечень аналитических жанров печатной журналистики, а ее предметом становится внутренний мир человека⁸.

Политический видеоблог-исповедь и проблема манипулирования

В конце XX века, как отмечает Е.В. Мадалиева, жанр публичной исповеди становится одной из форм политической манипуляции общественным сознанием. Такую форму политической коммуникации исследователь называет ритуальным покаянием, имитацией, технологией сокрытия некой личностной тайны⁹. При помощи мнимой исповеди в видеоблоге политик переносит вину за отрицательные стороны своей биографии на внешние обстоятельства. К примеру, лидер движения «За новый социализм» Н. Платошкин в личном видеоблоге, отвечая на комментарии подписчика, утверждает, что в развлечениях нет ничего плохого. Политик вспоминает, что в молодости он тоже ходил на дискотеки. Однако сразу же переходит на критику действующего политического режима и его информационную политику: «Юмористических программ много, а шутки не смешные»¹⁰. Другой политик, блогер (263 тыс. подписчиков) и медиаперсона Е. Ройзман, рассказывая об учебе в университете, вспоминает, что сдавал историю КПСС тринадцать раз, так как не мог «заставить себя говорить на том языке», то есть на языке пропаганды того времени, косвенно характеризуя свои взгляды на советскую действительность¹¹.

Раскрытие малоизвестных и неприятных, на первый взгляд, обстоятельств прошлого, становится, таким образом, распространенным элементом самопрезентации политического субъекта, чья цель завуалированно охарактеризовать себя позитивно. В рамках проектирования коммуникативных стратегий продвижения того или иного актора в информационном поле подобный прием нередко применяется для решения манипулятивных задач.

Следует особо пояснить: манипуляция — это деструктивная разновидность коммуникативных практик, при которой один субъект осуществляет контроль над другими, как правило, против их воли, преследуя исключительно собственные интересы. Манипуляция не только нарушает фундаментальные права человека на свободу воли и интеллектуальную независимость, но и устанавливает доминирующее положение одного субъекта над другими при помощи речевого воздействия. Манипулятор всегда преследует только свои интересы в ущерб интересам манипулируемых. В рамках видеоблога манипуляции тоже могут осуществляться при помощи визуальных изображений, видеоряда, музыкальной композиции. Но на уровне культурного кода этот процесс способен мимикрировать под различные формы репрезентации информации — под поддельный дневник, ложные мемуары, сфабрикованное личное письмо или мнимую исповедь. Не случайно, когда говорят о жертвах манипуляции, имеют в виду аудиторию, на которую было рассчитано сообщение.

Если индивид не в состоянии понять истинные намерения манипулятора, увидеть последствия принимаемых решений в результате пропагандируемых убеждений и действий, то человек предстает как жертва манипуляции. Это происходит, когда реципиент не обладает специальными знаниями для противостояния деструктивному воздействию извне, например, тщательно скрываемому обману в форме мягкой политической силы. Противовоздействию такого опыта служат знания и методы научного и критического анализа информации.

Очевидно, что граница между манипуляцией и убеждением, а также уговором с точки зрения применения различных техник размыта. Многие привычные формы коммерческих или политических убеждений могут быть формально одобрены обществом и законами, однако критический анализ показывает, что подобные практики относятся к манипулятивным техникам. Решающим критерием здесь является то, что люди временно действовали против собственных интересов, вопреки своей воле. Манипуляция преследует исключительно интересы манипуля-

тора, который рассматривает аудиторию как средство достижения собственных целей и как пассивный объект воздействия.

Примечательно, что с прагматической точки зрения устойчивые форматы исповеди, дневника, мемуаров, писем в социально-политическом контексте могут использоваться как эффективный инструмент создания так называемых информационных капсул, служащих для закрепления в том или ином интернет-сообществе комплекса манипулятивных идей, мнений, убеждений¹². Закапсулированное содержание таких политических коммуникаций не допускает, как правило, внешнего анализа, способствует закреплению ложной картины мира в сознании аудитории, не предполагает критическое восприятие информации.

Выводы

Литературная традиция личной переписки, мемуаров, дневниковых записей создала культурный код, ставший основой для построения произведений видеоблогеров. Создавая свои медиаповествования, они демонстрируют переосмысленные на новом технологическом этапе такие свойства, как доверительность, искренность, близость к аудитории, цикличность. Десакрализованные в современном медиапространстве жанры личностных дневниковых записок привлекают аудиторию нарушением традиционных культурных запретов. Мемуарный нарратив предлагает достоверный взгляд на уже известные подписчику события. Цикличность же дневниковой традиции удерживает аудиторию, возвращает медиапотребителя к просмотру новых роликов и формирует ритм обнародования новых медиаповествований во временной перспективе. Элементы исповеди делают аудиовизуальное произведение максимально убедительным. Все эти закономерности жанровых форм активно эксплуатируются создателями политического контента, который нередко предстает как манипулятивная разновидность массовой коммуникации. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Бакина О.В. Исповедальный дискурс духовной публицистики // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2013, № 2–2. С. 76–80.
2. Володенков С.В., Артамонова Ю.Д. Информационные капсулы как структурный компонент современной политической интернет-коммуникации // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. 2020, № 53. С. 188–196.
3. Гуреева А.Н. Теоретическое понимание медиатизации в условиях цифровой среды // Вестник Московского университета. Серия 10: Журналистика. 2016, № 6. С. 192–208.
4. Дженкинс Г. Конвергентная культура. Столкновение старых и новых медиа. М.: Рипол классик. 2019. 384 с.

¹² Володенков С.В., Артамонова Ю.Д. Информационные капсулы как структурный компонент современной политической интернет-коммуникации // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. 2020, № 53. С. 188–196.

5. Дукин Р.А. Медиатизация современного общества: влияние социальных медиа // Теория и практика общественного развития. 2016, № 2. С. 24–26.
6. Мадалиева Е.В. Изменение содержания понятия «Исповедь» как результат манипуляционных технологий эпохи глобализации // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2011, № 6–2. С. 386–388.
7. Пригарина А.С. Исповедь как жанр и интенция // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2011, № 2 (56). С. 11–15.
8. Тertychnyy A.A. Жанры периодической печати: учебное пособие. М.: Аспект Пресс, 2000, 312 с.
9. Шмелева Т.В. Медиатизация как феномен современной культуры и объект исследования // Вестник Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого. 2015, № 7 (90). С. 145–148.
10. Яшина А.Р., Дементьева К.В. Видеоблогинг как ниша интернет-маркетинга (на примере видеохостинга YouTube) // Труды института бизнес-коммуникаций. Санкт-Петербург, 2019, С. 116–122.

REFERENCES

1. Bakina O.V. (2013) Ispovedal'nyy diskurs duhovnoy publicistik [Confessional Discourse of Spiritual Journalism]. Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta. 2013, № 2–2, pp. 76–80. (In Russ.).
2. Volodenkov S.V., Artamonova YU.D. (2020) Informacionnye kapsuly kak strukturnyy komponent sovremennoy politicheskoy internet-kommunikatsii [Information capsules as a structural component of modern political Internet communication]. Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filosofiya. Sociologiya. Politologiya. 2020, № 53, pp. 188–196. (In Russ.).
3. Gureeva A.N. (2016) Teoreticheskoe ponimanie mediatizatsii v usloviyakh cifrovoy sredy [Theoretical understanding of mediation in a digital environment]. Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 10: Zhurnalistsika. 2016, № 6, pp. 192–208. (In Russ.).
4. Dzhenskii H. (2019) Konvergentnaya kul'tura. Stolknovenie starykh i novykh media [Convergents Culture: Where old and new media collide]. Moscow: "Ripol klassik". 2019. 384 p. (In Russ.).
5. Dukin R.A. (2016) Mediatizatsiya sovremennogo obshchestva: vliyaniye social'nykh media [Mediation of modern society: the impact of social media]. Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya. 2016, № 2, pp. 24–26. (In Russ.).
6. Madalievskaya E.V. (2011) Izmeneniye soderzhaniya ponyatiya "Ispoved'" kak rezul'tat manipulatsionnykh tekhnologiy epokhi globalizatsii [Changing the content of the concept of "Confession" as a result of manipulation technologies of the era of globalization]. Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo. 2011, № 6–2, pp. 386–388. (In Russ.).
7. Prigarina A.S. (2011) Ispoved' kak zhanr i intentsiya [Confession as a genre and intention]. Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. 2011, № 2 (56), pp. 11–15. (In Russ.).
8. Tertychnyy A.A. (2000) Zhanry periodicheskoy pechati. Uchebnoye posobie [Genres of periodicals]. Moscow: Aspekt Press, 2000. 312 p. (In Russ.).
9. Shmeleva T.V. (2015) Mediatizatsiya kak fenomen sovremennoy kul'tury i ob'ekt issledovaniya [Mediation as a phenomenon of modern culture and an object of study]. Vestnik Novgorodskogo gosudarstvennogo universiteta im. Yaroslava Mudrogo. 2015, № 7 (90), pp. 145–148. (In Russ.).
10. Yashina A.R., Dement'eva K.V. (2019) Videobloging kak nisha internet-marketinga (na primere videohostinga youtube) [Video blogging as a niche of Internet marketing (on the example of youtube video hosting)]. Trudy instituta biznes-kommunikatsiy. St. Petersburg, 2019, pp. 116–122. (In Russ.).

Vlog: Literary Tradition and Political Strategies

Andrey M. Druzhinin

Ph.D in Philosophy, Senior Researcher, Research Sector, Academy of Media Industry

UDC 7.011+32.019.51

ABSTRACT: Modern media are constantly changing and consist of a wide range of forms, genres, types. Successful verbal formulas, compositional findings are quickly adopted, become stereotyped, then forgotten and reinvented at a new level. The media convergence processes have accelerated the mutual exchange of innovations between printed and audiovisual media. In the information space, everyone is competing with everyone: traditional media holdings and private accounts in social networks, on-air TV, radio, and YouTube videos and podcasters.

Media replicate innovations, which in a broad historical perspective are the reincarnation of traditional art forms. The analysis of modern trends in mass culture reveals various elements in the new media that were characteristic of the literary process of the past. It can be genre features, and artistic techniques. The authors of vlogs rely on well-known formats for presenting information. At the same time, they rely on some cultural codes that have been known for centuries. Numerous video blogs provide valuable material for the analysis of many media processes.

The notion of mediatization must be taken into account in order to understand the vlog and the creative features of its creation. In this case, we should talk about the mediatization of a person's spiritual experience. This process is aimed at the personality-level transformation of both the author of the video blog and its audience. The concept of "culture of complicity" of H. Jenkins allows us to consider the vlog as an active co-authoring by numerous communication participants in the creation of content.

The literary tradition of personal correspondence, memoirs, and a personal diaries has created a cultural code, the basis for constructing works of video bloggers. Creating their media pronouncements, they demonstrate, sincerity, closeness to the audience, and repeatability rethought at a new technological stage. The genres of personal diary desacralized in the modern media space attract the audience by violating previous cultural prohibitions. Memoir narrative offers a reliable look at events already known to the viewer. The cyclic tradition of the diary holds the audience, brings the viewer back to watching new videos and shapes the rhythm of new media in the long term. The elements of confession make an audiovisual work as convincing as possible. All these laws of genre forms are actively exploited by the creators of political content, which in some cases is a manipulative form of mass communication.

KEY WORDS: vlog, complicity culture, diary, memoirs, confession, letters, political manipulation

КУЛЬТУРА ЭКРАНА

КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ФИЛОСОФИЯ



Фото А. Михайлова



Современное искусствознание как гуманитарная наука в ситуации культурологического поворота

Н.А. Хренов,

доктор философских наук, профессор

DOI <https://doi.org/10.17816/VGIK43534>

УДК 7.01

АННОТАЦИЯ

В статье (часть шестая — заключительная; предыдущие части в № 1 (39), 2019; № 2 (40), 2019; № 3 (41), 2019; № 4 (42), 2019; № 1 (43), 2020) обсуждается актуальная проблема современной науки об искусстве, связанная с взаимоотношениями между историей и теорией искусства. До настоящего времени предмет теории искусства как субдисциплины искусствознания, в отличие от предмета истории искусства, оказывался неопределенным. В статье фиксируются процессы, происходившие во время лингвистического и культурологического поворотов в гуманитарных науках, уточняется предмет теории искусства и аргументируется тезис об особой значимости этой субдисциплины в переходные эпохи. В последней части статьи внимание автора сосредоточено на художественном времени как проблеме теории и истории искусств.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

мифологическое время, время у Платона, время у Аристотеля, теория искусства, история искусства, философия, миф, хронофагия, художественное время, сверхисторическое время, историческое время, время у Хайдеггера, Юнг, Зедльмайр, Гайдено, Лотман, символизм, архетип, вечность, настоящее время, коллективное бессознательное

Художественное время как проблема теории и истории искусства. Понятие сверхисторического времени в его применении к анализу произведения искусства

После сносок на Платона попробуем уделить внимание концепции времени, которое мы находим в суждениях Х. Зедльмайра о методологии изучения истории искусства. Кстати, эти суждения историка искусства свидетельствуют не только о его знакомстве с философией, в частности, с философией М. Хайдеггера, но и с идеями Платона. Х. Зедльмайр не просто находит тему времени как необычайно для искусствоведа значимую при решении методологических вопросов и перспективную для теории искусства, но и вносит в ее изучение существенный вклад, причем, не без обращения к философии. Естественно, что обращение к философии не означает лишь усвоение заимствуемых готовых рецептов. Тут необходим творческий подход со стороны самого историка искусства.

Философ не решит тех проблем, которые призван решать сам искусствовед.

Так, посвящая свою книгу методологии истории искусства, Х. Зедльмайр пишет, что становление истории искусства как науки связано с движением к новому, более глубокому и более соответствующему действительности понятию истории, а оно без нового, более глубокого понятия времени достигнуто быть не может. Историк искусства убежден в том, что «преимущественное положение истории искусства среди наук о духе совершенно естественно вытекает из того, что ее предметы одновременно и свободны от времени, и временем обусловлены, одновременно и в прошлом, и в настоящем»¹.

Х. Зедльмайр начинает с того, что пытается соотнести произведение искусства с разными типами времени — прошлым, настоящим и будущим. Проблема заключается в том, что произведение потому и предстает уникальным феноменом, что историческое время, с которым, разумеется, оно связано, его содержания не исчерпывает. Почему? Да потому, что кроме того, что произведение существует в историческом времени, оно существует во внеисторическом и, как выражается Х. Зедльмайр, в сверхисторическом времени. В этом заключается сложность взаимодействия искусства и истории. В этом и состоит парадокс. Поэтому фиксируя эту сложность, Х. Зедльмайр утверждает, что историку необходимо разрабатывать теорию времени. Нужна теория времени. Кому, как не теоретику, ее разрабатывать. Вот еще одна значимая проблема для теории искусства. На этот раз ее разрабатывает историк искусства. «Без теории времени невозможна ни теория истории и социума, ни теория произведения искусства, ни история самого искусства»².

Однако ставя конкретный вопрос, весьма существенный для историка искусства, мы приходим к осознанию того, зачем нужна теория искусства, какие функции она в искусствознании призвана осуществлять. Оказывается, введение понятия сверхисторического способа бытия произведения для понимания собственно исторического времени чрезвычайно существенно. Без соотнесенности со сверхисторическим способом бытия произведения невозможно понять и специфику исторического времени. Ведь в восприятии современного человека отношения между прошлым, настоящим и будущим радикально изменились. И, кстати, кризис созерцания, который констатирует Х. Зедльмайр, тоже с этим связан. Трудность состоит в том, что у современного человека существуют особые взаимоотношения со временем.

¹ Зедльмайр Х.
Искусство и истина.
О теории и методе
истории искусства
М.: «Искусствознание»,
1999. С. 256.

² Зедльмайр Х.
Указ. соч. С. 174.

Эти взаимоотношения Х. Зедльмайр рассматривает весьма драматически и, как кажется, дело тут в активности цивилизации, поставляющей человеку обилие симулякров. Историк искусства связывает это с кризисом, который подробно рассматривает в своей книге «Утрата середины». Дело в том, что как полагает Х. Зедльмайр, в современной культуре произошла утрата настоящего времени. Об этом свидетельствует то, что он называет хронофагией — «пожиранием времени», неспособностью оставаться в настоящем. Вместо настоящего времени возникает так называемое «видимое» или неистинное, ложное настоящее время. Согласно утверждению историка, иллюстрацией этого времени, например, является кинематограф, который во многом осуществляет компенсаторную роль в культуре. С помощью изображения он как бы воссоздает утраченное настоящее время. Но оказывается, что он не воссоздает, а только воспроизводит неистинное, ложное настоящее время.

Утрата настоящего ведет к тому, что современный человек стремится существовать то в прошлом, то в будущем. «Иногда совершенное бытие не желают искать и находить в истинном времени, — пишет Х. Зедльмайр, — тогда его пытаются обнаружить либо в прошедшем (в том числе и в пространственном удалении, то есть в прошедшем, как бы дожившим до наших дней: у примитивных народов, в иных морях), либо в некоем далеком будущем»³. Это бегство из настоящего искусство иллюстрирует, предпочитая то классицизм (пассеизм), то авангард (футуризм). Употребление понятия «примитивные народы» весьма красноречиво это иллюстрирует. За ним стоит целая тенденция в истории искусства XX века, которая, начиная с символизма, стремится воспроизвести архаические пласты культуры.

Как же все-таки преодолеть кризисность эпохи и вернуться в настоящее? Вот тут-то и возникает латентная функция искусства, которую можно объяснить лишь в том случае, если в произведении фиксируется не только историческое, но и сверхисторическое время. Настоящее время, оказывается, можно вернуть с помощью сверхисторического времени.

Что же такое сверхисторическое время?

Какое же содержание Х. Зедльмайр вкладывает в понятие «сверхисторическое время» и как это время соотносить с временем настоящим? По мнению историка искусства, вернуть современного человека в настоящее способно искусство, хотя и не только оно, и именно потому, что оно выступает способом сохранения сверхисторического времени. Сверхисторическое

³ Зедльмайр Х. Искусство и истина. О теории и методе истории искусства М.: «Искусствознание», 1999. С. 192.

содержится, например, в мифе, ритуале, празднике и т. д. Выделение историком, кроме исторического, еще и сверхисторического времени, способно проблему разрешить. Но что же такое *сверхисторическое время*? Каково его содержание? Чтобы ответить на этот вопрос, следует обратиться к философии.

Сам Х. Зедльмайр не только призывает историков искусства обратиться по этому поводу к философии, гуманитарным наукам, но он сам углубляется в те идеи, которые берет в философии, в частности, в феноменологии, герменевтике, гештальт-психологии и т. д., демонстрируя их эффективность при объяснении истории искусства. Так, в своей книге, он упоминает имя М. Хайдеггера, одного из тех философов XX века, который, как известно, предметом своей философии делает именно время. В работе «Бытие и время» (1927) понятие времени у М. Хайдеггера превращается в ключевое понятие философии.

Однако если судить по тому, что пишет Х. Зедльмайр о времени, его концепция времени все же не соответствует идеям М. Хайдеггера. Он высказывает самостоятельные идеи, пытаясь применить их в интерпретации отдельных произведений и стилей. Как известно, понимание времени в предшествующей европейской философии М. Хайдеггер радикально пересмыслил. Чтобы аргументировать свою концепцию времени, он возвращается к Аристотелю и предпринимает собственное толкование его идей. Такое толкование и станет основой его собственного понимания времени. У М. Хайдеггера как философа, представляющего онтологическое направление, бытие с вечностью не связано. Категория вечности, противопоставляемая в предшествующей философии и, в частности, в античной, историческому времени, в его философии упраздняется. По М. Хайдеггеру само время и есть бытие. До М. Хайдеггера такое понимание времени отсутствовало.

Считается, что понимание времени у М. Хайдеггера — это переворот в истории философии. Представляется, что к пониманию времени по М. Хайдеггеру близок А. Тарковский в своем теоретическом сочинении о времени в кино⁴. Но в данном случае идеи кинорежиссера опровергают мысль Х. Зедльмайра о кино как способе регистрации неистинного или ложного времени. Неизвестно, что послужило толчком для понимания кинорежиссером кино с этой точки зрения. Едва ли он изучал М. Хайдеггера. Просто гении интуитивно и самостоятельно открывают какие-то идеи, которые считаются философскими. Что же касается Х. Зедльмайра, то хотя он в связи с пониманием времени и упоминает имя М. Хайдеггера, тем не менее, понятие

⁴ Тарковский А. Запечатленное время // Вопросы киноискусства. Выпуск 10. М.: Наука, 1967. С. 79.

