



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

ВГИК

Информационно-аналитический журнал

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

Публикуемые в журнале научные статьи отвечают требованиям ВАК Минобрнауки России по отраслям науки: Искусствоведение, Философские науки, Культурология, соответствуют паспортам научной специальности:

- 5.10.3. Виды искусства (Кино-, теле- и другие экранные искусства) (искусствоведение)
- 5.7.3. Эстетика (философские науки)
- 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (культурология)
- 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (философские науки)
- 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (искусствоведение)

Учредитель журнала:

Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова

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

Главные редакторы:
 В.В. Виноградов, С.А. Смагина
Выпускающий редактор:
 Ю.О. Винар

Дизайн и верстка:
 Редакционно-издательский отдел
 Дизайн и верстка И.А. Сеничкина
 Корректор С.С. Харитоновна

Дизайн-макет обложки
 И.А. Сеничкина

Редактура текстов на английском языке:

Лаборатория зарубежного кино ВГИКа

Отпечатано в типографии:
 ООО «Канцлер» 150008, г. Ярославль, ул. Клубная, 4-49
 Заказ № 1470

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», оформление макета, 2025

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ НАУЧНОГО ЖУРНАЛА

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ

Мальшиев В.С.

и.о. ректора ВГИКа, академик РАО, доктор искусствоведения, кандидат экономических наук, профессор (Москва, Россия)

ЧЛЕНЫ РЕДАКЦИОННОГО СОВЕТА

Андреев А.Л.

доктор философских наук, профессор, зав. кафедрой истории и философии ВГИКа, главный научный сотрудник Института социологии РАН (Москва, Россия)

Боймерс Биргит

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

Виноградов В.В.

(главный редактор) доктор искусствоведения, профессор, директор НИИМК ВГИКа (Москва, Россия)

Караваев Д.Л.

кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник НИИМК ВГИКа (Москва, Россия)

Кириллова Н.Б.

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

Кобленкова Д.В.

доктор филологических наук, профессор кафедры эстетики, истории и теории культуры ВГИКа (Москва, Россия)

Кочеляева Н.А.

кандидат исторических наук, руководитель отдела разработки и апробации методик кинопросвещения НИИМК ВГИКа (Москва, Россия)

Маньковская Н.Б.

доктор философских наук, профессор, профессор кафедры эстетики, истории и теории культуры, чл. - корр. Академии гуманитарных исследований, вице-президент Всероссийской эстетической ассоциации, главный научный сотрудник Института философии РАН (Москва, Россия)

Мариевская Н.Е.

доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры драматургии ВГИКа (Москва, Россия)

Михеева Ю.В.

доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры звукорежиссуры ВГИКа (Москва, Россия)

Никитина И.П.

доктор философских наук, профессор кафедры истории и философии ВГИКа (Москва, Россия)

Николаева-Чинарова А.П.

доктор философских наук, кандидат экономических наук, доцент, директор Центра непрерывного образования и повышения квалификации творческих и управленческих кадров в сфере культуры ВГИКа (Москва, Россия)

Перельштейн Р.М.

доктор искусствоведения, доцент кафедры драматургии ВГИКа (Москва, Россия)

Прожико Г.С.

доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры киноведения ВГИКа (Москва, Россия)

Рейзен О.К.

доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры киноведения ВГИКа (Москва, Россия)

Ростоцкая М.А.

кандидат искусствоведения, доцент, зав. кафедрой эстетики, истории и теории культуры ВГИКа (Москва, Россия)

Русинова Е.А.

доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой звукорежиссуры ВГИКа (Москва, Россия)

Сальникова Е.А.

доктор культурологии, зав. сектором художественных проблем массмедиа Государственного института искусствознания (Москва, Россия)

Свешников А.В.

доктор искусствоведения, кандидат педагогических наук, профессор кафедры рисунка и живописи ВГИКа (Москва, Россия)

Сидоренко В.И.

кандидат экономических наук, профессор, зав. кафедрой продюсерского мастерства ВГИКа (Москва, Россия)

Смагина С.А.

(главный редактор) доктор искусствоведения, доцент, заместитель директора — начальник Аналитического отдела НИИМК ВГИКа (Москва, Россия)

Соколов С.М.

Заслуженный деятель искусств РФ, профессор, зав. кафедрой анимации и компьютерной графики ВГИКа (Москва, Россия)

Хренов Н.А.

доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник Сектора художественных проблем массмедиа Государственного института искусствознания (Москва, Россия)

Цыркун Н.А.

доктор искусствоведения, главный научный сотрудник кафедры кино и современного искусства Российского государственного гуманитарного университета (Москва, Россия)

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. Квартирование — К2.

СОДЕРЖАНИЕ

ИСТОРИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОГО КИНО

- 6 М.М. Кучкаров. Экранное воплощение легенды о Тахире и Зухре
16 О.О. Сбитнева. Мизанабим в кинематографе немого периода
28 М.А. Радаев. Тоталитарный режим в зеркале телесериала: архетип рая и диалектика государства

ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОГО КИНО

- 42 Н.А. Цыркун. От документализма к геймкору: творческая эволюция Хармони Корина
56 О.К. Рейзен. Образ дороги в кино
69 Н.Г. Григорьева. Эволюция женского образа в фильмах Джафара Панахи
82 Ю.О. Винар. Трансформация жанра киномюзикла в современном кинематографе на примере фильма «Танцующая в темноте» (2000) Ларса фон Триера

ТЕОРИЯ КИНО

- 94 Ю.В. Михеева. Образ музыканта в кинофильме: типологический анализ
111 В.В. Марусенков. Литературные образы на экране как знаковая система мифостроения
121 О.В. Добрынин. Особенности восприятия и место зрителя в «сферическом» кинопространстве
147 Д.И. Масуренков. Оптика как инструмент творческой интерпретации снимаемой реальности

СОВРЕМЕННЫЙ КИНОПРОЦЕСС

- 160 П.Ю. Зернова. Семантический потенциал образа Кошечки в современном российском кино

КИНОПРОИЗВОДСТВО & КИНОПРОКАТ

- 174 У.В. Охлопкова. Коммерческий прокат российского кинематографа: опыт Республики Саха (Якутия)

- 188 SUMMARY | ПРЕЗЕНТАЦИЯ АВТОРОВ

ACADEMIC PERIODICAL'S EDITORIAL BOARD

CHAIRMAN

Vladimir S. Malyshev Acting Rector VGIK, Academician of The Russian Academy of Education, Dr. Sci. (in Art History), Cand. Sci. (in Econ.), Professor, (Moscow, Russia)