вечности не устраняет. Как раз с вечностью у него связано и понимание сверхчувственного времени, а без этого типа времени искусство не существует.

У Х. Зедльмайра вечность связана со сверхисторическим временем. Без категории вечности сверхисторическое время понять невозможно. У Х. Зедльмайра сущность истинного, а не ложного или, по его выражению, «видимого» времени, и есть сверхисторическое время, то есть — вечность. Получается совсем как у Б. Кроче — история есть «познание вечности, присутствующей в настоящем»⁵. И проблема заключается в том, чтобы в настоящее, истинное время человек вернулся через приобщенность к сверхисторическому времени. Иначе говоря, Х. Зедльмайра интересует понимание времени не в аристотелевском (в интерпретации М. Хайдеггера), а в платоновском варианте, хотя разделение между этими философами в плане времени — это лишь интерпретация М. Хайдеггера. Понимание времени у Платона как стихии, отличной от вечности, зависит все же от его соотносительности с вечностью. «Создатель учения об умопостигаемом мире идей, принципиально отличном от чувственного мира, — пишет П. Гайденко, — Платон впервые в истории философской мысли попытался дать метафизическое обоснование понятия времени, сопоставив его с вневременной вечностью. Таким образом, время предстало подобием вечности в эмпирическом мире становления и, стало быть, как нечто не только отличное от вечности, но и причастное ей. Не случайно Платон называет время “вечным же образом”: время создано для того, чтобы по возможности уподобить творение — космос его сверхчувственному образцу»⁶.

Время у Платона не может ни существовать, ни быть постигаемым без связи с вечностью. По Платону, вечность есть образец или прообраз, а время — только ее образ, и он не может быть понят безотносительно к прообразу. Иначе говоря, время — это признак той низшей прихотливой и вечно изменяющейся, хаотичной реальности, которую философ отделяет от реальности сверхчувственной, пребывающей в неизменной, идеальной, эйдетической форме. Означает ли это, что категория вечности после реформы в философии, проделанной М. Хайдеггером, уходит в небытие? Тогда как же понимать сверхисторическое время, о котором говорит Х. Зедльмайр применительно к произведениям искусства? В данном случае, несмотря на авторитет М. Хайдеггера, платоновским пониманием времени не следовало бы жертвовать, да и сам Х. Зедльмайр, хотя и упоминает имя этого философа, ему не следует.

⁵ Ле Гофф Ж.
История и память.
М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2013. С. 143. 303 с.

⁶ Гайденко П.
Время. Длительность.
Вечность. Проблема времени в европейской философии и науке. М.: Прогресс-Традиция, 2006. С. 25. 464 с.

Все дело в том, что в угоду собственной концепции времени М. Хайдеггер предлагает слишком субъективную и, как считает П. Гайденко, неадекватную интерпретацию идей Аристотеля о времени. Сам М. Хайдеггер следует, как он сам заявляет, аристотелевскому пониманию времени, смысл которого, по его мнению, заключается в «опространствовании» времени. Этой концепции будут следовать многие философы, вплоть до А. Бергсона, который эту парадигму впервые подвергнет критике. Но как полагает П. Гайденко, интерпретация понимания времени М. Хайдеггером все же ошибочна. Понимание времени в интерпретации Аристотеля у М. Хайдеггера неадекватна Аристотелю. Конечно теории Платона и Аристотеля не совпадают, но что касается вечности, без которой невозможно определить и время, то тут Аристотель со своим учителем не расходится. Без категории вечности историческое время понять невозможно.

Сверхисторическое время как мифологическое время

Так что же утверждал Аристотель на самом деле? Его постановка вопроса весьма любопытна. Вечность Аристотель связывает с понятием «теперь», то есть — с настоящим. Согласно Аристотелю, «теперь» — это даже не часть времени, а просто граница между прошлым и будущим. Эта граница есть нечто неделимое. Понятие границы исключает время. Вечность прорывается в эту границу, в это мгновение, а, следовательно, в настоящее. Стало быть, здесь мы имеем дело и с настоящим, и одновременно с вневременным, а точнее, сверхвременным началом. Комментарий проблемы времени у М. Хайдеггера П. Гайденко пишет: «С точки зрения Аристотеля, “теперь” как неделимое, как граница само не есть время, оно есть вневременное начало времени, то, что впоследствии получило название *nunc stans*. По словам Симплиция, комментатора “Физики” Аристотеля, “теперь” — это подобие, образ вечности, явленный нам в потоке времени. Прообразом “теперь” как раз и является вечность»⁷.

Так вечность, как оказывается, не расходится с настоящим. Эту связь настоящего с вечностью Данте выражает в строчках в «Божественной комедии»: «Единый миг мне большей бездной стал, / Чем двадцать пять веков — затее смелой, / Когда Нептун тень Арго увидал»⁸. Но ведь поэт не противоречит средневековой философии. На этой точке зрения стоит и Августин. Мгновение настоящего ему тоже представлялось мгновением вечности. В его «Исповеди» есть такая мысль. Имея в виду вечное, Августин пишет: «Кто удержал бы и остановил его на месте:

⁷ Гайденко П. Время. Длительность. Вечность. Проблема времени в европейской философии и науке. М.: Прогресс-Традиция, 2006. С. 386.

⁸ Данте Алигьери. Божественная комедия. Перевод с итальянского М. Лозинского. М., Правда, 1982. С. 518.

пусть минуту постоит неподвижно, пусть поймает отблеск всегда недвижной сияющей вечности, пусть сравнит ее и время, никогда не останавливающееся. Пусть оно увидит, длительное время делает длительным множество приходящих мгновений, которые не могут не сменять одно другое; в вечности ничто не преходит, но пребывает как настоящее во всей полноте; время как настоящее в полноте своей пребывать не может. Пусть увидит, что все прошлое вытеснено будущим, все будущее следует за прошлым и все прошлое и будущее создано. Тем, кто всегда пребывает, и от Него исходит. Кто удержал бы человеческое сердце: пусть постоит недвижно и увидит, как недвижная пребывающая вечность, не знающая ни прошлого, ни будущего, указывает времени быть прошедшим и будущим»⁹.

Весьма любопытно, что символизм как художественное направление рубежа XIX–XX веков вернется к такому пониманию времени. Символистам, которых называли неоимпрессионистами, удавалось совмещать мгновение с мифом. Но, как отмечает Ж. Ле Гофф, такая интерпретация времени заявлена еще Бодлером в его статье 1863 года «Художник современной жизни», и именно от Бодлера идет эта традиция, что связана с символизмом. Бодлер пытается определить сущность современного, следовательно, настоящего. Но эта сущность связана не с модой. «Прекрасное, — пересказывает Ж. Ле Гофф Бодлера, — содержится в себе нечто вечное, но “академики” (приверженцы древнего) не видят, что ему также в обязательном порядке присуще и нечто, связанное с “конкретной эпохой, модой, моралью, чувством”. По крайней мере, частично прекрасное должно быть современным. Что же такое современность? Это то, что есть “поэтического в истории”, “вечного” в “преходящем”»¹⁰.

И теперь возникает дилемма: зачем искусствоведам заниматься метафизическими вопросами? Но заниматься приходится. Ведь в произведении искусства историческое и сверхисторическое время пронизывает образность и символику. Распознавание временных аспектов образа и есть герменевтика. Сам Х. Зедльмайр в качестве иллюстрации сверхисторического времени, проявляющегося в образах и символах, ссылается, например, на архетип дикой лошади, встающей на дыбы и сбрасывающей всадника. Этот архетип он находит у многих художников, правда, он не упоминает, что это именно платоновский символ возможной утраты господства над той областью влечений, над которой у человека нет власти. Этот символ поднимется из глубин коллективного бессознательного. И когда это имеет место в произведении искусства, то воспринимающий его человек

⁹ Августин А. Исповедь. Аврелий Августин. М.: Канон – Плюс, Реабилитация, 2003. 464 с.

¹⁰ Ле Гофф Ж. История и память. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2013. С. 143. 303 с.

одновременно находится и в историческом, и в сверхисторическом времени. Это и свидетельствует о многослойности произведения, в том числе, в его временном смысле.

Х. Зедльмайр утверждает, что современное искусство с этой точки зрения еще не подвергалось основательному изучению. Но сегодня такой вывод, конечно, уже не соответствует истинному положению вещей. Искусствознание, и в особенности теория искусства, в последние десятилетия в этом заметно продвинулось. Об этом свидетельствует, например, активная ассимиляция в искусствознании методологии К. Юнга. Не случайно, делая произведение предметом истории искусства как научной дисциплины, Х. Зедльмайр останавливается на значимости таких порождений именно не личного, а коллективного бессознательного. Их активность он улавливает прежде всего в искусстве. «Причем, — пишет Х. Зедльмайр, — мы считаем, что оно (искусство — Н.Х.) создало их, исходя преимущественно из области бессознательного. На самом деле, в результате поисков изобразительных “архетипов”, которые, как известно, должны подниматься из глубин коллективного бессознательного, в нашу эпоху будет найдена никакая не “мандала” или какой-нибудь символ высшего космического и духовного порядка. Подлинной глубины искусство нашей эпохи добивается все-таки там, где оно является своего рода *gnoti seanton*, вскрывает свою сомнительную временную сущность в образах, которые, так сказать, беременны символами»¹¹.

Высказывая эту мысль, Х. Зедльмайр не мог опираться на искусствоведческие исследования, которые бы ее подтверждали. Но спустя время становится очевидным, что те теории, которые возникли в психологии (А.Х. Зедльмайр, говоря об архетипах, конечно же, имел в виду идеи К. Юнга), успешно ассимилируются искусствоведами. Это не только художественные образы, но, в том числе, символы, с помощью которых высказывается коллективное бессознательное. Оно оказывается вне времени и, несомненно, воздействует на коллективную идентичность. Однако дело в том, что символическое мышление — это признак мифа, являющегося содержанием сверхисторического времени. В этом и разгадка того, почему символизм не только наследует импрессионизм, но и реабилитирует мифологию, о которой его представители так много рассуждают. *Мифологическое время это и есть сверхисторическое время.*

Когда в сюжетах психологического романа XIX века структуралисты пытаются отыскать не только историческое время, но и миф, то, по сути, они находят то, что Х. Зедльмайр называет

¹¹ Зедльмайр Х.
Искусство и истина.
О теории и методе
истории искусства
М.: «Искусствозна-
ние», 1999. С. 196.

сверхисторическим временем. Вопрос о мифологическом подтексте психологического романа XIX века пытается прояснить Ю. Лотман. Его анализ русской литературы свидетельствует, что в сюжетах романов XIX века, как правило, присутствуют два уровня: фабульно-событийный, связанный с проникновением в литературу текущей действительности и противоречащая вечная архетипическая формула, способная актуализироваться в злободневных сюжетах. На примере анализа Ю. Лотманом структуры русского психологического романа XIX века можно продемонстрировать синтез исторического и сверхисторического времени, что так интересовало Х. Зедльмайра.

По сути, речь идет о том, можно ли в романе этого типа, столь тесно связанного с публицистикой и журналистикой, активно и своевременно реагирующей на события истории, выявить те константные, повторяющиеся структуры, о которых говорил А. Веселовский и которые в волшебной сказке обнаружил В. Пропп. Ясно, что организация повествования в романе резко отличается от морфологических особенностей фольклора. Тем не менее роман, если следовать Х. Зедльмайру, развертывается не только в историческом, но и в сверхисторическом времени, а следовательно, в мифологическом времени. И хотя роман невозможно свести к инвариантам, тем не менее, константные элементы в нем имеют место. Приведем вывод Ю. Лотмана: «Резко возрастающее в XIX веке разнообразие сюжетов привело бы к полному разрушению повествовательной структуры, если бы не компенсировалось на другом полюсе организации текста тенденцией к превращению больших блоков повествования и целых сюжетов в клише. Пристальный анализ убеждает, что безграничность сюжетного разнообразия классического романа, по сути дела, имеет иллюзорный характер: сквозь него явственно просматриваются типологические модели, обладающие регулярной повторяемостью. Закон, нарушение которого делает невозможной передачу информации, подразумевающий, что рост разнообразия и вариативности элементов на одном полюсе обязательно должен компенсироваться прогрессирующей устойчивостью на другом, соблюдается и на уровне романного сюжетостроения. При этом непосредственный контакт с “неготовой, становящейся современностью” парадоксально сопровождается в романе регенерацией весьма архаических и отшлифованных многими веками культуры сюжетных стереотипов. Так рождается глубинное родство романа с архаическими формами фольклорно-мифологических сюжетов»¹².

¹² Лотман Ю. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Ю. Лотман. Избранные статьи: в 3 т. Т. 3., Таллинн: Александра, 1993. С. 95.

Сопоставляя русский роман с западноевропейским, Ю. Лотман приходит к выводу, что последний ориентирован на сказку, а русский — на миф, то есть на более глубокие уровни повествования. Так, обращая внимание на то, что такие произведения, как «Евгений Онегин», «Мертвые души», «Братья Карамазовы» не имеют конца, Ю. Лотман говорит, что это не мешает их воспринимать как полноценные и вполне законченные произведения. С концом есть, однако, трудности и в романах Л. Толстого «Война и мир», «Воскресение», «Анна Каренина». Именно отсутствие конца и свидетельствует о мифологическом подтексте сюжета в этих произведениях, следовательно, и о том, что действие в них разворачивается, в том числе, на сверхисторическом уровне. Ю. Лотман пишет, что «для мифа с его циклическим временем и повторяющимся действием понятие конца текста несущественно: повествование может начинаться с любого места и в любом месте может быть оборвано»¹³.

Так представитель отечественного структурализма Ю. Лотман продемонстрировал то сверхисторическое время, которое, согласно историку искусства Х. Зедльмайру, во многом определяет временную структуру произведения. Значит, интересы структурализма, которые, казалось бы, оказывались далекими от диахронии, то есть от истории и времени, все же свидетельствуют, что структуралистская теория, как разновидность теоретизирования, в XX веке способна внести вклад в обсуждение проблематики времени как одновременно значимой и для теории, и для историка искусства. Следует все-таки признать, что структурализм как одна из многих методологических установок в гуманитарной сфере явился очередным шагом в становлении теории искусства.

Таким образом, заключая все сказанное в данной работе о теории искусства как субдисциплине науки об искусстве, ее функциях и истории ее становления, можно утверждать: в истории она развивалась отчасти самостоятельно, отчасти под воздействием других гуманитарных дисциплин. Но следует признать, что это все-таки история, логику которой следовало бы воспроизвести в специальном фундаментальном исследовании. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
2. Бергсон А. Творческая эволюция. М.; СПб., 1914.

¹³ Лотман Ю. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Ю. Лотман. Избранные статьи: в 3 т. Т. 3., Таллинн. Александра, 1993. С. 97.

3. Гайденко П. Время. Длительность. Вечность. Проблема времени в европейской философии и науке. М.: Прогресс-Традиция, 2006.
4. Кавелти Д. Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение, 1996, № 22.
5. Кребер А. Избранное: природа культуры. М.: РОССПЭН, 2004. 1008 с.
6. Кутырев В. Унесенные прогрессом. Эсхатология жизни в техногенном мире. СПб.: Алетейя, 2016.
7. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. Л.: Художественная литература, 1971.
8. Лотман Ю. Культура и взрыв. М., 1992.
9. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л.: Наука, 1974.
10. Уайт Л. Наука о культуре // Антология исследований культуры. Т. 1. Интерпретации культуры. СПб.: Университетская книга, 1997.
11. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. М.: Канон-Плюс, 2015. 375 с.
12. Хаксли О. Контрапункт. О дивный новый мир. Обезьяна и сущность. Рассказы. М.: НФ «Пушкинская библиотека»; АСТ. 2003. 992 с.
13. Хайдеггер М. Время и бытие: статьи и выступления. М.: Республика. 1993. 447 с.
14. Хренов Н.А. История образов после истории искусства: культурологический аспект. Статья первая и вторая // Культура культуры, 2017, № 3, 4. URL: <http://cult-cult.ru/arhiv-2014-31/> <http://cult-cult.ru/archive-2017-4/> (дата обращения: 23.02.2020).
15. Хренов Н.А. Средства массовой коммуникации в ракурсе виртуальной реальности // Международный журнал исследований культуры, 2017, № 2. С. 27–44.

REFERENCES

1. Bakhtin M. (1975) *Formy vremeni i khronotopa v romane: Ocherki po istoricheskoy poetike* [Forms of Time and the Chronotope in the Novel. Essays on Historical Poetics]. Bakhtin M. *Voprosy literatury i estetiki*. Moscow, 1975. (In Russ.).
2. Bergson A. (1914) *Tvorcheskaya evolyutsiya* [Creative evolution]. Moscow; St. Petersburg, 1914. (In Russ.).
3. Gaydenko P. (2006) *Vremya. Dlitel'nost. Vechnost. Problema vremeni v evropeyskoy filosofii i nauke* [Time. Duration Eternity. The problem of time in European philosophy and science]. Moscow: Progress-Traditsiya, 2006. (In Russ.).
4. Kavelti D. (1996) *Izucheniye literaturnykh formul* [The study of literary formulas]. *Novoye literaturnoye obozreniye*, 1996, № 22. (In Russ.).
5. Kreber A. (2004) *Izbrannoye: priroda kultury* [Selected: nature of culture]. Moscow: ROSSPEN, 2004.1008 p. (In Russ.).
6. Kutyrev V. (2016) *Unesennye progressom. Eskhatologiya zhizni v tekhnogennom mire* [Gone with the Progress. The Eschatology of Life in the Technogenic World]. St. Petersburg: Aleteyya, 2016. (In Russ.).
7. Likhachev D. (1971) *Poetika drevnerusskoy literatury* [Poetics of Old Russian Literature]. L.: Khudozhestvennaya literature, 1971. (In Russ.).

8. *Lotman Yu.* (1992) *Kultura i vzryv* [Culture and explosion]. Moscow, 1992. (In Russ.).
9. *Ritm, prostranstvo i vremya v literature i iskusstve* [Rhythm, space and time in literature and art]. L.: Nauka, 1974. (In Russ.).
10. *White L.* (1997) *The Science of Culture. Anthology of Cultural Studies. Vol. 1* [The science of culture. Anthology of cultural studies. Vol. 1]. Interpretations of culture. St. Petersburg: University book, 1997. (In Russ.).
11. *Fisher-Likhte E.* (2015) *Estetika performativnosti* [Performance aesthetics]. Moscow: Kanon Plyus, 2015. 375 p. (In Russ.).
12. *Khaksli O.* (2003) *Kontrapunkt. O divny novy mir. Obezyana i sushchnost* [Counterpoint. Oh brave new world. Monkey and essence]. Rasskazy. Moscow: NF "Pushkinskaya biblioteka". AST, 2003. 992 p. (In Russ.).
13. *Khaydegger M.* (1993) *Vremya i bytiye* [Time and being]: Statyi i vystupleniya. Moscow: Respublika, 1993. 447 p. (In Russ.).
14. *Khrenov N.A.* (2017) *Istoriya obrazov posle istorii iskusstva: kulturologichesky aspect* [The history of images after the history of art: cultural aspect]. Statya pervaya i vtoraya. *Kultura kultury*, 2017, № 3, 4. URL.: <http://cult-cult.ru/arhiv-2014-31/>; <http://cult-cult.ru/archive-2017-4/> (data obrashcheniya: 23.02.2020). (In Russ.).
15. *Khrenov N.A.* (2017) *Sredstva massovoy kommunikatsii v rakurse virtualnoy realnosti* [Media in the perspective of virtual reality]. *Mezhdunarodny zhurnal issledovany kultury*, 2017, № 2, pp. 27–44. (In Russ.).

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

Nikolai A. Khrenov

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

UDC 7.01

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

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

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

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

МИРОВОЙ КИНОПРОЦЕСС

АНАЛИЗ





Культурная модификация пьесы Г. Ибсена «Кукольный дом» на иранском экране

Н.Г. Григорьева

кандидат искусствоведения

DOI <https://doi.org/10.17816/VGIK25745>

УДК 791.43-24

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются подходы к экранной интерпретации в иранском кинематографе. Автор анализирует стратегии культурной адаптации пьесы Г. Ибсена «Кукольный дом» (1879), примененные иранским режиссером Дариушем Мехрджуи при создании фильма «Сара» (1993). Сопоставление оригинала с его экранной интерпретацией показывает, что режиссеру удалось актуализировать проблематику литературного произведения мировой классики в социокультурной обстановке Ирана 1990-х годов.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

иранское кино,
Дариуш
Мехрджуи,
культурные
адаптации,
экранные
адаптации,
иранская
женщина,
феминизм
в Иране

Сименем Дариуша Мехрджуи, известного сегодня как ярко-Сго представителя иранского кино «новой волны», связано открытие миром иранского кинематографа. В 1971 году он контрабандой привез на Венецианский фестиваль фильм «Корова» и получил за него приз кинокритиков. После майских событий 1968 года интерес к кинопроизведениям французской «новой волны» стал снижаться, и эту эстафету подхватили молодые кинематографисты Швеции и Германии. Таким образом, начало 1970-х годов ознаменовалось целым рядом успехов авторского кино. На этом фоне демонстрация никому не известного иранского фильма, к тому же без субтитров, стала настоящим шоком. До этого момента для западного зрителя иранского кино фактически не существовало. У классиков зарубежного киноведения Ж. Садуля и Е. Теплица нет ни строчки об иранском кинематографе, так что даже для специалистов-киноведов иранская «новая волна» возникла каким-то чудом из ничего. С тех пор Мехрджуи, «с первой попытки» покориивший искушенную европейскую публику, продолжает удивлять своих поклонников смелыми экспериментами, в том числе изящными культурными адаптациями западной литературы в эстетике исламского фундаментализма.

В силу господствующей идеологии западная литература не может попасть на экран без обязательной «иранизации»

материала. Формальная адаптация предполагает, как минимум, соблюдение исламского дресс-кода и правил скромного поведения. Очевидно, что такие формальные модификации не сулят ничего оригинального. В истории иранского кино уже была эпоха безликих и бессодержательных «фильмов-фарси» в 1950–1960-х годах, когда национальные студии поставили на поток производство «персонализированных» версий западных развлекательных картин. Низкое качество фильмов-фарси частично объясняется скудностью оснащения студий и низким уровнем подготовки специалистов, но все же главной проблемой кинематографа того периода была бедность художественного видения и воплощения, «виртуальность» предлагаемой картины мира. Конечно, фильмы-фарси рассказывали об иранцах, их действие разворачивалось на фоне иранских пейзажей, на экране возникали реальные детали национального быта. Но из-за формального перенесения сюжетного эталона в другую действительность, Иран изображался скорее «глазами постороннего», иностранца, увлеченного восточной экзотикой.

Иранская «новая волна» 1970-х началась с поиска собственного изобразительного языка и возродила значительный интерес как к национальным традициям, так и к стилистическим инновациям. И ввиду того, что многие режиссеры тех лет получили образование в Европе и США, периодически возникали обращения к западной классике. Однако единичные примеры экранизаций, в частности, режиссера Д. Мехрджуи («Почтальон», 1972) по незаконченной пьесе Г. Бюхнера «Войцек» и режиссера Р. Мир-Лохи («Мягкотелый», 1972) по повести Дж. Стейнбека «О мышах и людях», были известны лишь за границей, где оценили в первую очередь гражданское мужество создателей, и только потом художественную зрелость их работ.

Первое обращение к западной литературе уже после Исламской революции 1979 года осуществил знаменитый иранский режиссер М. Махмальбаф, положив в основу одной из трех новелл фильма «Лоточник» (1988) рассказ Альберто Моравиа «Младенец» из «Римских историй». Его интерпретация не имела ничего общего с фильмами-фарси и представляла собой существенный шаг вперед, по сравнению с работами Мехрджуи и Мир-Лохи прошлых лет. Но несмотря на то, что фильм имел огромный успех в Иране и остался в памяти зрителя именно благодаря заимствованному итальянскому сюжету, широкое распространение это направление не получило. В силу разных причин режиссеры предпочитали снимать по оригинальным сценариям, часто по своим собственным.



Иранский режиссер
Дариуш Мехрджуй

В отличие от советской эпохи никто не требовал от иранских кинематографистов создания киноплакатов или «агиток». Не было и другой догмы, которая бы сковывала режиссеров и сценаристов в их творчестве, кроме одной: исламской морали. Адаптация творческих идей к нормам этой морали (не более жесткой, чем любая иная конфессиональная мораль в других странах и при других режимах) потребовала некоторого времени, и Д. Мехрджуй возвращается к излюбленной форме только в середине 1990-х, сняв две картины подряд по произведениям западных классиков: «Сара» (1993) по пьесе «Кукольный дом» Генрика Ибсена и «Пари» (1995) по повестям Дж. Д. Сэлинджера «Фрэнни» и «Зуи». В этих

картинах развивается тенденция к сплаву поэтической образности с изображением современных социальных реалий, определенная уже в этапном для развития иранского кинематографа фильме «Корова». В столь разнородный «союз» добавляется еще литературная основа, созданная много лет назад и в другой среде, что позволяет рассматривать работы Д. Мехрджуй с точки зрения «культурной перспективы», существующей вне хронологии и географии.

«Склонение на иранские нравы»

Понятие культурная адаптация текста в теории перевода предполагает «преобразование, замену какого-либо элемента художественной структуры оригинала, вступающего в противоречие с культурой принимающего языка, на элемент более характерный для принимающей культуры с целью достижения прагматического эффекта, сопоставимого с оригиналом»¹. Злоупотребление приемами культурной адаптации приводит к тому, что переводимый текст либо полностью, либо частично теряет национальную специфику и авторский стиль. В России в конце XVIII — начале XIX века такая практика перевода получила название «склонение на наши нравы». Переводчики заменяли иноязычные имена и бытовые реалии оригинала русскими именами и деталями родного быта, переносили действие в российскую действительность. Такого рода вольности вряд ли были продиктованы исключительно собственным произволом переводчика: таким был запрос общества, ориентированного на просвещение, таковым было и стремление авторов освоить

¹ Гришаева Л.И.
Культурная адаптация
текста как способ
достижения комплекс-
ной эквивалентности
при переводе // Проблемы культурной
адаптации текста.
Воронеж, 1999. С. 25.

иностранный литературный опыт и на его основе создать собственный совершенный текст.

Сегодня доступность мирового культурного наследия и уровень компетенции современного человека в межкультурной коммуникации делают «склонение» на его нравы совершенно излишним. С другой стороны, как отмечает канадский литературовед и культуролог Л. Хатчон в книге «Теория адаптации», именно разного рода «склонения» занимают в наши дни большую часть медиапространства: в кино, на телевидении, в театре, в интернете, в литературе и комиксах, в компьютерных играх, в кавер-версиях песен и тематических парках². Определяя адаптацию как «повторное, развернутое, намеренное и заявленное обращение к конкретному произведению искусства», автор считает, что ее нужно рассматривать тройко: как самостоятельное произведение, как процесс создания и процесс восприятия. Действительно, адаптации создаются в ином временном и пространственном контексте. Автор адаптации имеет полное право читать оригинал «со своей колокольни» и часто располагает отличным от автора оригинала технологическим арсеналом. Аудитория, в свою очередь, знакомая или незнакомая с исходным замыслом, оценивает новое произведение в соответствии с собственным вкусом, системой ценностей и житейским опытом, полученным в современной ей среде. По Хатчон, в процессе восприятия контекст выступает решающим фактором. Под контекстом для экранных и сценических произведений Хатчон подразумевает не только социокультурные реалии, но и рекламе в средствах массовой информации, узнаваемость создателей адаптации, мнение критиков³.

Механизм задействования сопутствующих индустрий и разных видов медиа для «старых сказок на новый лад» ничем не отличается от позиционирования любого медиапродукта и продиктован необходимостью расширения целевой аудитории, донесения до нее нужной информации. Переизбыток разного рода контента и лимитированное количество времени на его изучение приводит к тому, что аудитория стала очень избирательна, и за ее внимание приходится бороться. Если раньше целевая аудитория определялась в основном по возрастным, гендерным и социальным параметрам, сейчас к этому перечню добавился набор посещаемых сайтов и социальных сетей. Таким образом, задача современных режиссеров и продюсеров состоит в том, чтобы не только понимать академические и житейские интересы зрителя, но и прекрасно ориентироваться в возможностях различных медиаформатов. Именно это

² Hutcheon L.
A Theory of Adaptation.
London: Routledge, 2006,
pp. 6–7.

³ Там же. С. 142–145.

качество и помогло Мехрджуи добиться успеха в экранизации норвежского произведения вековой давности на иранской земле. Он четко оценил «адаптивность» пьесы Г. Ибсена для другого формата и ее способность обрести новый смысл в меняющемся мире.

Действительно, кинематограф в Иране 1990-х годов переживал небывалый всплеск популярности как внутри страны, так и за ее пределами, поэтому формат кинофильма гарантировал режиссеру максимальный охват аудитории. Мехрджуи учел множество факторов многокомпонентного контекста, включающего повседневный быт, социальные, гендерные, идеологические характеристики Ирана 1990-х, собственный имидж и отношение аудитории к его предыдущим работам. Важнейшим связующим звеном оригинала и адаптации оказалась тема женщины, которая стала набирать обороты в Европе и Америке в конце XIX века, но для Ирана гендерная проблематика оказалась ключевой лишь в 1990-х.

Тема женщины, так или иначе, связана с борьбой за ее закрепление и закрепление за ней социальных прав. В этом смысле устремления иранок ничем не отличаются от активисток феминистского движения в Европе, хотя хронологически активизация борьбы за права женщин в Иране и в Европе не синхронны. На Западе феминистское движение условно разделяют на три стадии⁴: *первая волна* пришлась на конец XIX и начало XX века, где ключевыми вопросами были права собственности и право голоса для женщин; под *второй волной* понимают движение 1960–1970-х годов за полное юридическое и социальное равенство женщин и мужчин; для *третьей волны* феминизма характерно философское осмысление гендерных ролей в обществе и дискуссии вокруг понятия идентичности⁵.

Надо сказать, что Иран не затронула ни первая, ни вторая волна феминизма: во время *первой волны* страна находилась в состоянии экономического и культурного упадка, а антифеодальные бабидские восстания и последовавшая за ними англо-иранская война отвели проблемы эмансипации женщин на второй план. С приходом к власти самопровозглашенного шаха Резы Пехлеви в 1925 году, Иран оказался полностью подконтрольным Британской империи, что подразумевало беспрепятственную инвазию западной культуры. Избирательного права в шахском Иране не было ни у мужчин, ни у женщин, поэтому все усилия и жертвы суфражисток были для иранок начала XX века малопонятны. Шах как раз стремился внедрить либерально-западные веяния в повседневный быт населения, но

⁴ Humm M. The dictionary of feminist theory. Columbus: Ohio State University Press, 1990. P. 251.

⁵ Walker R. Becoming the Third Wave. New York: Liberty Media for Women, 1992. January, pp. 39–41.

это не обходилось без крайностей. Достаточно вспомнить Декрет об обязательном снятии чадры в 1935 году, задуманный как знак освобождения и равноправия женщин, на деле оказавшийся оскорбительным для религиозной части населения, а для большинства, жившего в кромешной бедности, он не менял ровным счетом ничего.

С приходом к власти фундаменталистов в 1979 году возвращение женщины к ее традиционной роли и месту в жизни мусульманина стало одной из непереносимых целей Ирана. Драматизм ситуации усугублялся тем, что иранская женщина уже прикоснулась к свободе и равноправию, предопределив умонастроения значительной части населения страны. Перемена векторов политических преобразований и ирано-иракская война (1980–1988) стали источником глубокой драмы для иранской интеллигенции, и эта драма во всей своей многоплановости оказалась созвучна с идеями Ибсена.

Нора у Ибсена и Сара у Мехрджуи

Фильм «Сара» (1993), где главные роли исполняют Ники Карими, Амин Тарох, начинается с того, что больному Хессаму (Хелмер — у Ибсена) срочно требуется операция в Швейцарии или Германии. Его жена Сара (Нора у Ибсена) беременна, а ее отец — на смертном одре. Чтобы достать деньги на операцию, она подделывает подпись своего отца и получает кредит от Гоштасба (Крогстада). Повествование возобновляется три года спустя. Хессам выздоровел и стал менеджером банка. Гоштасб начинает шантажировать Сару, чтобы она повлияла на мужа и не допустила его увольнения. Саре это не удается, и Гоштасба увольняют. В гневе он отправляет Хессаму письмо, разоблачающее подделку документов его женой. Хессам приходит в ярость. Но после того, как Гоштасб возвращает подделанные Сарой расписки, Хессам ведет себя как ни в чем ни бывало. Сара возмущена столь несправедливой и трусливой реакцией мужа в отношении своего великодушного поступка, забирает дочь и уходит из дома.

На первый взгляд кажется, что фабула Ибсена практически не претерпела изменений, но, тем не менее, все отступления от оригинала, существенно преобразили и главную героиню, и сузили идейное содержание пьесы Ибсена. Мехрджуи, как и большинство его предшественников, увидел в «Кукольном доме» лишь феминистскую пьесу и не учел, что речь в ней идет не только и не столько о правах женщины, сколько о поисках свободы личности в целом. Однако нельзя забывать о том, что

при всей своей образованности и широте взглядов, Мехрджуи воспроизводит мусульманские традиции, востребованные зрителями, поэтому свобода личности для него неотделима от необходимости быть послушным и покорным Богу. Этим, возможно, и объясняется несколько осторожное и очень конкретизированное отношение к вопросам свободы личности, которое можно наблюдать и в других его фильмах — «Лейла» (1997), где тема свободы выбора развивается в контексте отношения иранского общества к мужской полигамии или «Грушевое дерево» (1998), где свобода творчества напрямую связана с вопросами нравственности и политического выбора.

Социальный контекст «Кукольного дома» предполагает, что семейная жизнь XIX века лишала женщин права на индивидуальность, самостоятельность и, в конце концов, самореализацию. В Иране 1990-х ситуация была в корне иной. Из-за существенных потерь мужского населения в ходе ирано-иракской войны иранские женщины 1990-х восполнили недостаток рабочей силы на рынке труда, что стимулировало стремление к образованию среди женщин, открыло массу возможностей для их самореализации. Сара без препятствий организует собственный бизнес: тайно шьет свадебные платья по ночам в подвале, из-за чего стремительно теряет зрение. «Кукольность» ибсеновской Норы лишь внешняя, но к Саре, как к благочестивой иранской жене, эта характеристика совсем не применима. Отсюда и первая необходимая модификация, которая обращена к названию.

Отсутствие «кукольности» в образе Сары определило также характер интерьеров и мизансцен. У Ибсена действие происходит в «со вкусом, но недорого меблированной гостиной», у Мехрджуи дом Сары — это старое темное здание с мрачными длинными лестницами. И неуютная «готическая» обстановка — верный признак того, что в ее семье нет гармонии. Традиционно иранцам не свойственно создавать видимость того, чего нет, поэтому только счастливая домохозяйка способна обставить дом «приятно и со вкусом». Однако, вплоть до финала фильма, Сара будто бы согласна со стереотипным представлением о том, что жизнь «в тени» мужчины — явление для исламской женщины обычное и даже желанное. Лишь в финале отсутствие взаимопонимания в вопросах семейного долга открывает Саре глаза на подлинную сущность ее мужа, над которым довлеет неукротимое мужское эго, маскирующееся за высокопарными разговорами о «честь, долге и достоинстве». Вместо поддержки и обещаний ограждать от последствий

вынужденного неблагоприятного поступка, Сара получает грубые оскорбления и уроки морали — и все это происходит как раз тогда, когда открывается куда более важная правда их отношений. В этой ситуации решающую роль играют не подложные документы, а великодушные, находчивость и самопожертвование Сары, ее готовность прийти на помощь и способность принимать самостоятельные решения. Трусость, паника и лицемерие мужа перед незначительной угрозой его репутации дают Саре понять, что в его жизни она практически ничего не значит. Но мириться с этим и «жить в тени» она уже не хочет. В этом полностью и сохранена основная идея произведения, суть которого, по словам отечественного литературоведа В. Адмони, состоит «в отражении существеннейшего противоречия жизни — <...> между видимостью и подлинной сутью современной действительности»⁶.

⁶ Адмони В. Генрик Ибсен. Очерк творчества. Л.: Художественная литература, 1989. С. 173.

Необходимые изменения предметов материальной культуры — одежды, предметов быта, интерьера — воспроизведены в соответствии с обычаями страны, особенностями иранского менталитета. Вместо пианино у Мехрджуи книжный шкаф, олицетворяющий стремление иранского среднего класса к образованию, танец Норы заменен танцем ее мужа Хессама, рожденная вечеринка трансформируется в чествование Хессама в связи с его повышением по службе. Обилие уменьшительно-ласкательных имен и иных знаков внимания мужа к жене заменили многочисленные эпизоды, где Сара как хорошая хозяйка и заботливая жена тщательно убирает дом, готовит обед.

По социальным и гендерным соображениям в фильме отсутствует такой персонаж, как доктор Ранк, поскольку друг мужа не может встречаться с его женой в его отсутствие и тем более объясняться ей в любви. Со своим кредитором Сара, в отличие от Норы, также никогда не встречается дома. Социальными устоями обусловлено еще одно отступление от оригинала: подруга Сары, Сима, заботится о сестрах, а не о братьях, как Кристина в «Кукольном доме». В Иране именно братья должны заботиться о сестрах, а не наоборот. Этими деталями Мехрджуи подчеркивает патриархальную среду, что придает женским образам в фильме больше радикальности.

Данные модификации обусловлены необходимостью придать истории больше достоверности, но две из них носят принципиальный характер. Отсутствие линии доктора Ранка меняет смысл сюжета, так как эта линия связана с идеями натурализма, которые таким образом исключаются из экранной адаптации. Отношение героинь к детям у Ибсена и у Мехрджуи



Сара за работой.
Кадр из фильма
Д. Мехрджуи «Сара»,
1993 год

⁷ Сейед Махмуд
Реза Саджади —
Чрезвычайный
и Полномочный посол
Исламской республики
Иран в России с 2009
по 2013 год. —
Прим. авт.

⁸ Блог Резы Саджади
(бывший посол Ирана
в России). URL.: [https://
sajjadi.livejournal.
com/212884.html](https://sajjadi.livejournal.com/212884.html) (дата
обращения: 27.07.2019).

⁹ Адмони В.
Генрик Ибсен.
Очерк творчества.
Л.: Художественная
литература, 1989.
С. 171.

также существенно различается. Нора оставляет троих детей на попечение отца, бросая при этом вызов не только обществу, но и христианству. Для человека, воспитанного в христианской традиции, естественно, что мать — опора ребенку, она дарит ему бесконечную любовь и понимание. Поступок Норы можно было бы трактовать как пренебрежение

родительским долгом, если бы не ее полное разочарование не только в семейной жизни, но и в себе самой как матери. Ее уход из семьи носит скорее символический характер, выраженный в намерении сначала воспитать себя, а затем заняться воспитанием других. В исламском же мире оставлять детей с отцом при разводе — обычная практика, даже существует ошибочное мнение, что это общее правило. На самом деле жена обязана передать ребенка в дом отца только тогда, когда снова выходит замуж. Во всех остальных случаях это решает суд. Это поясняет и бывший посол Ирана в России философ Р. Саджади⁷, который считает, что это делается во благо ребенку: «Случаи, когда мужчины плохо относятся к падчерицам и пасынкам — не редкость... Это продиктовано инстинктом мужчины оставить свои гены в последующих поколениях, а также духом соперничества, присущим мужскому роду»⁸. В фильме Сара забирает дочь с собой, что кардинальным образом отличает ее от ибсеновской Норы. Она убеждена в том, что отличная мать, что независима, и не похоже, что ей вновь захочется выходить замуж, слишком уж сильно ее разочарование в институте брака.

В очерках о творчестве Ибсена В. Адмони подчеркивал, что в восприятии пьесы зрителем «...многое зависит от актрисы, исполняющей роль Норы (Сары), — здесь требуется большой актерский талант, способность охватить все многообразие душевных состояний героини и глубокое проникновение в замысел драматурга, во всю идейную и образную систему пьесы»⁹. Роль Сары исполнила блистательная Ники Карими. Ей, как и ее знаменитым предшественницам, о которых пишет В. Адмони, прекрасно удался переход от «панического волнения к полной обдуманности и хладнокровию», с которыми она произносит



Ники Карими в роли Сары. Кадр из фильма Д. Мехрджуи «Сара», 1993 год

заключительные реплики и, уже не стесняясь, надевает очки, выходит из дома. Для Ники Карими это была первая роль в кино, после которой ее актерская карьера стремительно пошла вверх, а участие во многих проектах, связанных с положением женщины в постре-

волюционном Иране, сделали эту актрису «лицом» иранского феминизма. Таким образом, фильм «Сара» повествует об эволюции осознания женщинами своей роли в семье, о праве на признание их мнения и заслуг, ратует за отказ от добровольного и вынужденного лицемерия.