MEMBERS OF EDITORIAL BOARD

Andrey L. Andreyev Dr. Sci. (in Philosophy), Professor, Head of the Department of History and Philosophy, Chief Researcher at the Institute of Sociology of the Russian Academy of Sciences, (Moscow, Russia)

Birgit Beumers 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 (Bristol, United Kingdom)

Vladimir V. Vinogradov Dr. Sci. (in Art History), Professor, Director of the Scientific Research Institute of Cinematography and Film Education (VGIK), editor-in-chief of scientific journal "Vestnik VGIK", (Moscow, Russia)

Dmitry L. Karavaev Cand. Sci. (in Art History), Leading Researcher of the Analytical Department of the Scientific Research Institute of Cinematography and Film Education, VGIK, (Moscow, Russia)

Natalia B. Kirillova Dr. Sci. (in Culture Studies), Professor, Head of the Department of cultural studies and socio-cultural activities Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin (Yekaterinburg), Honoured Arts Worker of the Russian Federation, (Yekaterinburg, Russia)

Diana V. Koblenkova Dr. Sci. (in Philology), Professor at the Department of Aesthetics, Theory and History of Culture, VGIK, (Moscow, Russia)

Nina A. Kochelyaeva Cand. Sci. (in History), Head of the Department of Development and Testing of Film Education Techniques of the Scientific Research Institute of Cinematography and Film Education, VGIK, (Moscow, Russia)

Nadezhda B. Mankovskaya Dr. Sci. (in Philosophy), Chief Research Fellow of the Aesthetics Department, the Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences (Moscow, Russia)

Natalia E. Marievskaya Dr. Sci. (in Art History), Associate Professor, Professor of the Screenwriting Department, VGIK, (Moscow, Russia)

Julia V. Mikheeva Dr. Sci. (in Art History), Associate Professor, Professor of the Department of Sound Design, VGIK, (Moscow, Russia)

Irina P. Nikitina Dr. Sci. (in Philosophy), Professor of the Department History and Philosophy, VGIK, (Moscow, Russia)

Alevtina P. Nikolaeva-Chinarova Dr. Sci. (in Philosophy), Cand. Sci. (in Econ.), Director of the Center for Continuing Education and Advanced Training of Creative and Management Personnel in the Sphere of Culture, VGIK, (Moscow, Russia)

Roman M. Perelshtein Dr. Sci. (in Art History), Associate Professor of the Screenwriting Department, VGIK, (Moscow, Russia)

Galina S. Prozhiko Dr. Sci. (in Art History), Professor, Cinema Studies Department, VGIK, (Moscow, Russia)

Olga K. Reizen Dr. Sci. (in Art History), Professor, Cinema Studies Department, VGIK, (Moscow, Russia)

Marianne A. Rostotskaya Cand. Sci. (in Art History), Associate Professor, Head of the Department of Aesthetics, History and Theory of Culture of VGIK, (Moscow, Russia)

Elena A. Rusinova Dr. Sci. (in Art History), Professor, Head of the Department of Sound Engineering, VGIK, (Moscow, Russia)

Ekaterina V. Salnikova Dr. Sci. (in Culture Studies), Cand. Sci. (in Art History), Head of the Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, (Moscow, Russia)

Alexander V. Sveshnikov Dr. Sci. (in Art History), Professor, Department of Drawing and Painting, VGIK, (Moscow, Russia)

Vitaly I. Sidorenko Cand. Sci. (in Econ.), Professor, Head of the Producing Department, VGIK, (Moscow, Russia)

Svetlana A. Smagina. Dr. Sci. (in Art History), Associate Professor, Deputy Director — Head of the Analytical Department of the Scientific Research Institute of Cinematography and Film Education (VGIK), editor-in-chief of scientific journal "Vestnik VGIK", (Moscow, Russia)

Stanislav M. Sokolov Professor, Head of the Animation and Computer Graphics Department (VGIK), Honoured Arts Worker of the Russian Federation, (Moscow, Russia)

Nikolay A. Khrenov Dr. Sci. (in Philosophy), Professor, Section of Media Artistic Problems, State institute of Cultural Studies, (Moscow, Russia)

Nina A. Tsyrcun Dr. Sci. (in Art History), Chief Researcher of the Department of Cinema and Contemporary Art at the Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia)

“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. Quartile — Q2.

CONTENT

HISTORY OF NATIONAL CINEMA

- 6 Mannob M. Kuchkarov. Screen Adaptation of the Tahir and Zuhra Legend
 16 Olga O. Sbitneva. Mise en Abyme in the Cinema of the Silent Era
 28 Maxim A. Radaev. Totalitarian Regime through the Optics of TV Series: The Archetype of Paradise and the Dialectics of the State

WORLD FILM HISTORY

- 42 Nina A. Tsyркun. From direct cinema to gamecore: creative evolution of Harmony Korine
 56 Olga. K. Reizen. Representation of Road in Cinema
 69 Natalia G. Grigoreva. The Evolution of the Female Character in Jafar Panahi's Films
 82 Yulia O. Vinar. “Dancer in the Dark” (Lars von Trier, 2000) as a Case Study on the Transformation of the Musical Genre in Modern Cinema

FILM THEORY

- 94 Julia V. Mikheeva. The Image of a Musician in a Film: Typological Analysis
 111 Vyacheslav V. Marusenkov. Literary Characters on the Screen as a Symbolic System of Myth-Making
 121 Oleg V. Dobrynin. Peculiarities of Perception and the Place of the Viewer in the “Spherical” Cinematic Space
 147 Dmitry I. Masurenkov. Optical Equipment as an Instrument for Creative Interpretation of the Filmed Reality

MODERN FILM PROCESS

- 160 Polina Yu. Zernova. The Semantic Potential of the Koshchei Archetype in Modern Russian Cinema

FILM PRODUCTION & DISTRIBUTION

- 174 Ulyana V. Okhlopova. Commercial Distribution of Russian Cinema: the Experience of the Republic of Sakha (Yakutia)

- 188 SUMMARY | PRESENTATION OF AUTHORS



Экранное воплощение легенды о Тахире и Зухре

М.М. Кучкаров

преподаватель филиала ВГИКа (Ташкент, Узбекистан)

ORCID: 0009-0003-9195-3623

DOI: 10.69975/2074-0832-2025-60-1-6-15

В последние годы остро стоит вопрос сохранения исторической памяти молодежи ко Второй мировой войне. В Узбекистане сохраняется эта память, но современное поколение теряет понимание значимости кинопроизведений, созданных в это сложное время. Наша страна в военные годы оказалась убежищем для множества эвакуированных кинематографистов, которые внесли свой вклад в создание фильмов этого периода. На базе Ташкентской киностудии в годы Второй мировой войны был создан ряд фильмов, которые признаны значимыми произведениями, такие как «Два бойца», «Александр Пархоменко», «Человек № 217». В этом ряду достойное место занимает фильм «Тахир и Зухра».