Заключение

Согласно переводческой теории «Скопос», успешная реализация замысла требует понятой обстановки¹⁰. Стратегии культурной адаптации, выбранные Мехрджуи для экранизации произведений, принимают во внимание идеологический, социокультурный и временной разрыв между исходным текстом и его экранной версией. Своим творчеством Мехрджуи демонстрирует не только мастерство профессии режиссера, но и высокую компетентность в сфере межкультурной коммуникации, и это дает произведениям классиков возможность обрести новую жизнь, новых почитателей в иной временной и пространственной среде. Примеру Мехрджуи последовали и другие иранские режиссеры — Бехруз Афхами («Там, где кончается река», 2003, по роману Дж. О. Кервуда), Бахрам Таваколи («Здесь без меня», 2011, по пьесе Т. Уильямса «Стеклянный зверинец»). И хотя пока рано говорить об устойчивой тенденции, стремление к культурным адаптациям западной литературы прорисовывается как заметное направление в истории иранского кино.

Яркий образ иранской женщины в кинематографе 1990-х частично обусловлен идеологическим «противовесом» тому идеальному женскому образу, который доминировал в шахском кино. Женщина, одетая в черную бурку, закрывающую ее тело и волосы, должна была стать во всех аспектах достойной конкуренткой раскрепощенной, по-западному образованной

¹⁰ Nord C.
Translating as
a purposeful activity:
Functionalist approaches
explained. Manchester:
St Jerome Publishing,
1997. P. 11.

женщине шахского времени. Ники Карими с ее точным профилем и огромными, по-детски наивными глазами, чья мимика, пластика и женская интуиция помогли Мехрджуи в создании идеального образа женщины, сохраняет популярность в иранском кино. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Адмони В. Генрик Ибсен. Очерк творчества. Л.: Художественная литература, 1989. 272 с.
2. Гришаева Л. Культурная адаптация текста как способ достижения комплексной эквивалентности при переводе // Проблемы культурной адаптации текста. Воронеж, 1999. 192 с.
3. Humm Maggie. The dictionary of feminist theory, Columbus: Ohio State University Press, 1990. 278 с.
4. Hutcheon L. A Theory of Adaptation. London: Routledge, 2006. 280 p.
5. Nord C. Translating as a purposeful activity: Functionalist approaches explained. Manchester: St Jerome Publishing, 1997. 154 p.
6. Walker R. Becoming the Third Wave. New York: Liberty Media for Women, 1992. January, pp. 39–41.

REFERENCES

1. Admoni V. (1989) Genrik Insen. Ocherk tvorchestva [Henrik Johan Ibsen. Critical Reflection]. L: Khudozhestvennaya literatura, 1989. 272 p. (In Russ.).
2. Grishaeva L. (1999) Kul'turnaya adaptatsia teksta kak sposob dostizheniya kompleksnoy ekvivalentnosti pri perevode [Cultural Adaptation of Texts as a Method to Achieve Multidimensional Equivalence in Translation. Problems of Cultural Adaptation of Texts]. Voronezh, 1999. 192 p. (In Russ.).
3. Humm Maggie. (1990) The dictionary of feminist theory, Columbus: Ohio State University Press, 1990. 278 p.
4. Hutcheon L. (2006) A Theory of Adaptation. London: Routledge, 2006. 280 p.
5. Nord C. (1997) Translating as a purposeful activity: Functionalist approaches explained. Manchester: St Jerome Publishing, 1997. 154 p.
6. Walker R. (1992) Becoming the Third Wave. New York: Liberty Media for Women, 1992. January, pp. 39–41.

A Cultural Modification of Ibsen's Play “A Doll's House” for Iranian Screen

Natalya G. Grigorieva

Ph.D (Arts), Associate Professor

UDC 791.43-24

ABSTRACT: Dariush Mehrjui is the key figure in the first New Wave of Iranian cinema, but he is also among those few who repeatedly undertake a very untypical for Iranian cinema endeavor — adapting Western literature for the screen within the framework of Islamic fundamentalist aesthetics. Cultural sensitivity of official ideology makes ‘Iranization’ of the literary work compulsory. In contrast to his fellow film directors of the 1950s and 1960s, Mehrjui adopts a more comprehensive approach to his screen adaptations, in which the original plot unrills in an environment familiar to the viewer, with no ‘other culture-ness’ to an Iranian eye. Modifications to the plot in accordance with culture and time specific elements allow the original idea to take on a new meaning in different sociocultural conditions. The article analyzes the film *Sarah* (1993), based on H. Ibsen’s play *A Doll’s House* (1879). The author emphasizes that the feminist movements in the West and in Iran differ in time, but are in essence about claiming and securing social rights for women. The film is set in fundamentalist Iran in the 1990s. Differences in time and settings inevitably change the personalities of the main characters Nora and Sarah. Mehrjui’s Sarah is completely devoid of ‘dollness’, hence, the overall atmosphere and the interiors have been domesticated to achieve a fertile setting for the intended goal. Despite those modifications, the message of the literary source remained unchanged and turned out to be relevant for post-revolutionary Iran. The main role in the film was played by Niki Karimi, the brightest star of Iranian cinema of the 1990s. Her chiseled profile, facial expressions, gestures and female intuition helped Mehrjui create a model female character that is still popular in Iranian cinema today.

KEY WORDS: Iranian cinema, Dariush Mehrjui, cultural adaptations, screen adaptations, Iranian woman, feminism in Iran



Палестина в ракурсе зарубежного кинематографа

Нассар Али Немер

DOI <https://doi.org/10.17816/VGIK43551>

УДК 791.43.45

АННОТАЦИЯ

Статья раскрывает ряд аспектов освещения палестинского вопроса в мировом кинематографе: исследуются фильмы на эту тему, снятые режиссерами из Западной Европы, США, других стран, предпринимается попытка классификации существующих в кино подходов к отражению конфликта. Обсуждаются трудности, с которыми некоторым режиссерам пришлось столкнуться в процессе съемок и во время проката своих фильмов. Основная причина — несовпадение точек зрения при оценке событий в этом регионе, возникающих в результате распространенных взглядов и стереотипов.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Палестина,
конфликт,
пропаганда,
стереотипы

Трагические события, связанные с военным противостоянием на Ближнем Востоке в 1970-е годы, оказали значительное влияние как на палестинское, так и мировое кино. Кинематографисты Франции, Советского Союза, Дании, Германии, Голландии, Швеции, Италии обращали свое внимание на конфликт, разворачивающийся на Аравийском полуострове и в граничащих с ним регионах. Фильмы, снятые иностранцами, в определенном смысле представляли собой взгляд со стороны: если основная задача, стоявшая в то время перед палестинскими режиссерами, заключалась в производстве картин в пользу партизанского сопротивления, то ленты, сделанные зарубежными режиссерами, вводили тему палестино-израильского противостояния в иные контексты. Фильмы на эту тему иностранных и местных кинематографистов были не похожи как с художественной, так и идеологической точек зрения. Несомненный интерес в этом плане представляет ряд европейских и американских фильмов о трагических событиях 1970-х годов на территории Палестины, где проявляются художественные особенности кинолент, классифицируются принципы работы авторов с материалом.

В отличие от фильмов палестинских и других арабских кинематографистов, большинство картин данной тематики можно

نم یدی بزرگال سنیق¹
ملیف عنص ب عیصل
ن: یطسل ف ن ع ح جان
// Eyeoncinema (دروم
ایزورتلقل). 2013. URL:
http://eyeoncinema.
net/Default.aspx
(لاصلتال خیرات)
12 (سطنع 2018). کایس
ال-زوبایدی. تروڈو
سڈلرل ٲللم ٲللم
ن: Eyeoncinema,
2013. URL: http://
eyeoncinema.net/
Default.aspx (لارل
ٲللم: 12.08.2018).

охарактеризовать как нейтральные, особенно в отношении анализа фактов, подробностей вооруженного конфликта¹. Правда, такой ракурс изложения зачастую не совпадал со взглядами палестинцев на происходящие события. Художественный язык этих фильмов по своей природе был ближе западному, нежели восточному менталитету. Тем не менее эти картины помогли привлечь внимание мировой общественности к палестинскому вопросу, хотя основным источником информации являлись, как правило, ангажированные СМИ, отражавшие картину событий в заданном ракурсе. И все же в этих фильмах были показаны страдания палестинцев, которые были вынуждены покидать земли предков в связи с их изгнанием с родных мест.

В информационном поле также были широко распространены игровые и документальные фильмы, сообщения СМИ, рекламные ролики, отражавшие позицию официальной пропаганды израильской стороны. Здесь палестинцы представляли как террористы, формируя стереотип необразованного врага. Навязчивость этой точки зрения оказывала свое воздействие на массовое сознание. В результате многие режиссеры, стремившиеся предложить свое независимое видение арабо-израильского противостояния, были подвергнуты обвинениям в антисемитизме, лишались финансовой поддержки, оказывались под угрозой разорения. Это случилось с Константином Коста-Гаврасом, Жан-Люком Годаром, Пером Холмквистом. Особый интерес в этом плане представляет фильм Годара, где сюжет пронизан теоретическими размышлениями о природе современной культуры в глобальном масштабе.

Фильм «Здесь и там» Ж.-Л. Годара: палестинский вопрос в контексте авторской концепции о природе медиа

Будучи одним из пионеров «Новой волны» 1960-х годов, Годар начинал свой путь в кинематографе, опираясь на теорию авторского кино, постулат которого можно охарактеризовать словами его единомышленника Ф. Трюффо. «Не сама тема фильма делает его выдающимся, а подход к ней <...> и ответственен за это, безусловно, режиссер, от художественных взглядов которого зависит успех»². На протяжении своей режиссерской карьеры Годар последовательно претворял это утверждение в жизнь. Если его ранние фильмы («На последнем дыхании», 1959; «Альфавиль», 1964) еще напоминали классическое повествовательное кино, то к 1970-м годам французский режиссер-новатор бесспорно перешел к созданию экспериментальных фильмов-размышлений, относящихся скорее к философским и научным эссе,

² François Truffaut: film author, 1932–1983. Robert Ingram; Paul Duncan. Köln; Taschen, 2004. P. 115.

нежели к «привычным» формам кинематографа. В эту категорию попадает и его картина «Здесь и там» (1976) — фильм-размышление с достаточно занятой предысторией.

При поддержке организации ФАТХ³ в 1970 году Жан-Люк Годар едет в Иорданию для съемок фильма «До победы» (фильм не был закончен), где посещает лагеря палестинских беженцев, встречается с палестинскими режиссерами. Среди них был и Мустафа Абу-Али⁴, сопровождавший его во время съемок фильма. Через несколько месяцев после возвращения Годара на родину в Европе вспыхнули события «Черного сентября», и режиссер не смог продолжить работу над фильмом. Материалы незавершенной картины вошли в одну из следующих работ Годара — в фильм «Здесь и там».

Этот фильм делится на две взаимосвязанные части. *Первая* представляет собой смонтированные фрагменты незаконченной работы о «революции до победного конца». *Вторая* — новые материалы, снятые уже во Франции: обыкновенная семья смотрит телевизор, вещающий о событиях на Ближнем Востоке; детали и статисты в кадре выполняют действия, помогающие автору выразить свои размышления. Годар выстраивает свой фильм как полемическое высказывание о той роли, которую играют средства массовой информации в формировании картины мира, в рождении революций. Согласно авторской идее, медиа делят мир на две части — две реальности. По эту сторону (Здесь) — образ Франции. По ту сторону (Там) — образ Палестины. Годар пытается понять, каким образом в XX веке человек, воспринимая мир через призму медиа, начинает осознавать жизнь и себя в ней как изображение на экране. Медиа, по мнению Годара, уже не отражают, но формируют современный мир со всеми вытекающими из этого трагедиями. В доказательство своей мысли Годар сопоставляет самые сильные образы трагической истории XX века — Ленина, Гитлера, израильских политиков и кадры, снятые в среде палестинских партизан. Так образы войны на Ближнем Востоке вписываются в общий образ истории двадцатого столетия и обнаруживают общие с ним законы функционирования и восприятия. Таким образом, Годар открывает новую веху в полемике о роли средств массовой информации.

Некоторые из приведенных Годаром тезисов были восприняты западным обществом 1970-х годов как чрезмерно радикальные. Особенно поражало монтажное сопоставление образа Голды Меир, премьер-министра Израиля тех лет, с изображениями Гитлера. В результате, издание «The Jewish Journal» опубликовало статью «Жан-Люк Годар — антисемит?»⁵, вызвавшую большие

³ ФАТХ — «Движение за национальное освобождение Палестины», сформировавшееся в 1959 году. Политическая партия ФАТХ была создана 1 января 1965 года и является одним из первых движений светской палестинской борьбы против израильской оккупации. — Прим. авт.

⁴ Мустафа Абу Али (1940–2009) — палестинский кинорежиссер, один из основателей подразделения кинофорума в ФАТХ в 1968 году. — Прим. авт.

⁵ Tom Tugend. (2010) Jean-Luc Godard to get honorary Oscar, questions of anti-Semitism remain: Jewish Journal Oct 6, 2010. URL: <https://jewishjournal.com/culture/arts/83308/> (дата обращения: 15.08.2018).

споры среди мировой общественности и оказавшую значительное влияние на дальнейшую судьбу мастера.

Палестинский вопрос в контексте социально-исторических размышлений Коста-Гавраса

Коста-Гаврас — еще один автор, подвергшийся нападкам за свою точку зрения, противоположную общепринятому видению событий на Ближнем Востоке. Уроженец Греции, он жил и работал во Франции и стал известен как автор фильмов на острые политические темы — прежде всего, «Дзета» (1969) и «Пропавший без вести» (1982). В отличие от Годара, Коста-Гаврас работал не в авангардистском, а в реалистическом эстетическом ключе, его картины вписывались в традицию политического детектива.

Режиссер показывает миру палестино-израильский конфликт как открытую рану, как прогрессирующую болезнь, поражающую Земной шар. Коста-Гаврас прямо указывает, что решение этого конфликта возможно лишь на взаимных компромиссах: «...Запрет израильскими властями права палестинцев на родину порождает отчаяние, которое приводит к экстремизму, наблюдаемому сегодня»⁶. Палестинский вопрос здесь рассматривается в контексте социально-исторических размышлений автора.

Показывая страдания палестинского народа, Коста-Гаврас старается сохранять объективность собственного взгляда. В центре сюжета — история палестинца (актер Мухаммед Бакри), который не может вернуться на свою историческую родину. Ханна К. — израильский адвокат, защищающая интересы араба перед лицом израильской политики. Несмотря на оказанное на режиссера давление, он заявляет: «Я сделал этот фильм, и я глубоко убежден в его значимости и необходимости. Я не только не прекратил его съемки, но и снял еще два фильма, включая “Музыкальную шкатулку” о Холокосте». И затем он добавляет: «...Я до сих пор не пойму, как может из такой просвещенной страны, как Германия, выйти трагедия, в которой участвовало большинство европейских стран; и здесь мы видим, что “расизм”, растущий на Западе по отношению к арабам, в некотором смысле похож на тот, который в свое время привел к Холокосту»⁷.

Помимо Годара и Коста-Гавраса, в опалу попал и шведский режиссер Пер Холмквист с фильмом «Сражение за Иерусалим» (1980) — израильское консульство выступило против показа этого фильма в Швеции. Проблемы у режиссера возникли и с демонстрацией следующих его картин: «Гетто Газы» (1985) и «Юный Фрейд из Газы» (2008) о превращении Газы в одну большую тюрьму. Эти картины можно отнести к жанру художественной публицистики.

⁶ سان و عناقيت فاقث ... / نينثال يلداغ لاون / قدير 2007 ناريزح 18 / سارفاغ انتسوك "رافخا" / نغ-: «رابخا» مل ... رام عتسالاو نيطرلف / ايچولون فتلل عتسوف / "يچولا" / نавال / Аль-Али. Коста-Гаврас о Палестине и колониализме: Газета Аль-Акбар. 2007. URL: https://al-akbbar.com/Culture_People/191572 (дата обращения: 15.08.2018).

⁷ Там же.

«Личное» Саверио Костанцо: палестинский вопрос в контексте психологической драмы

Помимо социально-политического аспекта, тема палестино-израильского конфликта вводится и в контекст психологической драмы. Картина «Личное» (2004) Саверио Костанцо рассказывает о палестинской семье из семи человек, внезапно оказавшихся лицом к лицу с трагической ситуацией, которая отражает противоречие между палестинцами и израильтянами. Здесь большое значение приобретает разработка характеров главных персонажей и их актерское воплощение.

Мохаммад с женой и пятью детьми живет в большом доме, который находится между палестинской деревней и еврейским поселением, являясь стратегическим пунктом для израильских солдат. Дом Мохаммеда решает взять под свое командование израильская армия, и все члены семьи становятся заложниками в собственном жилище. Днем им разрешено находиться только в нескольких комнатах на первом этаже, а ночью — лишь в одной комнате. Мохаммед отказывается оставить дом солдатам и пытается спасти семью вопреки своим антинасиловым принципам.

Восьмидесятые годы XX столетия ознаменовались выходом в прокат ряда израильских фильмов, показывающих палестинский вопрос с иной точки зрения. В этих картинах на место стереотипного «террориста-палестинца» приходит образ живого человека, страдающего от жизненных обстоятельств и способного вызывать сопереживание. Список израильских фильмов о конфликте между двумя народами не мал, среди них: «Вчерашние улицы» (1989)⁸, «Бедуины Синая» (2016)⁹, «181 километр» (2003)¹⁰, «Через завесу ссылки» (1992)¹¹. Их авторы пользуются различными художественными средствами, обращаются к разным жанрам в рамках общей идейно-политической тенденции, стремясь раскрыть основополагающие черты противостояния культур в историческом и современном аспектах.

Начало периода переосмысления образа палестинцев и их проблем в израильском киноискусстве положено фильмом Ури Барбаша «За решеткой» (1984)¹². Ури признает право палестинцев на существование, признает, что они — обычные люди, своими заботами и невзгодами, а их прежнее восприятие должно быть переосмыслено.

«Мюнхен» Стивена Спилберга: палестинский вопрос в объективе американского кинематографа

Наиболее значимым фильмом о палестинском конфликте стал, пожалуй, «Мюнхен» (2005)¹³ Стивена Спилберга. Картина

⁸ Фильм «Вчерашние улицы», режиссер Иегуда (Джадд) Нееман (Израиль). — Прим. авт.

⁹ Фильм «Бедуины Синая» (др. название «Песчаная буря»), Израиль, режиссер и автор сценария — Элит Закер. В ролях: Мисс Амар, Роб Балал-Асфур, Хайтам Омари, Хадиджа Алкал, Джалал Масарва. — Прим. авт.

¹⁰ Фильм «181 километр» — неигровой. Режиссеры: Ээль Си-ван, Мишель Халифи (Израиль). — Прим. авт.

¹¹ Фильм «Через завесу ссылки» — неигровой. Режиссер Дэвид Бен Шитрит. — Прим. авт.

¹² Фильм «За решеткой», режиссер Ури Барбаш. Оператор Амон Саломон. В ролях: Асси Даян, Мохаммад Багри (Исса), Арнон Задок (Ури), Боаз Шараби (Соловей), Рами Данон (Фигусси). — Прим. авт.

¹³ "Munich" (2005), Director Steven Spielberg, Writers Tony Kushner, Eric Roth (screenplay), Stars: Eric Bana, Daniel Craig, Marie-Josée Croze etc. — Прим. авт.

рассказывает о прогремевшем на весь мир инциденте: на Олимпийских играх группой вооруженных палестинцев были похищены израильские спортсмены, попытки властей освободить их закончились трагической гибелью израильтян. Несмотря на стремление режиссера представить стороны конфликта в объективном свете, палестинцы здесь показаны преимущественно негативно.

Фильм начинается с захвата заложников на мюнхенской Олимпиаде 1972 года. Затем действие перемещается в кабинет премьер-министра Израиля Голды Меир. Она приглашает к себе офицера «Моссада» Авнера Кауфмана (актер Эрик Бана) и предлагает ему возглавить группу по ликвидации 11 палестинцев, подозреваемых в проведении террористического акта. Официально Авнер уходит из «Моссада», чтобы провести операцию вне всякой связи с Израилем. Поручения и инструкции он получает от куратора операции Эфраима (актер Джеффри Раш), чтобы дать израильскому правительству возможность отрицать свою причастность к проведению операции. Группа Авнера состоит из четырех агентов-волонтеров, евреев из разных стран: водитель Стив из Южной Африки (актер Дэниел Крейг), эксперт по взрывчаткам, бельгиец по имени Роберт (актер Матье Кассовиц), бывший израильский офицер, ответственный за «зачистку» мест преступления Карл (Киаран Хайндс), датский мастер подделки документов Ханс (актер Ханс Цишлер).