В статье раскрывается организационно-производственная сторона создания фильма, как в те нелегкие годы удалось снять картину уровня, достойного быть признанным одним из мировых киношедевров.

The issue of preserving the historic memory of World War Two has become particularly acute in recent years. This memory is cherished in Uzbekistan, yet the modern generation fails to see the true value of the movies produced in those trying times. During the war, our country sheltered a lot of evacuated filmmakers which enabled them to continue their work. At the premises of the Tashkent Film Studio, quite a number of high-profile films, including "Two Fighters," "Alexander Parhomenko," "Girl No 217," to name a few, were created. The film "Tahir and Zuhra" occupies a rightful place among them. The article reveals the organizational and production structure. The side of making the film, how it was managed in those difficult years to make a picture of a level worthy of being recognized as one of the world's cinema masterpieces.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

легенда, сценарий, кинорежиссер, эвакуация, художественный совет, постановочная сложность фильма, киностудия

KEYWORDS

legend, script, film director, evacuation, artistic council, production complexity of the film, film studio

Для цитирования: Кучкаров М. М. Экранное воплощение легенды о Тахире и Зухре // Вестник ВГИК. 2025. Т. 17. № 1. С. 06–15. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-63-1-6-15>.

For citation: Kuchkarov, M. M. Screen Adaptation of the Tahir and Zuhra Legend // Vestnik VGIK. 2025. Vol. 17. No. 1. pp. 06–15. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-63-1-6-15>. (In Russian)

Фильм «Тахир и Зухра» поставлен на Ташкентской киностудии в годы войны и выпущен в прокат на экраны страны в 1945 году. Его, без сомнения, можно считать национальным произведением, которое внесло достойный вклад в мировую культуру. Планка художественности этой картины столь высока, что, по мнению многих, ее уровня пока не достигла ни одна из картин исторической тематики, созданных за время существования узбекского кинематографа.

Чтобы оценить фильм не только как произведение искусства, но и как продукт киноиндустрии, необходимо рассматривать его создание в контексте времени выхода картины на экран.

В годы Второй мировой войны узбекский народ наравне с другими участвовал в отражении фашистского нашествия. Эти годы характерны тем, что республики Средней Азии с первых дней войны приняли десятки промышленных предприятий и социальных объектов. С обострением военных действий осуществление киносъемок в местах постоянной дислокации многих киностудий становилось невозможным, поэтому было принято правительственное решение об их эвакуации в глубокий тыл.

Главная задача этого периода, поставленная перед кинематографистами, — это мобилизация духовных сил всего советского народа. Кинематограф, являясь лучшим средством политической агитации, рассматривался и как мощное средство патриотического воспитания масс. Первое место по значимости занимала, конечно, кинохроника, которая оперативно освещала ход военных действий, рассказывала о работе в тылу, о жизни страны в условиях военного времени. От художественной кинематографии ожидалась такие творческие результаты, которые могли послужить поддержке морального духа народа, его уверенности в победе.

В эвакуированных в тыл киностудиях поначалу был налажен выпуск киносборников. Предпочтение отдавалось жанру

короткометражной агитационной новеллы. Выбор предопределялся тем, что события начала войны не давали художникам достаточного материала для обобщений в показе боевых действий и жизни в тылу. Сюжеты короткометражек были просты, доходчивы и несложны в производстве. Однако обстановка требовала пополнения репертуара новыми фильмами, которые соответствовали бы духу времени. По мере размещения и становления технических баз эвакуированных киностудий количество киносборников было сокращено — налаживалось производство более сложных в организационно-производственном отношении полнометражных художественных фильмов.

Творческая интеллигенция, эвакуированная в Узбекистан, была весьма авторитетна. В частности, прибыло много известных писателей, актеров, режиссеров, композиторов. Среди эвакуированных в Ташкент были Михаил Ромм, Яков Протазанов, Михаил Швейцер, Корней Чуковский, Алексей Толстой, Анна Ахматова, Всеволод Иванов, Николай Погодин и многие другие. В январе 1943 года в Ташкент впервые и ненадолго приезжал писатель Константин Симонов. Под впечатлением от поездки в дальнейшем он написал сценарий к фильму «Двадцать дней без войны».

«Важен парадоксальный факт: именно в то непростое время в истории российско-узбекских отношений, можно сказать, начался качественно новый период, потому что не только усилилось влияние русской культуры на население Узбекистана, но и узбекская культура (впервые) стала активно пропагандироваться на всей территории Советского Союза, на весь его многонациональный народ, т. к. национальная политика того времени была настроена на взаимопроникновение культур, на тот самый мультикультурализм, который стал модным понятием только в наши дни» [1, с. 60].

Запускаемые в производство в 1942–1944 годах художественные фильмы на базе, как тогда называли, Ташкентской киностудии были в основном глубоко патриотического содержания: «Александр Пархоменко» (реж. Л. Луков), «Человек № 217» (реж. М. Ромм), «Два бойца» (реж. Л. Луков). Но создавались и фильмы на местном материале, которые помогали людям отвлечься от ужасов войны, поднимали дух и наполняли надеждой. К примеру, «Насреддин в Бухаре» (реж. Я. Протазанов), «Подарок Родине» (реж. К. Ярматов), «Концерт пяти республик» (реж. З. Сабитов).

Видимо, производственно-техническая база Ташкентской киностудии не могла обеспечить создание более трех-четырёх единиц художественных фильмов. Тем более что определенную

часть из названных картин, даже по сегодняшним меркам, можно отнести к фильмам сложно-постановочной категории. Строятся декорации, привлекаются исполнители массовых сцен, изготавливаются сценическо-постановочные средства — костюмы и реквизит. Созданием таких картин Ташкентская киностудия доказала свою готовность к постановке сложных исторических фильмов.

К концу войны жанры производимых фильмов стали разнообразней: комедии, сказки, исторические драмы, экранизации произведений классической литературы. Среди них выделяется фильм узбекского кинорежиссера Наби Ганиева — «Тахир и Зухра».

Узбекское сказание о Тахире и Зухре было отнесено к народным сказкам. Как дастан¹, он стоит в отдельном ряду среди произведений о влюбленных.

Имеются подтверждения, что могло существовать несколько версий этого повествования. Народы Востока исполняли его в шести-семи вариантах, что не мешало или не противоречило основной истории о двух влюбленных. Это множество является показателем живой устной традиции. В легендах о Тахире и Зухре повествуется о том, что падишах и его верный визирь, много лет не имея детей, с горя решили отправиться странствовать и в некоем саду встретили седобородого старика, который, узнав об их беде, дает им по яблоку (или разрезав яблоко на две половины — по другим версиям) с наказом скормить своим женам, но при этом поклясться, что родившихся детей они поженят с наступлением совершеннолетия. Но в фильме события развиваются в ином русле.

К вопросу, почему повествование сценария пошло по пути максимального реализма, можно предположить, что авторы намеревались показать феодальное общество, где народ вступает в борьбу против власть имущих угнетателей. Авторы сценария Собир Абдулла и Алексей Спешнев отошли от сказочности в своем отражении дастана. Сюжет выстроен так, будто зрителю повествуют историю, которая произошла в реальном историческом времени, а их персонажами являются как бы реально существовавшими лицами. Если бы не драматический ряд, то этот фильм можно было бы смотреть, как фильм о жизни правителя и его влюбленной дочери одного из ханств древнего Узбекистана, где поступки героев соответствуют логике исторических реалий.

Надо отметить, что сценарий фильма поначалу вызвал довольно много критики со стороны авторитетных кинематографистов. В частности, на заседании Художественного совета Ташкентской киностудии (протокол от 10 сентября 1942 года) Я. Протазанов

¹ Эпическое произведение в фольклоре или литературе Ближнего и Среднего Востока. Обычно дастаны являются фольклорной или литературной обработкой героических мифов, легенд и сказочных сюжетов. Дастан описывает фантастические и авантюрные ситуации, в нем нередко усложненный сюжет, несколько гиперболизированы события и идеализированы герои.

так высказался: «Сценарий сильно недоработан и требует крупных поправок. Какие дефекты в сценарии? При разработке режиссерского сценария нужно обратить внимание на отсутствие характера в картине. Нет развития характера» [5, с. 64].

Кинорежиссер М. Швейцер так представил свое мнение о сценарии фильма: «Нельзя оставить Н. Ганиева, когда он вступает на ответственную дорогу, чреватую большими опасностями. От этой работы в значительной степени зависит будущее узбекской кинематографии. Если им удастся поставить настоящую, хорошую, народную картину на узбекском языке, с узбекскими актерами, которая будет иметь большой успех, от этого зависит, будет ли здесь построена студия, будет ли создана актерская школа» [5, с. 64].

Но было и оптимистичное замечание кинорежиссера М. Ромма: «У меня есть спокойствие, что режиссура (фильма) стоит на правильном пути» [5, с. 67]. При обсуждении сценария кинорежиссером М. Швейцером также было высказано мнение: «...задача рассказать легенду через кинематограф осложнилась рядом препятствий политического характера. Существует представление о том, что действие легенды происходит в XIV веке. Мне казалось, что задача кинематографического драматурга состоит в том, чтобы придать жизненную правду легенде. Не историческую правду. А психологическую, человеческую правду. Вот почему и хотел дать реалистическую основу этой легенды, но исключить из легенды легендарный фон было бы, мне кажется, ошибкой» [5, с. 135].

В результате борьба народных сил с феодалами в фильме показана через образы героя — Сардора и его соратников, а драматическая история о светлой любви с трагическим исходом не была простой экранизацией сказки, а была представлена как реалистичный показ из прошлого, где есть место для борьбы с угнетателями, в соответствии с требованиями народного подхода к искусству.

Чтобы представить, как эта легенда смогла пробиться в кинопостановку, необходимо вернуться ко времени принятия сценария фильма Комитетом по делам кинематографии. Можно предположить, что определенную роль при запуске проекта сыграл один из соавторов сценария фильма — А. Спешнев (после окончания войны руководитель сценарной мастерской ВГИКа). В годы войны он наряду со многими кинематографистами был эвакуирован в Алма-Ату для работы в Центральной объединенной киностудии (ЦОКС), где с 1942 по 1945 год являлся начальником сценарного отдела и членом художественного совета ЦОКС.

ЦОКС — это созданная региональная базовая киностудия, на которую была возложена функция координации творческо-производственной деятельности всех киностудий, эвакуированных в Среднюю Азию. Кроме технических заданий перераспределения по студиям поступающей техники и пленки, а также вопросов тиражирования готовой продукции и отправки по киноустановкам (кинокопировальные фабрики размещались в Алма-Ате и Сталинабаде — нынешнем Душанбе), основной компетенцией ЦОКС являлось принятие от студий сценарных заявок и подготовка их к рассмотрению вышеупомянутым художественным советом во главе с тогдашним руководителем Комитета по делам кинематографии И. Большаковым.

До назначения на должность в ЦОКС в активе у А. Спешнева уже были фильмы, созданные по его сценариям: «Друзья встречаются вновь» (1939, реж. К. Ярматов), «Пятый океан» — (1940, реж. И. Анненский).

Учитывая, что эвакуированные киностудии были «разбросаны» по всей Средней Азии, А. Спешневу как координатору сценарного портфеля ЦОКСа приходилось бывать в Ташкенте, где размещались Одесская киностудия и часть «Мосфильма». Свои поездки А. Спешнев увлекательно описывает в книге «Бег дней». В 1944 году он выступил автором сценария киносборника «Концерт пяти республик» (реж. З. Сабитов), снятого на Ташкентской киностудии. Видимо, тогда или ранее ему попала на рассмотрение сценарная заявка на производство фильма «Тахир и Зухра» по произведению Собира Абдуллы. Командировка представляла возможность личного знакомства с кинорежиссером Н. Ганиевым, оператором П. Демущим, художником В. Еримяном. После близкого знакомства с этими талантливыми людьми Спешнев напишет: «Теперь они будут мне сниться, а сам Наби Ганиев потому, что моя судьба и судьба старой легенды о любви, заново открытой Собиром Абдуллой, в его руках: я уже люблю сценарий, но еще не знаю, что Наби с ним сделает» [4, с. 17].

О предыстории создания Собиром Абдуллой драматического произведения «Тахир и Зухра», положенного в основу сценария, поведал известный узбекский искусствовед Наим Каримов: «Сабиру Абдулле в одном из московских театров посчастливилось посмотреть спектакль “Ромео и Джульетта”. Под впечатлением была задумана пьеса, воплощавшая великую трагическую любовь героев одной из восточных легенд или сказок. Стал перечитывать народные легенды, сказки, поэмы великих восточных поэтов о влюбленных, оставшихся верными своему

чувству до последнего дыхания. Его выбор пал на народную легенду о Тахире и Зухре» [2].

Хоть Спешнев и признает, что основное авторство идеи создания фильма в жанре исторической драмы «Тахир и Зухра» принадлежит Собиру Абдулле, но можно предположить, что, учитывая авторитет должности в ЦОКСе, фамилия Спешнева как одного из соавторов сценария в титрах картины стоит первой.