Избранный авторами голливудский жанр, называемый «экшн», определяет большинство формальных приемов и эмоциональную эффективность фильма. В процессе операции агенты группы часто спорят о моральной стороне этой миссии, их охватывают сомнения и страх. В Афинах, куда группа перебирается по инструкциям Луи, они сталкиваются с палестинской группой. Агенты «Моссада» оказываются вынуждены выдать себя за членов различных экстремистских организаций. Ночь проходит в жарких спорах между Авнером и неким Али (Омар Метвали) из Организации освобождения Палестины. В перестрелке Карл убивает Али.

В итоге группа отправляется в Лондон на поиски Али Хасан Саламе — главного организатора операции в Мюнхене. Однако покушение на него срывают агенты ЦРУ, которые, согласно инструкциям Луи, прикрывают Саламе, снабжают его деньгами взамен на обещание обеспечить неприкосновенность американских дипломатических миссий в странах конфликта. В гостинице Карл погибает от руки Жанетт (женщины-наемницы из Голландии). Люди Авнера отправляются в Нидерланды, чтобы отомстить за смерть своего человека и расстреливают ее. Вскоре на набережной

они обнаруживают труп еще одного члена своей группы — Ханса, заколотого ножом. Затем, при изготовлении взрывчатого устройства, погибает подрывник Роберт. Авнеру и Стиву удается узнать о местонахождении Саламе в Испании, но и на этот раз операция срывается — их замечает вооруженный охранник. Становится ясно, что Луи предательски продает информацию о передвижениях группы Авнера Организации освобождения Палестины.

В заключительной сцене Авнер отказывается от предложения Эфраима работать на израильскую разведку. Фильм завершается текстом на экране, где говорится, что девять из одиннадцати человек были уничтожены, в том числе и Саламе в 1979 году. И перед финальными титрами возникает панорама Манхэттена, где среди зданий выделяются две башни Всемирного торгового центра, которые будут уничтожены в результате теракта 11 сентября 2001 года.

Этот фильм вызвал бурную дискуссию в израильских и палестинских кругах. С точки зрения израильтян, события отображены не достоверно, а представители «Моссада» проявляют на экране излишнюю жестокость. С точки зрения палестинцев, сотрудники израильских спецслужб, напротив, чрезмерно рефлексируют для лиц, чьей работой является хладнокровное устранение людей. Однако для большинства зрителей главным остается сюжет фильма, его детективно-приключенческая интрига, подробности теракта и его последствий.

Выводы

В мировом кинематографе тема палестино-израильского конфликта нашла свое отражение во множестве разнообразных сюжетов, которые подвергались диаметрально противоположным оценкам. Палестинский вопрос оказался животрепещущей темой в контексте противостояния стран капиталистического и социалистического блоков. В художественном плане публицистические решения соседствовали с социокультурным анализом. Нередко использовались и популярные жанры, разного рода преувеличения.

Можно выделить немало разных позиций, с которыми авторы фильмов подходили к обозначенной теме: от негативного выраженного отношения к палестинцам, опирающегося на выгодные для одной из сторон конфликта стереотипы (официальная пропаганда израильской стороны), до нейтрально-сдержанного повествования («Мюнхен», С. Спилберг) и выражения идеи сочувствия арабской стороне («Палестинцы: право на жизнь», ЦСДФ, 1978).

Противостояние на Ближнем Востоке стало предметом осмысления в самых разных жанрах: в коммерческом кинематографе,

ориентированном на массовый прокат («Мюнхен», С. Спилберг); в авторском — в остросоциальном («Ханна К.», Коста-Гаврас) и экспериментальном жанре, расширяющем представления о возможностях киноязыка и формах его использования («Здесь и там», Ж.-Л. Годар). Злободневная агитационная кинопублицистика стран социалистического блока («Тайное и явное», «Палестинцы: право на жизнь»), фиксирующая ее достижения и издержки, требует особого рассмотрения и анализа. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. François Truffaut: film author, 1932–1983. Robert Ingram; Paul Duncan. Köln; Taschen, 2004. 192 p.
2. *Tom Tugend*. Jean-Luc Godard to get honorary Oscar, questions of anti-Semitism remain: Jewish Journal [Electronic source]. Oct 6, 2010. URL: <https://jewishjournal.com/culture/arts/83308/> (дата обращения: 15.08.2018).
3. [ينورتكل! دروم]. // Eyeoncinema. 2013. URL: <http://eyeoncinema.net/Default.aspx> (2018 سطن غا 12 لاصتال خيرت). Кайс аль-Зубайди. Трудно сделать успешный фильм о Палестине: Eyeoncinema [Электронный ресурс]. 2013. URL: <http://eyeoncinema.net/Default.aspx> (дата обращения: 12.08.2018).
4. [ينورتكل! دروم]. // Magres. 2009. URL: <https://www.maghress.com/alfawaniscinema/485> (2018 سطن غا 15 لوصول خيرت). Гамбел Хамдави. Кинорежиссер Magres, 2009. URL: <https://www.maghress.com/alfawaniscinema/485> (дата обращения: 15.08.2018).
5. سارفاغ اتسوك "راب خال" قدير ج 2007 ناريزح 18 نينثال يل عل لاون / سانو قفاقت فاقت "قيمقرلا اي ج ولون لفتل قصيرفو... رام عتسال او نيطنلف ن ع- [ينورتكل! دروم]: «راب خال» ل URL: https://al-akhbar.com/Culture_People/191572 (2018 سطن غا 15 لوصول خيرت).
6. *Навал Аль-Али*. Коста Гаврас о Палестине и колониализме: Газета Аль-Акбар. 2007. URL: https://al-akhbar.com/Culture_People/191572 (дата обращения: 15.08.2018).

REFERENCES

1. François Truffaut: film author, 1932–1983/Robert Ingram; Paul Duncan. Köln; Taschen, 2004. 192 p.
2. *Tom Tugend*. Jean-Luc Godard to get honorary Oscar, questions of anti-Semitism remain: Jewish Journal [Electronic source]. Oct 6, 2010. URL: <https://jewishjournal.com/culture/arts/83308/> (data obrashcheniya: 15.08.2018).
3. [ينورتكل! دروم]. // Eyeoncinema. 2013. URL: <http://eyeoncinema.net/Default.aspx> (2018 سطن غا 12 لاصتال خيرت). Kajs al'-Zubajdi. Trudno sdelat' uspehnyy fil'm o Palestine: Eyeoncinema [EHlektronnyj resurs]. 2013. URL: <http://eyeoncinema.net/Default.aspx> (data obrashcheniya: 12.08.2018).
4. [ينورتكل! دروم]. // Magres. 2009. URL: <https://www.maghress.com/alfawaniscinema/485> (2018 سطن غا 15 لوصول خيرت). Gambel Hamdavi. Kinorezhisser: Magres [EHlektronnyj resurs]. 2009. URL: <https://www.maghress.com/alfawaniscinema/485> (data obrashcheniya: 15.08.2018).
5. سارفاغ اتسوك "راب خال" قدير ج 2007 ناريزح 18 نينثال يل عل لاون / سانو قفاقت فاقت "قيمقرلا اي ج ولون لفتل قصيرفو... رام عتسال او نيطنلف ن ع- [ينورتكل! دروم]: «راب خال» ل URL: https://al-akhbar.com/Culture_People/191572 (2018 سطن غا 15 لوصول خيرت).
6. *Naval Al'-Ali*. Kosta Gavras o Palestine i kolonializme: Gazeta Al'-Akbar. 2007. URL: https://al-akhbar.com/Culture_People/191572 (data obrashcheniya: 15.08.2018).

Palestine in Foreign Cinema

Nassar Ali Nemer

VGIK Applicant

UDC 791.43.45

ABSTRACT: In the world cinema the Palestinian-Israeli conflict was reflected in a wide variety of stories and subjected to diametrically opposite assessments.

The confrontation in the Middle East was presented and reflected upon in different genres: either in audience friendly mainstream ("Munich" by Steven Spielberg) or social minded author film ("Hanna K." of Costa Gavras) as well as experimental oeuvre, expanding the possibilities of the film language and its impact ("Here and there" by J.-L. Godard). While the Palestinian cinematographers made movies supporting the resistance, foreign films were rather neutral, representing the outsider's point of view with regard to the facts and details of the war conflict.

However, there are some different positions regarding their treatment of this topic: a complete negative attitude towards Palestinians, based on stereotypes advantageous for one of the parties (i.e. Israeli's official propaganda), or rather neutral and restrained position ("Munich" by S. Spielberg).

KEY WORDS: Palestine, conflict, propaganda, stereotypes

ТЕЛЕВИДЕНИЕ ЦИФРОВАЯ СРЕДА



Фото С. Уразовой



Визуальные дискурсы социальной политики в практике ТВ

М.А. Бережная,

доктор филологических наук, доцент

DOI <https://doi.org/10.17816/VGIK34770>

УДК 654.197
АННОТАЦИЯ

В статье представлена практика персонификации и визуализации дискурсов социального контента на примере освещения процесса изменений в пенсионном законодательстве Российской Федерации в 2018 году. Визуализированный персональный опыт используется в качестве аргументации и определяет фильтры для восприятия реальности.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

телевидение,
визуализация,
персонификация,
пенсионная
реформа,
визуальный
дискурс

Визуальные дискурсы медиареальности

Интенсивное и экстенсивное развитие цифровых технологий, расширение информационных потоков актуализирует тенденции визуализации событийной информации. Наглядность и достоверность события усиливает когнитивное восприятие аудитории, и телевидение использует это преимущество в своих программах. Тем не менее методы репрезентации визуальной информации, как и аспекты совершенствования экранной культуры, подлежат изучению. В частности, зарубежные исследователи обращают внимание не только на то, что «визуальные компоненты медиаконтента имеют особое значение для формирования представлений о проблемах социальной жизни»¹, но и подчеркивают, что «визуальный язык обладает универсальностью, доступностью, информационной насыщенностью и силой эмоционального воздействия», поскольку «визуальный контекст и образы способны создавать коннотации вербального сообщения, дополнять и расширять его первоначальные смыслы и даже менять их на противоположные в соответствии с коммуникативной целью высказывания»². Особенности этих факторов формируют основу современного дискурса, провоцируя рефлекссию.

Актуализация значений, связанных с задачами текущего момента, способна вытеснять иные значения, ограничивая объемный смысловой потенциал реального явления. Вербальные смыслы воспринимаются в новых невербальных контекстах, в образах, которые оказываются куда более действенными, чем

¹ Traue B., Blanc M., Cambre C. (2018). Visibilities and Visual Discourses: Rethinking the Social With the Image. Qualitative Inquiry 1–11, 2018. Vol. 25, issue 4, pp. 327–337.

² Lynch J., Galtung J. (2010). Reporting conflict: New directions in peace journalism. Australia: University of Queensland Press, 2010. 225 p.

слова с устоявшимся значением и логика связного текста. Не случайно творческие практики современной журналистики все чаще начинают рассматриваться не только в контексте социального функционирования, но и в аспекте художественной выразительности. Медиаэксперты подчеркивают: «...журналистика XXI века, подобно роману XIX века, — это культурная форма реальности, которая, скорее, создает эффект реальности, чем преподносит собственно репрезентацию реальности»³. Так образность конструирует повседневность, и при этом телевидение, с присущим ему форматным подходом в подаче контента способствует упрощению смыслов и интерпретаций социальной действительности. Кроме того, оно тяготеет к быстрой смене дискурсов в соответствии с актуальными задачами политического момента.

Трудно, разумеется, оспорить тот факт, что «реалии повседневной жизни, обусловленные социальной политикой государства, являются важнейшей тематической областью в российских медиа»⁴. Несомненно, это тема для публичных дискуссий, поскольку данная проблематика находится на пересечении интересов разных уровней: а) конкретного человека с его индивидуальными потребностями; б) сообщества с его коллективными задачами; в) власти, которая призвана учитывать социальные запросы граждан. Соответственно, и СМИ действуют в конкретном политическом, экономическом, историческом контексте.

Значительная часть социальных проблем не касается большинства граждан, вследствие этого при формировании общественного мнения роль ключевых элит и средств массовой коммуникации в распространении идей и «фактов» нередко является решающей. Определяя некую ситуацию как социальную проблему, СМИ формулируют ее для общества, формируют угол зрения для того, чтобы конкретную проблему рассмотреть, оценить и в итоге преодолеть. При этом за той или иной проблемой или ее трактовкой могут стоять интересы социальных групп, политических сил, финансовые интересы⁵.

Трактовка тех или иных явлений и проблем происходит в медиареальности сообразно актуальным на данный момент направлениям, так как «реальность не существует в объективности эмпиризма, а является продуктом дискурса»⁶. Формирование же и трансформация медиадискурсов проявляются: при оценке событий/явлений, которая может быть позитивной/негативной; в трактовке событий/явлений и их определении; в контексте упоминания событий/явлений. Иначе говоря, при анализе события важно понимать, в русле каких событий оно рассматривается.

³ Williams A., Wahi-Jorgensen K., Wardle C. (2011). "More real and less packaged": audience discourses on amateur news content and their effects on journalism practice. *Amateur images and global news*. Bristol/Chicago: Intellect, 2011, pp. 195–209.

⁴ Фролова Т.И. (2014). Гуманитарная повестка российских СМИ. *Журналистика, человек, общество*. М.: МедиаМир, 2014. 352 с.

⁵ Hilgartner S., Bosk Ch. L. (1988). The rise and fall of social problems: a public arenas model. *American journal of sociology*. 1988. Vol. 94 (№ 1), pp. 53–78.

⁶ Fiske J. (1987). *Television Culture*. London: Routledge, 1987. 372 p.

⁷ Hilgartner S.,
Bosk Ch. L. Ibid.

В продвижении дискурсов активное участие принимают так называемые «функционеры» социальных проблем⁷, которые выступают в роли авторитетных экспертов и *персонифицируют* проблему, создавая в обществе представление о ней. Усиление персонифицированности современного телевизионного контента способствует расширению спектра фигур, выступающих в роли таких экспертов, а специфика социальной проблематики позволяет широко использовать индивидуальные истории в качестве аргументации. Известно, что журналистика формирует образы и образцы социальных практик, и рассказывание в СМИ историй жизни, успеха, предполагающих определенную композицию и сюжет, способствует программированию реальных действий⁸. Визуализированный персональный опыт, представляемый ТВ, экстраполируется в общее социальное знание, определяя фильтры восприятия окружающей действительности.

⁸ Шатунова Т.М. (2008). Социальный смысл онтологии эстетического: автореф. дис. ...докт. филос. наук. Казань, 2008. С. 38.

Социальные темы: дискурсивная практика

Долгосрочное наблюдение за социальным тематическим контентом российского ТВ позволяет обнаружить очевидную дискурсивность освещения проблематики семьи, миграции, пенсионного обеспечения, благотворительности, социального активизма и трансформации визуальных образов, связанные с актуальными политическими дискуссиями и решениями. К примеру, в начале 2000-х на волне кампании по борьбе с социальным сиротством и в русле продвижения практики устройства безнадзорных детей в семьи менялись и образы детей в телевизионных сюжетах соответствующей тематики. Исследователи отмечали тенденцию к смене негативных дискурсов *социальной опасности* и *социального участия* на позитивные — дискурсы *партнерства* и *социальной полезности*. Тем не менее образ «сирота», сложившийся на основе негативных ассоциаций «сиротство, одиночество, болезнь, неудача, преступность, ущербность, жалость» в течение долгого времени оказывает определяющее воздействие на процесс принятия детей в российские семьи. Процесс идет медленно и трудно даже при совершенно противоположном ряде позитивных образов — «родной, веселый, здоровый, перспективный, самостоятельный»⁹. Контент-анализ новостей регионального ТВ Санкт-Петербурга в 2014 году выявил также дискурсивность в освещении тем социальных неравенств. В материалах, посвященных проблематике миграции, актуализацию получал конфликт «мы — они», а при работе с тематикой материальных различий конструировался

⁹ Шустер А.Г. (2012). Исследование зарубежного и российского опыта по созданию специализированных телепроектов о сиротах // Средства массовой информации в современном мире: молодые исследователи. СПб., 2012. С. 194–196.

¹⁰ Berezhnaia M., Korkonosenko S. (2015). Social inequalities: media approaches and Society expectations // International Review of Management and Marketing, 2015, 5 (Special Issue), pp. 62–66.

¹¹ Мясникова М.А. Морфологический анализ современного российского телевидения. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2010. С. 176.

дискурс взаимопомощи, который сопровождался соответствующим визуальным рядом¹⁰.

В этом плане нельзя не согласиться с М.А. Мясниковой, которая отмечает, что в одних направлениях вещания «телевидение сильнее направлено на адаптацию своей аудитории к *реальной* жизни. В других — в большей степени склоняется к трансформации картины действительности и ее реальных пропорций. <...> В-третьих — тяготеет к сознательному манипулированию сознанием и поведением людей»¹¹.

Практику визуализации дискурсов наглядно демонстрирует и освещение процесса изменений в пенсионном законодательстве Российской Федерации в 2018 году. Правительство России внесло на рассмотрение Государственной думы Федерального собрания РФ проект пенсионной реформы 16 июня, а спустя несколько дней, 19 июля того же года, на очередном заседании Госдумы за повышение пенсионного возраста проголосовало 328 депутатов от «Единой России». И уже 27 сентября 2018 года депутаты Государственной Думы приняли законопроект «О внесении изменений в отдельные законодательные акты Российской Федерации по вопросам назначения и выплаты пенсий (в части повышения нормативного пенсионного возраста) в третьем чтении с учетом поправок Президента России, который еще 29 августа 2018 года предложил смягчить его первоначальный вариант. При этом 3 октября 2018 года Законопроект поддержал Совет Федерации Федерального собрания Российской Федерации, и в тот же день В.В. Путин подписал Закон о повышении пенсионного возраста.

Методы и процедуры

Для проведения анализа данного события, которое затрагивает все население России, были выбраны новостные сюжеты Первого канала за июнь — декабрь 2019 года. Такой интервал обусловлен тем, что позволяет выявить характер новостного контента, сопровождающего принятие изменений в Пенсионном законодательстве и проследить соответствующий визуальный дискурс. Выборка материалов происходила через поиск в архиве официального сайта Первого канала по ключевым словам: *пенсионер, пенсионный возраст, пенсионная реформа, пенсионное законодательство, серебряный возраст*.

Метод контент-анализа визуальной составляющей включал ряд параметров: количество персонифицированных образов; их возраст; профессиональный статус; внешний вид; ситуацию съемки; взаимосвязь с обсуждением пенсионного зако-

нодательства. Окончательная выборка составила 126 сюжетов, из нее были исключены материалы, которые дублировались в группах, составленных по разным ключевым словам.

В избранный для анализа период наблюдаются два основных дискурса информационной кампании. *Первый* можно определить как дискурс *защиты и необходимости*, поскольку для него характерны аргументы в пользу экономических и демографических причин реформы, большое количество статистических данных, апелляция к мировому опыту, тезисы о растущей заботе государства, направленной на лиц пожилого возраста. В русле этого дискурса выражалась единодушная поддержка мер стабилизации пенсионной системы, модернизации пенсионного законодательства и помощи гражданам предпенсионного возраста (повышение уровня жизни, сохранение льгот, обеспечение профессионального роста для людей старшего возраста).

Дискурс был персонифицирован функционерами со стороны различных ветвей власти и экспертами (президент, правительство, депутаты, представители общественных организаций). Для визуальной подачи контента характерными стали общие и коллективные планы, крупные планы лидеров мнений, а также статичные и повторяющиеся/похожие кадры. В выборке исследования дискуссий стоит отметить 51 актора с характерными признаками: все они убежденные, настойчивые ответственные, надежные компетентные люди, а их основное действие — монолог: они объясняют, заявляют, определяют, принимают решения (рис. 1, 2)¹².

¹² Источник иллюстраций — официальный сайт Первого канала <https://www.1tv.ru/search/news>. — Прим. авт.



Рис 1



Рис 2

Второй дискурс, который можно определить как проекцию *возможностей и перспектив*, был представлен образами работающих пенсионеров. В выборке были выделены 56 героев¹³, среди которых люди разных профессий: педагог, биолог, реаниматолог, менеджер по туризму, флорист, парикмахер, скульптор, дрессировщик, немецкий пенсионер и его музыкальная

¹³ Персонифицированные образы дискурсов обозначены в исследовании по-разному для удобства описания. — Прим. авт.