С проблемой адаптации текста литературного произведения на киноязык знакомы многие драматурги. Собира Абдулла при написании пьесы создавал свое повествование с легенды, у которой, как указывалось ранее, были многочисленные разночтения. Но в процессе написания киносценария у авторов была определенная свобода в возможности придумать и воплотить собственную мифологию, которая ограничивалась только мерой фантазии соавторов.

Картина «Тахир и Зухра» должна была быть решена средствами реалистического искусства, поэтому авторы во многом отступили от привычных канонов устного народного творчества, где главное место занимали любовные страдания героев и другие сказочные перипетии. Шла война, и просто любовная история вряд ли могла вызвать сильный эмоциональный отклик в зрительском восприятии.

При этом в сюжете необходимо было сохранить пафос легенды о высокой любви. Н. Ганиев нашел для фильма емкие кинематографические детали, имеющие метафорический смысл, в то же время наполнил его содержание реалистичными характерами.

А. Спешнев, вспоминая работу над сценарием, писал: «С помощью Ганиева все лучше понимаю мир Азии. Ганиев — интереснейший тип среднеазиатского интеллигента, по-восточному глубоко образованного, но совершенно чуждого западной культуре» [4, с. 21].

Ко времени постановки фильма «Тахир и Зухра» Н. Ганиев уже зрелый режиссер, в активе которого несколько фильмов, снятых самостоятельно в качестве режиссера-постановщика. Кроме того, он получил определенный опыт режиссерской работы с таким признанным мастером кино, как Яков Протазанов, работая в качестве второго режиссера в фильме «Насреддин в Бухаре».

В «Тахир и Зухре» Н. Ганиеву удалось привлечь великолепный творческий состав съемочной группы, где каждый выполнил свою работу на высочайшем уровне. Картина получилась зрелищной, смотрится и сегодня легко, с интересом, в чем заслуга всего творческого коллектива. Наблюдая за коллегами в

процессе производства фильма, А. Спешнев замечает: «Убеждаюсь, Ганиев понимает: мизансцена — это философия пространства. Художник В. Еремян закрепляет в эскизах наши поиски стиля. Мне кажется, мы на верном пути. И наконец, найден Тахир — молодой Аглаев» [4, с. 24].

Воссоздать эпоху, передать массу деталей одежды, уклада жизни, построить дворцовые интерьеры было задачей не из легких, но художник В. Еремян решил ее блестяще.

Один из деятелей узбекского кино того времени — кинооператор М. Пенсон вспоминал: «Варшам Никитович Еремян — главный художник киностудии “Узбекфильм”. Как Роман Кармен никогда не расставался с кинокамерой, так Варшам Никитович был неразлучен с блокнотом — тысячи, десятки тысяч набросков и этюдов оставил художник. Варшам Никитович любил и хорошо знал узбекскую архитектуру. Декорации, которые строил Еремян в павильонах киностудии, отличались удивительной правдой. Еремян ненавидел бутафорию. На студии слагались легенды о том, как Еремян принимал декорацию. За день до освоения он оставался на ночь в павильоне, рисовал кадры из эпизода, который должен был сниматься здесь. Он был истинным художником-постановщиком и верным другом режиссера-постановщика» [3].

Оператор Даниил Демуцкий демонстрирует великолепное владение камерой. «Великий художник нашей кинематографии» — так называл Д. Демуцкого один из классиков мирового кино Александр Довженко, с которым их связывали годы совместной работы. Волею судьбы, оказавшись в Узбекистане в 1935 году и работая на хронике, Демуцкий взялся за изучение быта народа, памятников архитектуры, живописи, миниатюры. Этот опыт помог ему в фильме «Тахир и Зухра» создать на экране поэтический образ Средней Азии. Восхищает, как снята со съемочной техникой того времени великолепная ночная сцена встречи влюбленных в саду у пруда, освещенного серебристым светом луны. Видимо, с большими трудностями столкнулся Демуцкий в маленьких и плохо оборудованных съемочных павильонах, тем не менее он помогает режиссеру строить многоплановые массовые сцены и как бы раздвигает стены павильона.

Если обратить внимание на музыкальный ряд картины, то надо отметить бережное отношение композитора А. Козловского к национальной музыке. Его сочинения не входят в противоречие со звучащими в фильме узбекскими песнями, которые несут свою нагрузку в актерском исполнении, привнося в картину национальный дух.

Постановка картины такой сложности, где много масштабных декораций, массовых сцен, комбинированных кадров исторических костюмов и оружия, безусловно, была нелегкой задачей даже по сегодняшним меркам, поэтому стоит отметить работу в организации производства одного из лучших директоров картин в истории узбекского кино — Михаила Ишевского.

Наби Ганиев дорожил профессионализмом своих коллег, поэтому в свою следующую картину «Приключения Насредина» он пригласил почти весь интернациональный состав своей творческой группы фильма «Тахир и Зухра»: художника В. Еремяна, операторов П. Демуцкого и М. Краснянского, второго режиссера Э. Каримова, монтажера Р. Шор, звукооператора К. Бурибаева, директора фильма М. Ишевского.

После завершения производства, 7 июня 1945 года, картина была представлена Художественному совету при Комитете по делам кинематографии и, как явствует из стенограммы, получила высокую оценку от многих авторитетных советских кинодеятелей. М. Ромм: «Прежде всего, необычайно приятно, что узбекская кинематография сделала первую, крупную узбекскую картину. По существу, мы сегодня присутствуем при начале новой национальной кинематографии. Мне понравилось, что руки к этому делу приложили русские мастера, которые постарались идти во вкусе этого текста народного искусства». Н. Охлопков: «Великолепная вещь, полная большой человечности, что выгодно отличает эту картину от картин западного кино, которые сделаны в восточном стиле» [5, с. 138].

Наби Ганиев прекрасно знал свой край и народ — его обычаи, традиции, народное творчество. В своих фильмах он сумел отразить дух народа. При этом национальная тема гармонично соотносится с общечеловеческими смыслами, что, несомненно, повлияло на то, что картина «Тахир и Зухра» имела большой успех в стране и достойно представляла советский кинематограф за рубежом.

На Ташкентской киностудии в годы войны и в первые послевоенные годы было создано много художественных, документальных и анимационных фильмов в содружестве узбекских и российских кинематографистов. Кинокартина «Тахир и Зухра» была первым сложнопостановочным фильмом, созданным на национальном материале. Этот фильм на долгие годы стал образцом самоотверженного труда творческих работников и производственных возможностей киностудии, которая в 1958 году была переименована в киностудию «Узбекфильм».

ЛИТЕРАТУРА

1. Жукова О.Г., Саидпур З.Б. Эвакуация российской интеллигенции в Узбекистан как парадокс повседневности Великой Отечественной войны // Научные труды Московского гуманитарного университета. 2021. № 2. С. 59–69. DOI: 10.17805/trudy.2021.2.11.
2. Каримов Н. Сабир Абдулла / ZIYOUZ.UZ [Литературоведение]. URL: <https://www.ziyouz.uz/ru/publitsistika/literaturovedenie/> (дата обращения: 02.11.2023).
3. Пенсон М. Письма о Ташкенте / [На волне памяти... (Часть четвертая)]. Понедельник, 4 октября 2014 года. URL: <https://mytashkent.uz/2014/10/06/miron-penson-na-volne-pamyati-chast-chetvertaya/> (дата обращения: 02.11.2023).
4. Спешнев А.В. Бег дней: повествование в 4-х ч. М.: Советский писатель, 1983. 272 с.
5. Акбаров Х. Бокий севги афсонаси / Х.- Акбаров. Тошкент: Фафур Фулом номидаги нашриёт-матбаа ижодий уйи, 2015 й. 248 б.

REFERENCES

1. Zhukova, O.G., Saidpur, Z.B. Evakuaciya rossijskoj intelligencii v Uzbekistan kak paradoks povsednevnosti Velikoj Otechestvennoj vojny [The evacuation of the Russian intelligentsia to Uzbekistan as a paradox of everyday life during the Great Patriotic War]. Nauchnyie trudyi Moskovskogo gumanitarnogo universiteta, no. 2, 2021, pp. 59–69. DOI: 10.17805/trudy.2021.2.11. (In Russ.)
2. Karimov, N. Sabir Abdulla [Sabir Abdullah] / ZIYOUZ.UZ (Literaturovedenie). Available at: <https://www.ziyouz.uz/ru/publitsistika/literaturovedenie/> (Accessed 02 November 2023). (In Russ.)
3. Penson, M. Pisyma o Tashkente / [Na volne pamyati... (Chasty chetvertaya)]. Ponedelynik, 4 oktyabrya 2014 goda [Letters about Tashkent / [On the wave of memory... (Part four)]. Available at: <https://mytashkent.uz/2014/10/06/miron-penson-na-volne-pamyati-chast-chetvertaya/> (Accessed 02 November 2023). (In Russ.)
4. Speshnev, A.V. Beg dnei: povestvovanie v 4-x ch. [The Running of Days: A Narrative in 4 Parts]. Moscow, Sovetskij pisatel' Publ., 1983. 272 p. (In Russ.)
5. Akbarov X. Boкий севги афсонаси [Legend of eternal love] / X.- Акбаров. Тошкент: Фафур Фулом номидаги нашриёт-матбаа ижодий уйи, 2015 й. 248 б. (In Uzbek)

Статья поступила в редакцию 07.02.2024; одобрена после рецензирования 02.04.2024; принята к публикации 20.05.2024.

The article was submitted 07.02.2024; approved after reviewing 02.04.2024; accepted for publication 20.05.2024.





Мизанабим в кинематографе немого периода

О.О. Сбитнева

ст. преподаватель кафедры киноведения ВГИКа

ORCID: 0009-0006-7687-6369

DOI: 10.69975/2074-0832-2025-63-1-16-27

Статья посвящена вопросам, связанным с тенденцией обращения к проблемам киноискусства с точки зрения производственной тематики, что в немалой степени обусловлено и зрительским интересом. Во многом это объясняется возможностью кинематографического погружения в таинства закулисы процессов работы над фильмом, жизнь и творчество съемочного коллектива. Неизведанный мир по ту сторону экрана влечет не только киноаудиторию, но и историков кино, предоставляя исследовательский материал для изучения социокультурной динамики, как в общем теоретическом аспекте, так и с точки зрения конкретных документализированных биографий деятелей кинематографа.

The article is devoted to the trend of making films about film production which is largely based on the audience's interest. This is chiefly due to the possibility of cinematic immersion in the mysteries of the behind-the-screen processes, the life and work of the film crew. The unknown world on the other side of the screen attracts not only film audiences, but also film historians, providing research material for the study of sociocultural dynamics, both in the general theoretical aspect and in terms of specific documented biographies of cinema figures.

The author argues that mise en abyme was extensively used in cinema as early as the 1920s, making it possible to share the filmmakers' own attitude to their trade. The provided examples prove that the range of approaches was quite broad. A satirical view was aimed at both pre-revolutionary cinema and, accordingly, at modern traditionalists; the innovators of the Soviet montage school were also ridiculed, and, naturally, one could encounter criticism of bourgeois film industry

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

процесс творчества в кино, фильм в фильме, мизанабим, кинопроизводство, съемочный процесс, съемочная группа, деятели кинематографа, сюжет, экран, персонаж, герой

KEYWORDS

the artistic process in cinema, film within a film, mise en abyme, filmmaking, filming process, film crew, filmmakers, plot, screen, character, protagonist

Для цитирования: Сбитнева О.О. Мизанабим в кинематографе немого периода // Вестник ВГИК. 2025. Т. 17. № 1. С. 16–27. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-60-1-16-27>.

For citation: Sbitneva, O.O. Mise en Abyme in the Cinema of the Silent Era // Vestnik VGIK. 2025. Vol. 17. No. 1. pp. 16–27. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-63-1-16-27>. (In Russian)

«Закулисье» творческого мира, будь то литература, живопись, театр и т. д., издавна привлекало внимание не только биографов, но и тех авторов, которые стремились погрузиться и погрузить реципиентов в художественные процессы, и кинематограф, едва появившись на свет не остался в стороне от этой тенденции, пройдя путь от ранних фиксаций работающей камеры, образов участников съемочного процесса, взаимоотношений зрителя и десятой музы («Дядюшка Джош на киносеансе», 1902, реж. Э. Портер; «Папиросница от Моссельпрома», 1924, реж. Ю. Желябужский; «Кинооператор», 1928, реж. Э. Седжвик), через замысловатые авангардистские опыты («Человек с киноаппаратом», 1929, реж. Д. Вертов; «Антракт», 1924, реж. Р. Клер; «Кровь поэта», 1932, реж. Ж. Кокто и пр.) к современным подробным историческим исследованиям кинематографа прошлого («Раба любви», 1975, реж. Н. Михалков; «Однажды в Голливуде», 2019, реж. К. Тарантино; американские телесериалы «Вражда», с 2017 по н. в. и «Предложение», 2022; «Вавилон», 2022, реж. Д. Шазелла; телесериал «Орлова и Александров», 2015, реж. В. Москаленко; «Звезда эпохи», 2005, реж. Ю. Кара и т. д.). Нередко съемочный процесс сопровождается летописью происходящего на съемочной площадке, будь то письменная фиксация репортеров или непосредственное параллельное документирование съемочного процесса. Фильм о фильме, хоть и может являться подспорьем для изучения истории кино, но он не носит объективного характера. Однако эти фильмы достаточно скрупулезно передают съемочный процесс, являются материалом, который помогает понять то, что переживала кинообщественность в тот или иной период. Такие работы являются важным источником не только того, как режиссеры передают эпоху, ощущают дух времени, но