группа и т. д. Все они профессионалы своего дела, полны энтузиазма, энергичны, здоровы, оптимистичны и перспективны, несомненно, трудоспособны и готовы работать. Данные характеристики соответствуют тезисам, которые использовались в аргументации о необходимости принятия изменений в пенсионном законодательстве. Иначе говоря, этими лицами поддерживались вариативность трудоустройства, востребованность специалистов пенсионного возраста на рынке труда, физическая возможность активной деятельности в пожилом возрасте, желание людей работать дольше, польза от трудовой деятельности в пожилом возрасте, увеличение продолжительности жизни как результат длительной активности человека, материальная заинтересованность пенсионеров в работе. В отличие от акторов первого дискурса эти герои показывались в процессе трудовой деятельности (рис. 3, 4).



Рис. 3



Рис. 4

Визуально дискурс *возможностей и перспектив* сопровождался динамичными кадрами: съемка репортажная, лайф, синхрон, съемка героя в процессе деятельности и движения, на рабочем месте. Разнообразный видеоряд дополнялся индивидуальными историями людей, которые зафиксировала камера. Подобная репрезентация визуального ряда убеждала аудиторию в том, что данные персонажи положительные. Среди пенсионеров не было людей внешне нездоровых, пьющих, одиноких. Помимо российских пенсионеров были представлены и пожилые люди из других стран, ведущие активный образ жизни. Например, пенсионеры из Германии.

Важно отметить, что в исследуемый период оба дискурса существовали во взаимодействии: изменения в пенсионном законодательстве оценивались как позитивные, они определялись как закономерное решение, направленное на благо страны и на благо отдельной личности; истории людей пенсионного возраста преимущественно были представлены в связи с обсуждением пенсионной реформы.

Критерием становятся и количественные показатели визуальных сюжетов. Дискурс *защиты и необходимости*, то есть первый дискурс, проявляется в 84% (106) сюжетов, куда включены и информационные материалы о введении льгот для пенсионеров 12% (15 сюжетов), а также о задержании нескольких групп мошенников, которые обманывали пенсионеров 0,05% (6 сюжетов). Дискурс *возможностей и перспектив*, то есть второй по счету, формируется в 16% (20) материалах, что свидетельствует о некой подчиненности этого дискурса, его дополнительной и в некотором смысле иллюстративной роли: истории пожилых людей включены в крупные сюжеты об обсуждении пенсионного законодательства. Однако наблюдается очевидное неравенство персонифицированной составляющей сюжетов: в 106 материалах основного дискурса отмечен 51 актер, а в 20 материалах дополнительного — 56 героев. Более эффективной является и визуальная составляющая второго дискурса. «Чем динамичнее визуальные образы, тем сильнее воздействие эмоций», — отмечает Н.И. Утилова¹⁴.

Полученные данные говорят о том, что в процессе информационно-формационной кампании ТВ использовало визуальные, эмоциональные компоненты в качестве основного аргумента. Дискурс *защиты и необходимости* номинально является основным, поскольку присутствует в подавляющем большинстве новостных сюжетов, однако визуально он неинформативен, не ассоциируется с содержательной стороной сообщения, и значим, благодаря повторяющимся статусным актерам. Дискурс *возможностей и перспектив*, будучи дополнительным, представлен в незначительном количестве сюжетов, однако он персонифицирован, ассоциирован с содержанием сообщений и визуально несет на себе основную смысловую нагрузку сообщений.

Вместо заключения

В визуальном дискурсе социальной политики в период обсуждения пенсионной реформы РФ в 2018 году персонифицированный социальный опыт иллюстрирует аргументацию в поддержку изменений в законодательстве, создает позитивный эмоциональный фон в процессе обсуждения закона, способствует продвижению соответствующих моделей поведения в социуме.

Значение визуальной составляющей в новостном контенте связано сегодня не только с отражением событий, но с их возможной интерпретацией. Персонификация событий и проблем

¹⁴ Утилова Н.И.
Визуальная картина
мира в отражении
современных медиа // *Вестник ВГИК*. Т. 11,
№ 1 (39). С. 110–119.

способствует усилению эмоционального воздействия на аудиторию. Характерная ранее для «мягкой» новости, сегодня такая подача активно используется для определенного влияния на общественные настроения, формирование отношений к социальным реалиям. Использование ярких образов, живых человеческих историй становится эффективной технологией продвижения политических решений. Функционерами такого продвижения являются не только квалифицированные эксперты, но и обычные люди, социальный опыт которых визуализируется в русле актуальных дискурсов и становится важным эмоциональным аргументом.

Исследование подобных практик, применяемых в создании аудиовизуального контента, позволит проследить процессы формирования дискурсов, в том числе еще не вербализованных в социуме. А также может способствовать выявлению тенденций и возможностей трансформации таких дискурсов посредством визуальных компонентов сообщений. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Мясникова М.А. Морфологический анализ современного российского телевидения: монография. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2010. 320 с.
2. Утилова Н.И. Визуальная картина мира в отражении современных медиа // Вестник ВГИК. 2019. Т. 11. № 1 (39). С. 110–119.
3. Фролова Т.И. Гуманитарная повестка российских СМИ. Журналистика, человек, общество. М.: МедиаМир, 2014. 352 с.
4. Шатунова Т.М. Социальный смысл онтологии эстетического: автореф. дис. ... д-ра филос. наук. Казань, 2008. 52 с.
5. Berezhnaia M., Korkonosenko S. (2015) Social inequalities: media approaches and Society expectations. International Review of Management and Marketing. 2015. 5 (Special Issue), pp. 62–66.
6. Fiske J. (1987) Television Culture. London: Routledge, 1987. 372 p.
7. Hilgartner S., Bosk Ch. L. (1988) The rise and fall of social problems: a public arenas model. American journal of sociology. 1988. Vol. 94 (№ 1), pp. 53–78.
8. Lynch J., Galtung J. (2010) Reporting conflict: New directions in peace journalism. Australia: University of Queensland Press, 2010. 225 p.
9. Traue B., Blanc M., Cambre C. (2018) Visibilities and Visual Discourses: Rethinking the Social With the Image. Qualitative Inquiry 1–11, 2018, Vol. 25, issue 4, pp. 327–337.
10. Williams A., Wahi-Jorgensen K., Wardle C. (2011) “More real and less packaged”: audience discourses on amateur news content and their effects on journalism practice. Amateur images and global news. Bristol/Chicago: Intellect, 2011. pp. 195–209.

REFERENCES

1. *Myasnikova M.A.* (2010) *Morfologicheskij analiz sovremennogo rossijskogo televideniya* [Morphological analysis of modern Russian television]: Monografiya. Ekaterinburg: Izd-vo Ural. un-ta, 320 p.
2. *Utilova N.I.* (2019) *Vizual' naya kartina mira v otrazhenii sovremenny' x media* [Visual picture of the world in the reflection of modern media]. *Vestnik VGIK*. 2019. T. 11. № 1 (39), pp. 110–119.
3. *Frolova T.I.* (2014) *Gumanitarnaya povestka rossijskix SMI. Zhurnalistika, chelovek, obshchestvo* [The humanitarian agenda of the Russian media. Journalism, people, society]. Moscow: MediaMir, 2014. 352 p.
4. *Shatunova T.M.* (2008) *Social' ny' j smy' sl ontologii e' steticheskogo* [The social meaning of the ontology of aesthetic]: avtoref. dis. ...dokt. filos. nauk. Kazan', 2008. 52 p.
5. *Berezhnaia M., Korkonosenko S.* (2015) Social inequalities: media approaches and Society expectations/ *International Review of Management and Marketing*. 2015. 5 (Special Issue), pp. 62–66.
6. *Fiske J.* (1987) *Television Culture*. London: Routledge, 1987. 372 p.
7. *Hilgartner S., Bosk Ch. L.* (1988) The rise and fall of social problems: a public arenas model. *American journal of sociology*. 1988. Vol. 94 (№ 1), pp. 53–78.
8. *Lynch J., Galtung J.* (2010) *Reporting conflict: New directions in peace journalism*. Australia: University of Queensland Press, 2010. 225 p.
9. *Traue B., Blanc M., Cambre C.* (2018) Visibilities and Visual Discourses: Rethinking the Social With the Image. *Qualitative Inquiry* 1–11, 2018, Vol. 25, issue 4, pp. 327–337.
10. *Williams A., Wahi-Jorgensen K., Wardle C.* (2011) "More real and less packaged": audience discourses on amateur news content and their effects on journalism practice. *Amateur images and global news*. Bristol/Chicago: Intellect, 2011, pp. 195–209.

Visual Discourses of Social Policy in TV Practice

Marina A. Berezhnaya

Doctor of Philology, Professor of Department of TV and Radio Journalism, Institute of the Higher School of Journalism and Mass Communications, St. Petersburg State University

UDC 654.197

ABSTRACT: The article presents the personification and visualization practice of social content discourses on the example of Russian Federation pension legislation reform TV coverage in 2018. Visual images are considered as the most effective semantic components of media messages. The personalization trend in modern television content contributes to the wide range of those who act as experts, and the specificity of social issues makes it possible also to use individual stories as arguments. The visualized experience illustrates the arguments in support of the reform, it creates a positive emotional background for the process of political discussions, and promotes appropriate patterns of social behavior.

The purpose of the study was: to trace in what visual images the pension reform was presented on Russian TV in 2018 and to determine the discursiveness of coverage in the process of adopting of amendments in the pension legislation of the Russian Federation.

Protection and necessity discourse is the main one, since it exists in the overwhelming majority of news stories, however, it is visually uninformative, is not associated with the content of the message, and is significant due to constantly presented status actors. The discourse is visually presented with by general and collective views, close-ups of opinion leaders, static, repeated, similar pictures.

The discourse of opportunities and prospects, being additional, appears in a small number of news stories, however it is personified, associated with the content, visually bears the main sense of messages.

The discourse is represented by reportage footage and dynamic views, diversity of images and pictures; there are individual stories and positive characters, heroes are at the workplace in the process of activity. They are all professional, enthusiastic, energetic, healthy, optimistic and promising, that is, able-bodied and ready to work. These characteristics corresponded to the theses that were used in the argument about the need to adopt amendments to the pension legislation.

KEY WORDS: television, visualization, personification, pension reform, visual discourse



Медиатизация как модус бытия в свете самоизоляции

С.Л. Уразова

доктор филологических наук, доцент

DOI <https://doi.org/10.17816/VGIK43456>

УДК 19.21.91

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

На фоне негативных тенденций, вызванных пандемией COVID-19 и самоизоляцией граждан, оказавших воздействие на социально-экономическое развитие государств, наметился рост интереса разных возрастных групп населения к апробированию цифровых технологий, современных медиаплатформ. В статье рассматриваются изменения, произошедшие на медиарынке в 2020 году, обобщается роль медиатизации социума в повседневной жизни.

метаком-
муникации,
медиатизация,
цифровизация,
визуализация,
глобализация,
трансгуманистика

¹ Карта распространения COVID-19 в разных странах, количество зараженных, выздоровевших и умерших от пандемии представлена на специальном интернет-сайте. URL: <https://gisanddata.maps.arcgis.com/apps/opsdashboard/index.html#/bda7594740fd40299423467b48e9ecfb> (дата обращения: 30.07.2020).

² Фромм Э. Человек для самого себя / Э. Фромм «АСТ», 2009. С. 29. URL: <https://www.litres.ru/erih-fromm/chelovek-dlya-samogo-sebya/> (дата обращения: 30.07.2020).

³ Там же.

Пандемия COVID-19 и вынужденная самоизоляция граждан разных стран нанесли серьезный удар по социально-экономическому развитию государств, которым пришлось преодолевать рост заражаемости населения коронавирусом, а это без малого практически все страны в мире¹, а также оказали когнитивное воздействие на сознание индивида, поведенческий код социума в целом. Недопонимание природы изворотливого, не до конца распознанного вируса, угрожающего человечеству, с одной стороны, и с другой — погружение в тотальную самоизоляцию, поскольку живое общение с себе подобными предстало как реальная угроза, способная привести к заражению и даже к летальному исходу, ввергли социум в психологический шок. На фоне сложившейся ситуации закономерной становится рефлексия об извечной и неразрешимой для человека проблемы — дихотомии «жизнь — смерть», которую социолог, философ и психолог Эрих Фромм называет «фундаментальной экзистенциальной дихотомией»². Характеризуя этот ключевой вопрос бытия и биологическое несовершенство homo sapiens в ракурсе исторической жизнедеятельности, ученый отмечает: «...человек — единственное существо, <...> для которого собственное существование является проблемой, от которой он не в силах уйти»³.

Смена поколений на протяжении веков, тем не менее, продолжается, человеческая популяция приумножается, а силы к

экзистенциальному существованию (С. Кьеркегор), преодолению трудностей и невзгод дают человеку разум, его природные способности, динамичность исторического развития, побуждающие его противостоять тяготам жизни, «принять на себя ответственность за самого себя». В течение всей жизни человек стремится к познанию, саморазвитию, «к созданию собственного мира, в котором он чувствовал бы себя дома с самим собой и другими»⁴. Правда, кратковременность жизни не позволяет человеку полностью реализовать все свои возможности, и это Э. Фромм характеризует как еще одну экзистенциальную дихотомию, к размышлению над которой обращено сознание индивида. Ученый акцентирует внимание на особенностях человеческой психики, утверждая, что по своей природе человек одинок и одновременно «опутан многочисленными связями», которые сам же и создает. С одной стороны, он осознает себя «как существо отдельное, отделенное от других», с другой — «...не может выносить своего одиночества, не может не вступать в связи с другими людьми»⁵.

Высказывание Э. Фромма о динамичности жизнедеятельности человека, где важными составляющими являются «процесс, становление, движение и активность» внутри самого бытия⁶, заслуживает не меньшего внимания. Стремление к реализации активной жизни, физической и духовной, определяется индивидом подсознательно, в соответствии с его самоидентификацией, избранным образом жизни, соотносящихся с «индивидуальными притязаниями на реализацию всех его возможностей»⁷. Только так человек может отстраниться от размышлений о трагическом противоречии бытия, жить насыщенной и полноценной жизнью.

Значимую роль играет, однако, избранная модель бытования. По Фромму, ее сущность раскрывается в понятиях «модус обладания» и «модус бытия», которые различаются по своей сути. Если «человек «обладательного» типа надеется на то, что он имеет⁸, то человек «экзистенциального» типа надеется на то, что он *есть*, что он живет и мыслит, и может создать что-то новое...»⁹, — уточняет философ. И потому даже воспоминания способны активизировать деятельность человека экзистенциального типа, поскольку он может «оживить» в сознании слова, идеи, образы, картины, музыку и т. д. Такое положение вещей неоспоримо.

Теоретические обоснования ученого о бытии и психологии человека лишь подтверждают сложность ситуации, в которой оказался наш современник в условиях пандемии и самоизоляции.

⁴ Фромм Э. Человек для самого себя / Э. Фромм «АСТ», 2009. С. 29. URL.: <https://www.litres.ru/erih-fromm/chelovek-dlya-samogo-sebya/> (дата обращения: 30.07.2020).

⁵ Там же. С. 31.

⁶ Фромм Э. Иметь или быть? / Эрих Фромм: пер. с англ. Э.М. Телятниковой. Москва: АСТ, 2014. С. 45.

⁷ Фромм Э. Человек для самого себя / Э. Фромм «АСТ», 2009. С. 30. URL.: <https://www.litres.ru/erih-fromm/chelovek-dlya-samogo-sebya/> (дата обращения: 30.07.2020).

⁸ Э. Фромм пишет о материальном обладании, о потребителстве. — Прим. авт.

⁹ Фромм Э. Иметь или быть? / Эрих Фромм: пер. с англ. Э.М. Телятниковой. Москва: АСТ, 2014. С. 57, 58.

Ему, «субъекту действия», по Э. Фромму, пришлось отказаться от динамичного ритма жизни, погрузиться в социальный вакуум, лишиться *живой* коммуникации, интеракции как «обмену символами» (Дж. Мид) с родственниками, друзьями, коллегами, просто знакомыми. Фактически пандемия поставила барьер на социализации как явлении, столь необходимого для выживания, пусть даже на непродолжительное время. И это не может не восприниматься индивидом, привыкшего к интерсубъективности и постижению опыта Другого (А. Шюц), как противоречие.

Возникший жизненный коллапс породил множество опасений: страх перед угрозой жизни, потерей работы, неопределенностью ситуации при неизбежных переменах... Лица творческих профессий, привыкшие к рефлексии и уединению, переживали самоизоляцию, судя по всему, с меньшим когнитивным диссонансом. Но и им требовалась включенность в жизненные реалии текущего момента. Заполнение вакуума социальных потребностей легло на медиасистему, традиционные и новые СМИ, чья миссия *arguere* сосредоточена на информировании, поддержании психического здоровья населения в чрезвычайных ситуациях. Важная роль в этих условиях была отведена современным информационно-коммуникационным технологиям (ИКТ), обеспечивающим разные виды мобильных коммуникаций, которые позволили субъекту взаимодействовать с миром, с другими и с самим собой.

Разворот к цифровизации и массовой медиатизации

При всех отрицательных аспектах карантинных мер, введенных вслед за Москвой в российских городах, стоит признать, что самоизоляция стала неким концентратором, сформировавшим новую реальность бытия, направившую рефлексии масс в русло освоения инновационных технологий. Эти признаки проявились не только в росте потребления информации традиционных и новых медиа, но и в массовом освоении информационно-коммуникационных технологий, разных компьютерных программ, обеспечивающих как личностную, так и массовую коммуникацию. Пребывание в затворничестве высвободило время, которое каждый использовал в соответствии со своими потребностями.

С самого начала наступления пандемии, еще до закрытия государственных границ, тематика информационных сообщений изобиловала сведениями о заражении вирусом населения разных стран, применяемых методах лечения. Приоритетный

¹⁰ Телеаудитория новостей во время самоизоляции увеличилась в полтора раза. MediaScope. 13.04.2020. URL.: <https://mediascope.net/news/1125115/> (дата обращения: 30.07.2020).

¹¹ Там же.

¹² Ксения Ачкасова рассказала об изменении медиапотребления на Digital Brand Day 2020. URL.: <https://mediascope.net/news/1177564/> (дата обращения: 30.07.2020).

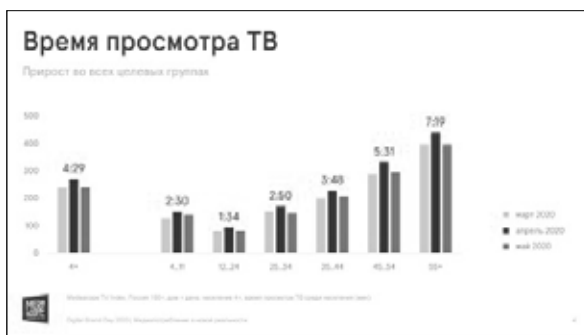


Рис. 1. Время просмотра ТВ в марте, апреле, мае 2020 года. Источник: Mediascope (www.mediascope.net). Презентация Ачкасовой Ксении «Медиапотребление в новой реальности»

¹³ Mediascope. Презентация Ачкасовой Ксении «Медиапотребление в новой реальности». С. 6. URL.: <https://mediascope.net/news/1188647/> (дата обращения: 30.07.2020).

ракурс освещения СМИ этой общемировой проблемы, достоверные данные о распространении вируса, позволили руководителям государств принять сложное, но стратегически верное решение о введении режима самоизоляции. В период затворничества ценность получаемой населением этой важной информации не иссякала, потребность в ней только возрастала, о чем свидетельствует статистика.

По данным исследовательской компании Mediascope, уже в первую неделю всеобщей самоизоляции (30 марта–5 апреля) время просмотра новостных и информационно-аналитических телепрограмм увеличилось в Москве, других городах (население 100 тыс.+) на 73% по отношению к первой половине марта 2020 года, когда просмотры составляли 25 минут каждый день. Для сравнения: в апреле 2019 года просмотры новостей фиксировали лишь 16 минут в день¹⁰. А к концу той же недели карантина было отмечено уже 27 и 34 минуты в день¹¹.

При этом время телепросмотров увеличилось за период самоизоляции во всех возрастных группах. В целом общий показатель телесмотрения составил 4 часа 29 минут в возрастных категориях — 4+ — 55+, но продолжительность просмотра каждой группы различалась¹². (Рис. 1). Показательно и

то, что состав телезрителей изменился. К телепросмотрам обратилась даже та часть аудитории, которая ранее либо отказалась от телевизионных просмотров, либо смотрела телевизор крайне мало. (Рис. 2).