и свидетельством кинематографической саморефлексии. Это своего рода зеркало, в которое смотрится кинематограф, пытающийся понять и оценить себя. Так в том числе используется известный в искусстве и литературе прием мизанабим, демонстрирующий рекурсивный взгляд (изображение предмета внутри его самого). Многие современные исследователи отмечают важность и необходимость изучения данной темы, так К.Л. Горячок пишет: «Вертов намеревался показать в “Человеке с киноаппаратом” сам процесс съемки “жизни врасплох”. Его герой — молодой оператор — отправляется в отпуск на морской курорт, где решает поснимать простых отдыхающих. Так Вертов стремился описать разницу между работой оператора на киностудии, скованного указами режиссера, сценариста, прихотью актеров и прочим, и свободным оператором-киноком, действующим в гуще жизненных событий. Последний снимает с применением “скрытой камеры”, использует различные спецэффекты, вроде обратной съемки и рапида, снимает и с самых разных положений, а также в движении. Многообразие возможных съемочных приемов подтверждает его творческую свободу. В финале первого замысла картины оператор возвращается в городской хаос с “натренированным зрением”. Он научился видеть мир “киноглазом”» [2, с. 42–51].

Совершенно справедливое утверждение, поскольку уже в это время кинематографисты испытывали необходимость в осмыслении собственного творческого процесса. Другой подход к данной проблеме демонстрирует Р.М. Перельштейн: «Разговор о реальности и игре как теме игрового фильма не имел бы смысла без попытки взглянуть на реальность и игру более широко, а именно как на типы бытия» [4, с. 94–103], что свидетельствует о неоднозначности выбранной нами темы и необходимости исследовать этот феномен подробнее.

В фокусе данной статьи — первые опыты обращения к формуле «кино в кино», стартовавшие в немой период.

Одно из первых таких обращений принадлежало Эдвину С. Портеру, пионеру американской кинематографии. Фильм назывался «дядюшка Джош на киносеансе» (1902), в котором главный герой (Дядюшка Джош) изображает наивного зрителя, впервые попавшего на киносеанс. Сам экран предстает своего рода «четвертой стеной», которой предстоит быть разрушенной, а в данном конкретном случае сорванной в финале фильма.

Как было отмечено выше, по сюжету фильма дядюшка Джош впервые попадает на киносеанс. Первый ролик, который он видит, называется «Парижская танцовщица». При виде танцовщицы, исполняющей канкан, Джош выпрыгивает из зрительской ложи

¹ Один из множества роликов, демонстрирующих прибывающий поезд, появившихся в то время на экране.

² Кроме страха он продемонстрирует и попытку понять, являются ли объекты настоящими, — попытается потрогать изображение и наивно заглянуть за экран (подобную зрительскую реакцию, например, демонстрирует и Ж.-Л. Годар в фильме «Карabinieri», 1963)

на сцену перед экраном и начинает комично повторять необычные для него движения. В следующем ролике «Экспресс “Черный бриллиант”»¹ он видит приближающийся поезд, дотрагивается до него, а затем испуганно запрыгивает обратно ложу². После того как поезд благополучно проезжает, не причинив вреда, Джош вновь появляется перед экраном, дабы открыто потешаться над неуклюжей парочкой в фильме «Деревенская пара». Но через некоторое время его веселье сменяется гневом, как только персонаж обнаруживает, что на экране его двойник и потешался он над собой. Размахивая кулаками, наивный зритель бросается на экран и сдергивает его, обнаруживая за занавесом проекционный аппарат и механика. Вот с ним-то он и вступит в настоящую схватку...

Это одна из первых картин, посвященных кинорецепции. Прежде всего, мы можем отметить, что наивный зритель демонстрирует основные эмоции (смех, страх и возмущение), возникшие от увиденного зрелища, которое он принимает за реальность. Причудливый французский танец вызывает смех у простого американца и желание его пародировать, приближающийся поезд вызывает страх — так воспроизводится расхожий миф о страхе первого зрителя перед этим роликом и одна из реакций на то, как зритель видит себя (общеизвестно, что первые операторы часто заманивали прохожих на сеанс, предварительно их сняв, обещая показать в ближайшее время). Тема «наивного зрителя» актуальна в начальный период немого кино, пока кинематограф не стал привычным явлением.

Кроме вышеназванных и очевидных тем фильм заявляет и несколько других, скорее всего, напрямую не заложенных самим автором, но тем не менее читающихся в этой работе: подражание образам фильма; отношения между фильмом и «фильмом в фильме», которые становятся на протяжении последующих десятилетий частой сюжетной основой для «кино про кино»; противопоставление экрана и сцены, то есть традиционных театральных подмостков, на которых разворачивается одно действие, и белой стены, на которой происходит другое.

С самого начала «фильм в фильме» становится не только приемом, но и сюжетом со своими характерными драматическими конфликтами — экран и сцена, экран и заэкранье, подражание экрану, двойничество и т. п.

Со временем появляются новые фильмы, которые раскрывают все шире и шире эту тематику. Остановимся на отечественных картинах. Художественные произведения не просто иллюстрируют изменения, но и пытаются осмыслить суть процессов, выявить закономерности, по которым происходят

смены этапов в развитии кино. И в этом контексте нельзя хотя бы не упомянуть многократно анализированный эксперимент Дзиги Вертова 1929 года, образную демонстрацию практически всех возможностей киноязыка — «Человека с киноаппаратом», фильма, занявшего восьмое место в списке лучших фильмов всех времен 2012 года, представленном журналом Sight&Sound.

А вот о другом отечественном фильме «Папиросница от Моссельпрома»³ (1924, реж. Ю. Желябужский) стоит поговорить подробнее.

Вряд ли Юрий Желябужский попал бы в поле внимания историка Жоржа Садуля, когда бы не «заэкранная» судьба одного из пионеров отечественного кинематографа: его имя было связано с именем Максима Горького, Желябужский был сыном многолетней спутницы жизни писателя актрисы М. Андреевой. В «Межрабпом-Русь» попал по рекомендации К.С. Станиславского, а затем и во «Всеобщую историю мирового кино» в качестве «одного из самых посредственных представителей нового поколения» [5, с. 214]. Впрочем, со свойственной ему противоречивостью Садуль не мог не отметить, что «Папиросница от Моссельпрома» стала одним из самых популярных советских фильмов двадцатых годов [5, с. 231].