Жанровые предпочтения российских телезрителей, находящихся в режиме самоизоляции, — важная характеристика социальных потребностей. За все месяцы карантина спрос россиян на телепрограммы распределился по следующему ранжиру: наибольший интерес вызывали новости (+34%); предпочтение отдавалось документальным (+19%) и социально-политическим программам (+18%); были востребованы детские программы и анимация (+17%); познавательные программы (+13%). Рост потребления телесериалов (+11%) и развлекательных программ (+7%) оказался менее значительным, а интерес к спорту и вообще находился в минусе (– 64%)¹³. Сниженный интерес к спорту

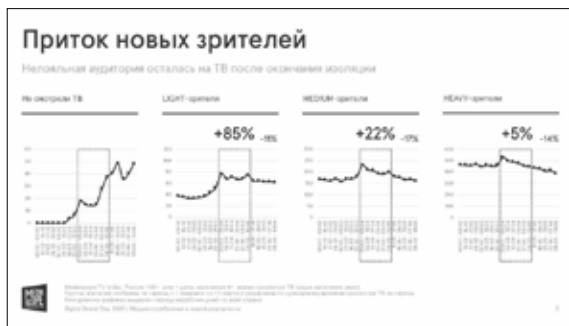


Рис. 2. Приток новых зрителей на ТВ.

Источник: Mediascope (www.mediascope.net). Презентация Ачкасовой Ксении «Медиапотребление в новой реальности».

¹⁴ Mediascope. Презентация Ачкасовой Ксении «Медиапотребление в новой реальности». С. 6. URL.: <https://mediascope.net/news/1188647/> (дата обращения: 30.07.2020).

¹⁵ Smart TV, или Connected TV — технология интеграции интернета и цифровых интерактивных сервисов в современные телевизоры. — Прим. авт.

ем трансляций уже известных фильмов, в том числе снятых еще в советскую эпоху. Но этот показатель совсем не означал, что россияне утратили интерес к кино, к кинематографу в целом, так как в тот же период значительно возросли показатели нелинейного просмотра (на +30%)¹⁴. Благодаря цифровым технологиям, техническим особенностям Smart TV¹⁵, встроенным в современные телевизоры, телезрители обратились к online-кинотеатрам, чтобы больше смотреть видео и фильмов на телеэкране. Стоит отметить, что во время самоизоляции online-кинотеатры, учитывая неопределенность ситуации, финансовые трудности населения, предлагали просмотры своей экранной продукции либо бесплатно, либо за символическую плату.

Время использования интернета в условиях самоизоляции оказалось немногим меньше, нежели при телесмотрении, — 3 часа 23 минуты. Это наиболее высокие данные, характеризующие

связан с тем, что в период пандемии спортивные мероприятия не проводились. (Рис. 3)

По данным Mediascope, кинофильмы, показываемые на телеэкране (+2%), тоже не привлекали внимание «затворников». Отказ от кинопросмотра был вызван многократным повторени-

аудиторию от 12 до 24 лет. Однако время пребывания в интернете представителей разных возрастных категорий различается. Например, лица в возрасте 55+ использовали интернет всего 1 час 22 минуты в день, а лица среднего возраста, в диапазоне 35–44 года, погружались в интернет на 3 часа 11 минут.

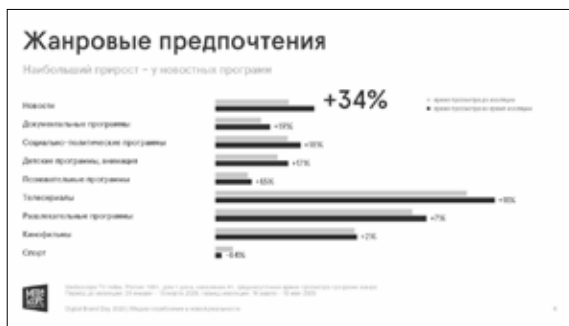


Рис. 3. Жанровые предпочтения. Источник: Mediascope (www.mediascope.net). Презентация Ачкасовой Ксении «Медиапотребление в новой реальности»

Активизировался и рост использования разных типов гаджетов во время самоизоляции. В марте и апреле использование ноутбуков увеличилось (+19%), но любопытно то, что среднесуточное их применение составляло лишь 0:37–0:44 в день, тогда как продолжительность обращения к планшетами и смартфонам (+11%),

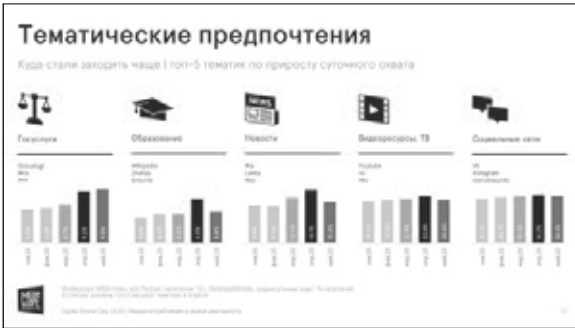


Рис. 4. Тематические предпочтения интернет-ресурсов.
 Источник: Mediascope (www.mediascope.net). Презентация Ачкасовой Ксении «Медиапотребление в новой реальности»

по данным Mediascope, длилась от 1 часа 36 минут до 1 часа 47 минут в день. С одной стороны, эти данные характеризуют снижение рабочего ритма в домашних условиях, с другой — тип компьютерной техники в домашнем обиходе. Интерес представляет и тематика интернет-ресурсов, к которым обращались российские медиапользователи. Согласно исследованию Mediascope, где представлены данные прироста суточного охвата с января по май 2020 года, в приоритете оказались: (Рис. 4)

- *Социальные сети* (Vk, Instagram, Odnoklassniki), показавшие наибольший рост числа обращений — от 47,1% до 51,2% в апреле, а в мае состоялось снижение показателей до 50,1%;
- *Видеоресурсы, ТВ* (YouTube, Ivi, Ntv) — от 29,6% до 33,4% в апреле, в мае — снижение показателей до 30,6%;
- *Новости* (Rif, Lenta, Rbc) — от 9,9% до 14,1% в апреле, в мае — снижение показателей до 10,8%;
- *Госуслуги* (Gosuslugi, Mos, Pfrf) — от 5,9% до 9,5% в мае;
- *Образование* — от 3,5% до 6,2% в апреле, в мае показатели снизились до 4,4%.

Приведенные статистические данные — ценная характеристика, показывающая усиление процесса медиатизации наших соотечественников, их спрос на медиа, цифровые устройства, интернет-ресурсы с учетом тематических предпочтений. Надо сказать, что организационно-управленческий процесс в период самоизоляции был бы особенно затруднительным, если к этому времени не были бы внедрены информационно-коммуникационные технологии.

Важным показателем включенности россиян в цифровизацию стало то, что всем российским структурам, государственным и коммерческим, учреждениям разного уровня пришлось оперативно перестраивать свою работу, переходить на удаленное взаимодействие. При этом рабочий процесс не прерывался, благодаря методике проведения видеоконференцсвязи, которая внедрялась с 2000 года. Видеоконференции стали основным инструментарием коммуникативного взаимодействия на разных уровнях. По данным Коммерсантъ, уже с последней декады

¹⁶ Коронавирус помог популярности видеоконференций. 05.03.2020. URL.: <https://www.kommersant.ru/doc/4277265> (дата обращения: 30.07.2020).

¹⁷ Там же.

февраля 2020 года «акции Zoom выросли на 10% вследствие роста использования ее ПО»¹⁶. Значительный рост обращения к ПО для удаленного доступа к компьютеру и проведения видеоконференций (Webex, Teamviewer) был отмечен также в Китае, Южной Корее, Японии, Сингапуре¹⁷. Если к этому добавить рост спроса на интернет-сервисы продуктовых магазинов, доставки еды, медикаментов, одежды, банковских услуг, online-обучения и т. д., справедливо утверждать, что повседневная жизнь нашего современника виртуализировалась. Стоит отметить, что если до пандемии в сознании россиян преобладали критерии офисной работы, а среди руководителей организаций царило скептическое отношение к удаленному труду, то самоизоляция в корне изменила эти представления.

Отдельно надо сказать о российских вузах, которые оперативно перешли на дистанционное обучение. И это несмотря на то, что методики образовательного процесса, взаимодействия со студентами пришлось серьезно перестраивать. Ко времени самоизоляции многие вузы уже внедрили в преподавание дистанционную модель обучения, но нельзя сказать, что ее развитие было особо эффективным. В профессиональном сообществе в основном шли дискуссии о расширении тематического спектра образовательных программ в удаленном режиме, звучали критические замечания относительно этого типа методик. Звучат они и по сей день. Однако вынужденная самоизоляция сделала удаленную коммуникацию при передаче знаний новому поколению неотъемлемой и практической необходимостью, и это во многом изменило представления профессорско-преподавательского состава о методиках образовательного процесса. В итоге российские вузы, иные образовательные учреждения успешно справились с этой проблемой, оперативно разработав методологию проведения не только занятий и лекций в дистанционном режиме, но и сдачу государственных экзаменов.

* * *

Современный мир быстро преобразуется под влиянием инновационных технологий, выстраивая новую парадигму бытия в цифровом веке. Вместе с ним преобразуются социальные системы и медиасистемы, неразрывно между собой связанные. Непростая эпидемиологическая ситуация, сложившаяся из-за коронавируса, выявила проблемы, продуцирующие пересмотр широкого спектра вопросов мировоззренческого характера. Дело не только в том, что COVID-19 поразил масштабностью своего распространения, неспособностью человека раскрыть

природу вируса, несмотря на множество появившихся в цифровой век научных достижений. В этом плане основная проблема кроется в прогнозировании подобных кризисных ситуаций, их предупреждении. А это означает, что научные исследования в каждой области должны вестись с учетом проектирования и прогнозирования. Конечно, разработки по производству вакцины от коронавируса ведутся сейчас во многих странах, в том числе в России. Но роль научных изысканий в любой дисциплине возрастет многократно, если они будут иметь упреждающий характер. Только так сможет современный человек быстрее адаптироваться в цифровом мире, изобилующем, несмотря на прогресс, множеством проблем.

На повестку дня сегодня встали и иные вопросы. Речь идет о самодисциплине и адаптации граждан в кризисных ситуациях, формировании у них навыка рефлексии, мотивации к интеллектуальному и творческому саморазвитию, освоению новых профессиональных компетенций. Но возможности перестройки сознания в цифровую эпоху дают прежде всего гуманитарные науки, которые «в силу своей специфической обращенности на субъект познания, по существу даже более конструктивны, практически ориентированы, чем естественные и социальные (науки — прим. ред.). Каждый акт самосознания есть акт самопостроения, так как нельзя до конца выполнить сократовское “познай самого себя”»¹⁸. Правда, гуманитарные науки и сами находятся на этапе перелома, хотя исследователи уже определили вектор их развития. Он направлен на формирование *трансгуманистики*, «то есть совокупность трансформационных практик и технологий в разных областях гуманитарных наук»¹⁹. А это означает, что необходимо «проектировать онтологию виртуальных миров, исходные параметры их бытия, метрику времени-пространства, познавательные и ценностные ориентиры, новые универсалии и универсумы, которые могут оказаться все более осязаемыми и обитаемыми по мере развития электронных технологий»²⁰.

В цифровой век инновационные технологии набирают значительный вес как в производственной сфере, так и на уровне индивидуального потребления. Следовательно, ими надо уметь управлять, что предполагает обучение представителей разных социальных и возрастных групп, передачу им знаний, соответствующих цифровому времени. Повысить знаниевый код в социальной системе могли, казалось бы, структуры массмедиа и образования. Но на нынешнем этапе им самим еще предстоит освоить эти компетенции в своей профессиональной нише,

¹⁸ Эпштейн М. Проективный словарь гуманитарных наук / М.Н. Эпштейн «НЛО», 2017. (Энциклопедии, справочники, словари). С. 56.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же. С. 55.

стать экспертами в области технологий. То, что в информационном обществе происходит быстрая медиатизация социума, свидетельствуют медиаизмерения. Но кто в итоге окажется ведущим — социум или медиа, покажет время. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Коронавирус помог популярности видеоконференций. 05.03.2020. URL.: <https://www.kommersant.ru/doc/4277265> (дата обращения: 30.07.2020).
2. Mediascope. Презентация Ачкасовой Ксении «Медиапотребление в новой реальности». URL.: <https://mediascope.net/news/1188647/> (дата обращения: 30.07.2020).
3. Фромм Э. Иметь или быть? / Эрих Фромм: пер. с англ. Э.М. Телятниковой. Москва: АСТ, 2014. 320 с.
4. Фромм Э. Человек для самого себя / Э. Фромм «АСТ», 2009. URL.: <https://www.litres.ru/erih-fromm/chelovek-dlya-samogo-sebya/> (дата обращения: 30.07.2020).
5. Уразова С.Л. Мультивариативность реальности в цифровой парадигме // Вестник ВГИК, 2018, № 3 (37). С. 144–151.
6. Эпштейн М. Проективный словарь гуманитарных наук / М.Н. Эпштейн «НЛО», 2017. (Энциклопедии, справочники, словари). 563 с.

REFERENCES

1. Koronavirus pomog populyarnosti videokonferentsy [Coronavirus helped the popularity of video conferencing]. 05.03.2020. URL.: <https://www.kommersant.ru/doc/4277265> (data obrashcheniya: 30.07.2020). (In Russ.).
2. Mediascope. Prezentatsiya Achkasovoy Ksenii "Mediapotrebleniye v novoy realnosti" [Mediascope. Ksenia Achkasova's presentation "Media consumption in a new reality"]. URL.: <https://mediascope.net/news/1188647/> (data obrashcheniya: 30.07.2020). (In Russ.).
3. Fromm E. Imet ili byt? [To have or to be?]. Erikh Fromm: per. s angl. E.M. Telyatnikovoy. Moskva: AST, 2014. 320 p. (In Russ.).
4. Fromm E. Chelovek dlya samogo sebya [Man for himself]. E. Fromm "AST", 2009. URL.: <https://www.litres.ru/erih-fromm/chelovek-dlya-samogo-sebya/> (data obrashcheniya: 30.07.2020). (In Russ.).
5. Urazova S.L. Multivariativnost realnosti v tsifrovoy paradihm [Multivariate reality in the digital paradigm]. Vestnik VGIK, 2018, № 3 (37), pp. 144–151. (In Russ.).
6. Epshteyn M. Proyektivny slovar gumanitarnykh nauk [Projective Dictionary of the Humanities]. M.N. Epshteyn "NLO", 2017. (Entsiklopedii, spravochniki, slovari). 563 p. (In Russ.).

Mediatization as a Mode of Being in the Light of Self-Isolation

Svetlana L. Urazova

Dr. Sc. in Philology, Associate Professor, Editor-in-Chief of the academic journal "Vestnik VGIK", All-Russian State Institute of Cinematography named after S.A. Gerasimov

UDC 19.21.91

ABSTRACT: Against the background of the negative trends caused by the COVID-19 pandemic and the self-isolation of citizens that had an impact on the socio-economic development of states, there has been an increase in the interest of different age groups of the population in testing digital technologies and modern media platforms. The article examines the changes that have occurred in the media market in 2020, substantiates the role of mediatization of society in everyday life.

The COVID-19 pandemic and the forced self-isolation of citizens of different countries adversely affected the socio-economic development of states that had to counter the rise in the coronavirus infection of the population, and had a cognitive impact on the consciousness of the individual, the behavioral code of society as a whole. The fear of possible death, the uncertainty of the situation, as well as the regime of self-isolation, which violates the principles of socialization, inevitably plunges the individual into a state of psychological shock. Based on the works of Erich Fromm "To be oneself" and "To have or to be", the article examines the attitude of a person to the dichotomy "life-death", which is a fundamental existential problem, substantiates the features of human psyche that give the individual strength for existential existence.

On the basis of the research carried out by Mediascope, the empirical part highlights the role of mass media and digital technologies, and reveals the social preferences of Russians when they turn their attention to television and Internet resources in the situation of self-isolation. It is concluded that during the period of self-isolation, the mediatization of Russian citizens increased significantly, but their preferences were focused on television news, documentary, socio-political and educational programs. When watching movies on TV, media users preferred to watch the on-screen production of online cinemas, the circulation of which increased during the pandemic. Thus, the crisis has formed a new reality that affects a person's consciousness and forces him to turn to the study of innovative technologies.

KEY WORDS: metacommunications, mediatization, digitization, visualization, globalization, transhumanities

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО | ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА

Дарить надежду или погружать в депрессию? О тенденциях осмысления жизни в современном российском кино

УДК 778.5(09)+778.5.01(014)

Автор: *Мальшев Владимир Сергеевич*, доктор искусствоведения, профессор, кандидат экономических наук, академик Российской академии образования, Президент Ассоциации учебных заведений искусства и культуры, и.о. Ректора Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова.

Аннотация: На материале советского и российского кино различных периодов (1930–2010 годы) ставится проблема воздействия произведений кинематографа на мировосприятие отечественной зрительской аудитории, российского общества в целом. Анализируя ключевые художественные элементы (герой, драматургическая развязка, визуальное решение) ряда современных отечественных фильмов, автор приходит к выводу, что значительная часть отечественной кинопродукции последних пяти лет несет в себе депрессивные мотивы и формирует у зрителя односторонне-негативное впечатление о сегодняшней действительности и перспективах на будущее.

Ключевые слова: депрессивные мотивы в кино, жизнеутверждающая сущность киноискусства, современное российское кино, «перестроечное» кино, авторское кино, герой современного фильма, «хэппи-энд»

FILM THEORY AND FILM HISTORY |

AUDIOVISUAL ARTS

To Give Hope or To Succumb to Depression? Understanding of Life in Contemporary Russian Cinema

UDC 778.5(09)+778.5.01(014)

Author: *Vladimir S. Malyshev*, Doctor of Arts, Professor, PhD in Economics, Full Member of the Russian Academy of Education, President of the Association of Educational Institutions in Arts and Culture, Acting Rector of the Sergei Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography.

Summary: Discussing Soviet and Russian films made in 1930–2010, the author raises the problem of their impact on the worldview of

Russian society. He analyzes key artistic elements (protagonists, types of denouement, and visual solutions) of a number of contemporary Russian films and comes to the conclusion that a significant part of the Russian film production of the last five years is characterized by depressive motifs and, therefore, forms a one-sided negative impression of today's reality and prospects for the future.

Key words: depressive motifs in cinema, life-affirming essence of cinema, contemporary Russian cinema, "Perestroika" cinema, auteur cinema, contemporary film protagonists, happy ending

Звукозрительный образ войны в фильмах «Восхождение» и «Иди и смотри»

УДК 778.5.04.071:78

Автор: *Прозоровская Ирина Васильевна*, студентка 4 года обучения сценарно-киноведческого факультета, кафедра киноведения (творческая мастерская доктора искусствоведения, профессора К.Э. Разлогова), ВГИК.

Аннотация: В дни 75-летия Победы в Великой Отечественной войне стоит обратиться к художественным кинолентам, снятым в советское время в жанре военной драмы. В статье исследуются достоверность и прониновенность экранного образа трагических событий, запечатленных в фильмах «Восхождение» (1976) и «Иди и смотри» (1985). Найденные режиссерами этих картин сюжетные и художественные решения, дополненные выразительностью речевого, шумового и музыкального озвучивания, столь глубоко представили трагедию войны, что и сегодня этот звукозрительный образ сохраняется в памяти зрителей.

Ключевые слова: советский кинематограф, военная драма, Великая Отечественная война, звукозрительный образ фильма

The Image and Sound of War in the Films “The Ascent” and “Come and See”

UDC 778.5.04.071:78

Author: *Irina V. Prozorovskaya*, Student of film studies (4th year, class of Kirill Razlogov, Dr. Sc. of Arts, Professor), Russian Institute of Cinematography named after S.A. Gerasimov.

Summary: In the days of the 75th anniversary of the Victory in the Great Patriotic War, it is

worth looking into war dramas made in the Soviet era. The article examines the authenticity in portraying the tragic events captured in the films "The Ascent" (1976) and "Come and See" (1985). The dramatic and artistic solutions found by the directors of these films, supplemented by the expressiveness of the speech, sound effects and music score, gave such a deep insight into the tragedy of the war, that this visual image is still retained in the memory of the present-day audience.

Key words: Soviet cinema, war drama, World War II, music in film, sound design, audiovisual image of the film

КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ | ГЕНЕЗИС ОБРАЗА

Идеи неоплатонизма и Дионисия Ареопажита в фильме

«Андрей Рублев»

УДК 778.5с/р^{«Андрей Рублев»}+778.5(092)1^{«Тарковский»}

Автор: Пак Ён Ын (Park Young Eun), Prof. Ph.D Asia-Pacific Research Center (APRC), Hanyang University (Корейский университет), Республика Корея.

Аннотация: Фильм Андрея Тарковского «Андрей Рублев» (1971; первый вариант — «Страсти по Андрею», 1966) представлен в статье в непривычном для киноведения ракурсе: с точки зрения параллелей между судьбой великого русского иконописца в ее кинематографической версии и некоторыми философскими концепциями Дионисия Ареопажита, оказавшего влияние на развитие духовной культуры русского православия. Для взлета на вершину святости и постижения истины необходимо пройти через унижение и падение, грех, обет молчания и возвращение к высотам духа. Эти существенные для неоплатонизма моменты, по мнению автора статьи, акцентированы режиссером в ключевых эпизодах жизненного пути Андрея Рублева.

Ключевые слова: Андрей Тарковский, «Андрей Рублев», неоплатонизм, абсолют, материя и дух

FILM LANGUAGE AND TIME | IMAGE GENESIS

A Study of the Film "Andrei Rublyov": from the Perspective of Neoplatonism and Ideology of Dionysius the Areopagite

UDC 778.5с/р^{«Андрей Рублев»}+778.5(092)1^{«Тарковский»}

Author: Park Young Eun, Prof. Ph.D Asia-Pacific Research Center (APRC), Hanyang University, Republic of Korea.

Summary: Andrei Tarkovsky's film *Andrei Rublev* (1971; the first version is *The Passion for Andrei*, 1966) is presented in the article from an unusual perspective: it draws a parallel between the fate of the great Russian icon painter in its cinematic version and some philosophical concepts of Dionysius the Areopagite, which influenced the development of the spiritual culture of Russian Orthodoxy. To get to the top of holiness and apprehend the truth, it is necessary to go through humiliation and descent, sin, a vow of silence and return to the heights of the spirit. According to the author of the article, these for neo-Platonic ideas are emphasized by the director in the key episodes of Andrei Rublev's life.

Key words: Andrei Tarkovsky, "Andrei Rublyov", philosophy of Dionysius the Areopagite, Neoplatonism, Absolut, matter and spirit

Реконструкция прошлого в реальности экранной образности

УДК 778.5.04.072.094

Автор: Марусенков Вячеслав Валентинович, кандидат искусствоведения, декан сценарно-киноведческого факультета ВГИК, доцент кафедры киноведения, ВГИК.

Аннотация: В статье рассматриваются вопросы реконструкции событий прошлого в художественном пространстве фильма. На основе анализа средств киноязыка в фильме «Ночной портье» (режиссер Л. Кавани) прослеживаются этапы формирования художественной образности через воссоздание минувшего времени, выявляются механизмы реализации принципов формирования в воображении и сознании зрителей представлений о базисной модели, создающей время настоящее. Подтверждается тезис о том, что художественная образность кинофильма закрепляется в сознании зрителя, а его опосредованно приобретенный опыт оказывает влияние на принимаемые им решения.

Ключевые слова: реконструкция прошлого, социокультурная парадигма, кинематограф, киноязык, художественное пространство

Reconstruction of the Past in the Reality of Screen Imagery

UDC 778.5.04.072.094

Author: Vyacheslav V. Marusenko, Ph.D of Art History, Dean of the Screenwriting and Cinematography Faculty, Associate Professor of the Department of Film Studies at VGIK.

Summary: The article deals with the reconstruction of past events in the artistic space of the film. Based on the analysis of the film language in *The Night Porter* (directed by L. Kavani), the author traces the stages of forming artistic imagery through the recreation of the past, reveals the mechanisms of building the basic model that creates the ideas about the present in the imagination and consciousness of viewers, confirms the thesis that the artistic imagery of the film is fixed in the mind of the viewer, and their indirectly acquired experience influences the decisions they make.

Key words: reconstruction of the past, a socio-cultural paradigm, cinema, language of cinema, art space

ПЕРФОРМАНС | ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ

Гротеск как формообразующий прием в драматургии игрового фильма

UDC 778.5.04.072

Автор: Бабина Анастасия Евгеньевна, аспирант кафедры драматургии, Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова; МГТРК «МИР», промо-продюсер.

Аннотация: На примере американских фильмов «Битлджус», «Оно» и «Оно-2» рассматривается гротеск как формообразующий прием в драматургии. Исследуется его дифференциация и отличие от количественных тропов — литоты, гиперболы, а также тропов с отсутствием трансгрессивного элемента — аллегории, метафоры. В статье анализируются эмоциональные механизмы гротеска, закладывающие целевые ориентиры восприятия зрителем произведения киноискусства.

Ключевые гротеск, комическое, ужасное, трансгрессия, амбивалентность, семантическая граница

PERFORMANCE | THE ART OF PRESENTATION

Grotesque as a Formative Method in the Drama of a Feature Film

UDC 778.5.04.072

Author: Anastasiya E. Babina, Ph.D-Student of Russian Institute of Cinematography named after S.A. Gerasimov.

Summary: Using the example of American films *Beetlejuice*, *It* and *It-2*, the article considers grotesque as a formative device in drama and investigates its difference from quantitative tropes — litotes and hyperbole — as well as tropes with the absence of a transgressive element — allegory and metaphor. The author analyzes the emotional mechanisms of the grotesque, laying the target guidelines for the viewer's perception of a work of film art.

Key words: grotesque, comic, terrible, transgression, ambivalence, semantic border

Конфликт искусственного и живого тела в кинематографе: мотив страха и его преодоление

UDC 778.5.04.072:8.01-252

Автор: Козлова Светлана Сергеевна, преподаватель сценарного мастерства кафедры телевизионных технологий РГУ им. Косыгина и кафедры режиссуры Института современного искусства.

Аннотация: Статья посвящена проблематике формирования конфликта между человеком и искусственным рукотворным существом в сюжетах кинематографических произведений. Анализируется степень влияния мотива страха, возникающего у персонажа-человека при взаимодействии с персонажем-машиной, что оказывает воздействие на основные стратегии сюжета.

Ключевые слова: цифровое тело, антропоморфность, эффект «зловещей долины», сюжет, кинематографическое произведение

Conflict of Artificial and Living Body in Cinema the Theme of Fear and its Overcoming

UDC 778.5.04.072:8.01-252

Author: Svetlana S. Kozlova, Post-graduate student, Department of drama movie VGIK, teacher of scriptwriting ISI and RSU A.N. Kosygin.

Summary: The article is devoted to the problem of building a conflict between a human and an artificial man-made creature in cinematic works. The degree of the influence of the fear motive arising in a human character when interacting with a machine character, which affects the main strategies of the plot, is analyzed

Key words: digital body, anthropomorphic, “uncanny valley” effect, story, cinematic work

Видеоблог: литературная традиция и политические стратегии

УДК 7.011+32.019.51

Автор: Дружинин Андрей Михайлович, кандидат философских наук, старший научный сотрудник Научно-исследовательского сектора ФГБОУ ДПО «Академия медиаиндустрии».

Аннотация: В статье анализируются видеоблоги в контексте развития коммуникации между автором и зрителем. В ходе анализа выявлены основные свойства успешного видеоблога (доверительность, искренность, сокращение коммуникативной дистанции, цикличность) и культурные коды, представленные в традиционных литературных формах, таких как дневник, письмо, мемуары, исповедь. Ряд особенностей видеоблога используется в политических коммуникациях для решения манипулятивных задач.

Ключевые слова: видеоблог, культура соучастия, дневник, мемуары, исповедь, письмо, политическая манипуляция

Vlog: Literary Tradition and Political Strategies

UDC 7.011+32.019.51

Author: Andrey M. Druzhinin, Ph.D in Philosophy, Senior Researcher, Research Sector, Academy of Media Industry.

Summary: The article analyzes video blogs in the context of the development of communication between the author and the viewer. The analysis revealed the main properties of a successful video blog (trust, sincerity, reduced communication distance, cyclicity) and cultural codes presented in traditional literary forms such as diary, writing, memoirs, confession. A number of features of the video blog are used in political communications to solve manipulative problems.

Key words: vlog, complicity culture, diary, memoirs, confession, letters, political manipulation

КУЛЬТУРА ЭКРАНА | КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ФИЛОСОФИЯ

Современное искусствознание как гуманитарная наука в ситуации культурологического поворота
УДК 7.01

Автор: Хренов Николай Андреевич, доктор философских наук, профессор, Сектор художественных проблем медиа Отдела медийных и массовых искусств, ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания» Министерства культуры РФ.

Аннотация: В статье (часть шестая, предыдущие части в № 1 (39), 2019; № 2 (40), 2019; № 3 (41), 2019; № 4 (42), 2019; № 1 (43), 2020) обсуждается актуальная проблема современной науки об искусстве, связанная со взаимоотношениями между историей и теорией искусства. До настоящего времени предмет теории искусства как субдисциплины искусствознания, в отличие от предмета истории искусства, не определен. В статье фиксируются процессы, происходившие во время лингвистического и культурологического поворотов в гуманитарных науках, уточняется предмет теории искусства, обосновывается тезис об особой значимости этой субдисциплины в переходные эпохи.

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

SCREEN CULTURE | CULTUROLOGY. PHILOSOPHY

Modern Art History As a Human Science in a Situation of Cultural Turn
UDC 7.01

Author: Nicolai A. Khrenov, Doctor of Sciences (Philosophy), Professor, Section of Media Artistic Problems, State institute of Cultural Studies.

Summary: The article (Part 6, for the beginning see Issues 1 (39), 2019; 2 (40), 2019; 3 (41), 2019; 4 (42), 2019, 1 (43), 2020) discusses a vital problem of modern art studies connected with the relationship between art history and theory. The study subject of art theory as a sub-discipline of cultural studies, unlike that of art history, has not been determined yet. Tracing the processes taking place at the time of linguistic and cultural turns in the humanities, the article dwells on the subject of art theory and justifies the idea of this subdiscipline's significance in transitional eras.

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

МИРОВОЙ КИНОПРОЦЕСС | АНАЛИЗ

Культурная модификация пьесы

Г. Ибсена «Кукольный дом»

на иранском экране

УДК 791.43-24

Автор: Григорьева Наталья Геннадьевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры русского и иностранных языков, ВГИК.

Аннотация: В статье рассматриваются подходы к экранной интерпретации в иранском кинематографе. Автор анализирует стратегии культурной адаптации пьесы Г. Ибсена «Кукольный дом» (1879), примененные иранским режиссером Дариушем Мехрджуи при создании фильма «Сара» (1993). Сопоставление оригинала с его экранной интерпретацией показывает, что режиссеру удалось актуализировать проблематику литературного произведения мировой классики в социокультурной обстановке Ирана 1990-х годов.

Ключевые слова: иранское кино, Дариуш Мехрджуи, культурные адаптации, экранные адаптации, иранская женщина, феминизм в Иране

WORLD CINEMA | ANALYSIS

A Cultural Modification of Ibsen's Play

“A Doll's House” for Iranian Screen

UDC 791.43-24

Author: Natalya G. Grigorieva, Ph.D (Arts), Associate Professor, Russian Institute of Cinematography named after S.A. Gerasimov.

Summary: The article studies approaches to creating screen versions in Iranian cinema. The author analyses strategies of the cultural adaptation of H.Ibsen's play “A Doll's House” (1879) practiced by the Iranian director Dariush Mehrjui when working on his film “Sarah” (1993). The comparison between the original and the screen version demonstrates that the author managed to update the themes of the literary classics and introduce them into the

social and cultural Iranian atmosphere of the 1990s.

Key words: Iranian cinema, Dariush Mehrjui, cultural adaptations, screen adaptations, Iranian woman, feminism in Iran

Палестина в ракурсе зарубежного кинематографа

УДК 791.43.45

Автор: Нассар Али Немер, соискатель ВГИК, преподаватель в киношколе Ибн-Хальдун в Аррабе (Израиль).

Аннотация: Статья раскрывает ряд аспектов освещения палестинского вопроса в мировом кинематографе: исследуются фильмы на эту тему, снятые режиссерами из Западной Европы, США, стран бывшего социалистического блока, предпринимается попытка классификации существующих в кино подходов к отражению конфликта. Обосновываются трудности, с которыми некоторым режиссерам пришлось столкнуться в процессе съемок и во время проката своих фильмов. Основная причина — несовпадение точек зрения при оценке событий в этом регионе, возникающих в результате распространенных взглядов и стереотипов.

Ключевые слова: Палестина, конфликт, пропаганда, стереотипы

Palestine in Foreign Cinema

UDC 791.43.45

Author: Nassar Ali Nemer, VGIK Applicant, Lecturer at the Ibn Khaldun Film School in Arrab (Israel).

Summary: The article reveals certain aspects of presenting Palestinian issues in world cinema through the study of corresponding films by directors from Western Europe, America and the former socialist countries. An attempt is made to classify existing cinematic approaches to representing the conflict. The author explains the difficulties encountered by certain directors during the shooting and distribution of their films. The main reason is the disparity between points of view on the events in the region which results from the influence of wide-spread ideas and stereotypes.

Key words: Palestine, conflict, propaganda, stereotypes

ТЕЛЕВИДЕНИЕ | ЦИФРОВАЯ СРЕДА

Визуальные дискурсы социальной политики в практике ТВ

УДК 654.197

Автор: *Бережная Марина Александровна*, доктор филологических наук, доцент, профессор, зав. кафедрой телерадиожурналистики, факультет журналистики Санкт-Петербургского государственного университета.

Аннотация: В статье представлена практика персонификации и визуализации дискурсов социального контента на примере освещения процесса изменений в пенсионном законодательстве Российской Федерации в 2018 году. Визуализированный персональный опыт используется в качестве аргументации и определяет фильтры для восприятия реальности.

Ключевые слова: телевидение, визуализация, персонификация, пенсионная реформа, визуальный дискурс

TELEVISION | DIGITAL ENVIRONMENT

Visual Discourses of Social Policy in TV Practice

UDC 654.197

Author: *Marina A. Berezhnaya*, Doctor of Philology, Associate Professor, Department of TV and Radio Journalism of the Institute "Higher School of Journalism and Mass Communications" of St. Petersburg State University.

Summary: The article presents ways of personification and visualization of social content discourses as exemplified by the TV coverage of the pension reform in the Russian Federation in 2018. The visualized personal experience is used as an argument and determines filters through which reality is perceived.

Key words: television, visualization, personification, pension reform, visual discourse

Медиатизация как модус бытия в свете самоизоляции

УДК 19.21.91

Автор: *Уразова Светлана Леонидовна*, доктор филологических наук, доцент, главный редактор научного журнала «Вестник ВГИК», ВГИК.

Аннотация: На фоне негативных тенденций, вызванных пандемией COVID-19 и самоизоляцией граждан, оказавших воздействие на социально-экономическое развитие государств, наметился рост интереса представителей разных возрастных групп населения к апробированию цифровых технологий, современных медиаплатформ. В статье рассматриваются изменения, произошедшие на медиарынке в 2020 году, обосновывается роль медиатизации социума в повседневной жизни, потребность в гуманитарных знаниях.

Ключевые слова: метакоммуникации, медиатизация, цифровизация, визуализация, глобализация, трансгуманистика

Mediatization as a Mode of Being in the Light of Self-Isolation

UDC 19.21.91

Author: *Svetlana L. Urazova*, Dr. Sc. in Philology, Associate Professor, editor-in-chief of the scientific journal "Vestnik VGIK", All-Russian State Institute of Cinematography named after S.A. Gerasimov.

Summary: Against the background of negative tendencies, resulting from the COVID-19 pandemic and the self-isolation of people, which took its toll on the social and economic development of countries, we register a growing interest of different age groups of population in testing digital technologies and contemporary media platforms. The article looks at the changes that have taken place in 2020 on the media market, it substantiates the role of mediatization of society in everyday life, the need for humanitarian knowledge.

Key words: metacommunications, mediatization, digitisation, visualization, globalization, transhumanities

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

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

Рекомендации авторам журнала «Вестник ВГИК»

О журнале

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

Учредитель журнала: Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова. Издание зарегистрировано в Федеральной службе по надзору в сфере связи и массовых коммуникаций (Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-33969 от 07 ноября 2008 г.).

Научный журнал «Вестник ВГИК» предназначен для научных работников, киноведов, кинокритиков, кинорежиссеров, операторов, продюсеров и других специалистов в сфере кино-, теле- и других экранных искусств, а также преподавателей, аспирантов. Периодичность выхода журнала ежеквартальная.

Научные статьи от авторов принимаются по направлениям:

- Киноведение и искусствоведение
- Теория и история экранных искусств
- Философия, социология, культурология, эстетика
- Режиссура и актерское мастерство
- Кинодраматургия
- Кинооператорское искусство
- Новые технологии в аудиовизуальной сфере
- Анимация и мультимедиа
- Продюсерство
- Экономика аудиовизуальной сферы
- Проблемы кинопрофессий
- Образование, подготовка профессиональных кадров

Правила приема рукописей

1. Авторы предоставляют статью, являющуюся оригинальным самостоятельным произведением, не публиковавшимся ранее, где освещается актуальность поставленной проблемы и ее научная новизна, и необходимый пакет документов (в электронном виде) для проверки на техническое соответствие требованиям журнала. После проверки оформления статьи и комплектации пакета документов автор получает уведомление о приеме материалов с указанием даты приема и шифра статьи.

2. Статьи сопровождаются: *фото автора* (портрет) с подписью и иллюстрациями к статье не более 5–6 снимков (разрешение снимков — 300 dpi). Авторы гарантируют, что иллюстративный материал не нарушает интеллектуальные и авторские права других лиц; *«Сведениями об авторе»* (файл в Word), где представлены: название статьи; УДК; ФИО автора (полностью), его ученая степень, ученое звание (если есть); должность и наименование организации, где работает автор; пристатейные аннотация (не более 5–7 строк) и ключевые слова (5–6 наименований); *Резюме к статье* (расширенное) на русском и английском языках (объем не более 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 пометается источник!

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Правила соблюдения этических норм в редакционной политике издания

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

Основополагающими принципами работы с научными материалами являются:

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

Особые условия публикации статей

1. Решение о публикации статей принимается Редакционным советом журнала, вознаграждение авторов не выплачивается.

2. Статьи авторов (докторов и кандидатов наук, аспирантов, имеющих непосредственное отношение к научной и образовательной деятельности ВГИК), а также обучающихся в аспирантуре и докторантуре других вузов РФ публикуются и рецензируются за счет средств Учредителя.

3. Подробные инструкции по оформлению авторских статей — на интернет-сайте журнала — www.vestnik-vgik.com, а также на интернет-сайте ВГИК: <http://www.vgik.info/science/bulletin/>



Информация о приобретении журнала

Номера журнала «Вестник ВГИК» распространяют:

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

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

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



Контактная информация:

Редакция журнала

тел.: 8 (499) 181-42-52;

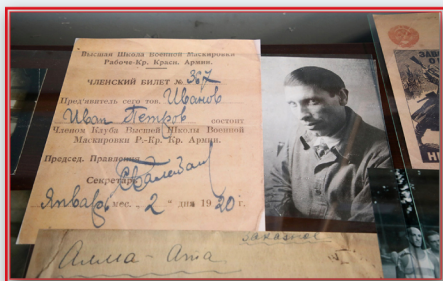
e-mail: chief-editor@vestnik-vgik.com, editor@vestnik-vgik.com, vestnik-vgik@vgik.info;

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



ВГИК: ВЫСТАВКА «ИВАН ПЕТРОВИЧ ИВАНОВ-ВАНО. 120 ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ»



Подробнее — на 6-й странице

75 ПОБЕДА! 1945–2020



Всероссийский государственный институт
кинематографии имени С.А. Герасимова



ОБЪЯВЛЕН НАБОР В АСПИРАНТУРУ, ВКЛЮЧАЯ ФОРМУ СОИСКАТЕЛЬСТВА

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

NB! заочное обучение в аспирантуре платное

Подробную информацию можно получить:

Отдел аспирантуры и докторантуры ВГИК

Заведующая — Светлана Михайловна Медведева

Тел. 8 (499) 181-34-77;

e-mail.: aspirantura_cm@vgik.info <http://vgik.info/science/graduate/>

Всероссийский государственный
институт кинематографии
имени С.А. Герасимова
Москва, 129226,
ул. Вильгельма Пика, 3