«Папиросница от Моссельпрома» — социальная комедия, которая высмеивает одновременно «старый режим», НЭП и капиталистическую границу. В то же время это и кинематографическая саморефлексия. Фильм начинается как бытовая комедия посреди широкой панорамы Москвы (центральным местом, где будут разворачиваться события, — Театральный проезд, напротив здания «Метрополь»³). Жорж Садуль называет уличные сцены «документом московской жизни начала нэпа» [5, с. 231]. Часть постановочных сцен снята так, что в кадр периодически входят толпы зевак (кстати, что разрушает т. н. «четвертую стену»).

Разлом между персонажами в фильме проходит по линии советское/несоветское. Так, появляется персонаж Никодима Митюшина (Игорь Ильинский) — шаржированный образ мелкого чиновника-бюрократа (помощник бухгалтера в организации с говорящем названием «Пыльтрест»), сохранившего дореволюционные черты поведения — уродливое явление современности, которое необходимо изживать. Сатирический образ круглолицего американского капиталиста, словно сошедшего из Окон РОСТА, — Оливера Мак-Брайдта (Марк Цибульский): американцев в советской сатире часто изображали тучными, «зажравшимися».

Американец, как и бюрократ, воплощал образ чуждого несоветского человека. Лоточница Зина Весенина (Юлия Солнцева) —

³ Место, имеющее особое значение в те времена. Гостиница утратила свой дореволюционный статус, и «Метрополь» превратился в одну из главных резиденций новой власти, получив название «Второго Дома Советов» («Первым Домом Советов» стала гостиница «Националь»). В доме напротив, рядом с которым стояла папиросница от Моссельпрома, жила М. Андреева, мать Ю. Желябужского.

«типичный персонаж московских улиц эпохи НЭПа, когда московский трест по переработке продуктов сельского хозяйства развернул широкую торговлю с тележек и лотков. Особенно активно шли папиросы, их за год продавали 2,5 миллиона штук. Лотошники носили фирменные шапочки и спецодежду, совсем как ту, что на продащице папирос Зине Весениной в этом фильме» [3, с. 36].

Интересно, что некоторые киношники так же иронично изображены, как «несоветские элементы» (актриса — в платье с бантами на плечах, режиссер — явно дореволюционной фамилией Барсов-Арагонский — в канотье), режиссер — некий нервный тип, находящийся в постоянном движении и руководящий уличными съемками при помощи палки и рупора. И снимают они мелодраматическую историю с персонажами, явно далекими от революционных идеалов и строительства новой жизни. Например, сцена свидания снимается в Театральном проезде, напротив витрины туристического агентства, рекламирующего поездки по всему миру (понятно, что позволить себе это могли лишь нэпманы).

Кинооператор же Латугин (Николай Церетелли) — романтический красавец в модном клетчатом кепи, курящий трубку, с первого взгляда влюбляется в прекрасную папиросницу, стоящую напротив «Метрополя», центра власти в тогдашней столице, — наоборот, предстает как прогрессивный советский персонаж. Кинематограф (в его лице) выступает конкурентом капитала в лице Оливера Мак-Брайда и советской бюрократии в лице Никодима Митюшина. На наш взгляд, неслучайна его кинематографическая профессия — кинооператор. Конечно, его профессия совпадала с первой профессией самого Юрия Желябужского, и он становился в некотором смысле его альтер эго. Но главное другое — именно кинооператор олицетворяет новаторов в советском кинематографе, новые веяния в кино (намек на группу Д. Вертова и расцвет документального кино), которые противопоставлялись «традиционалистскому» лагерю, продолжавшему тиражировать продукцию дореволюционной психологической школы.

Увидев в фильме киноателье, Ж. Садуль напишет: «В эпизодах, где показаны павильоны московской киностудии, заметно, насколько отсталым было их техническое оснащение: в лаборатории киноплёнку проявляли еще на деревянных барабанах, прокручиваемых вручную, как во времена Мельеса» [5, с. 232]. Но в границах самого фильма кинооператор — человек из нового мира техники, где есть кинокамеры и автомобили.

Сама папиросница, как девушка новой формации, противопоставлена актрисе — обломку старого мира. Вычурно одетая актриса — искусственна, папиросница — естественна. Актри-

се перед камерой мужчина старорежимно целует ручку, папироснице — на рабочем месте мужчина жмет руку как товарищу (важная прогрессивная тема того времени, связанная с изменением женского положения в обществе).

По сюжету фильма за расположение Зины Весениной соперничают трое мужчин — бухгалтер, американец и кинооператор. Примечательно, что у героини нет мелодраматических черт «роковой женщины» (примета прогрессивного советского кинематографа того времени). Три ухажера прекрасной папиросницы символизируют три типа жизненных укладов. Бухгалтер — пережиток старой России: поет романсы под гитару, а за ним ухаживает машинистка, живущая посреди мещанских обоев в цветочек. Лоснящийся американец представляет капиталистический Запад. Оператор же со своей техникой и в клетчатом кепи символизирует новую социалистическую Россию. Кого выберет прекрасная Зина — вопрос идеологический (и девушка не ошибается в своем выборе). Она не уезжает в чуждую Америку вместе с миллионером, не становится женой мелкого чиновника и не будет петь с ним хором под гитару дореволюционные романсы на фоне обоев в цветочек. Она выбирает кинооператора — символ будущего СССР. Эта любовь в итоге делает ее актрисой кино — дает ей новую интересную жизнь.

Немаловажная подробность — переход из папиросниц в актрисы обыгран в духе времени. Ее появление на экране носит характер «находки» (что вполне отвечает голливудскому мифу): оператор находит интересное лицо и предлагает его студии, при этом ключом выступает популярная в те годы теория фотогения: «Посмотрите какое фотогеничное лицо! Я бы посоветовал занять ее в съемках» (титры). Главный мотив для превращения обычной продавщицы в звезду — фотогения, обнаруживающая себя только на пленке. В кадре оператор показывает директору киноателье пленку с папиросницей (интересно, что внешне директор напоминает известного дореволюционного кинопродюсера А. Ханжонкова).

Превращение из лотошницы в киноактрису сатирически представлено как мучительный психологический процесс расставания с прежней жизнью. То, что глазами оператора, — фотогения, для героини — трансформация. Волшебное превращение Зина играет в духе героинь немого кино — вскакивает с ногами на диван, изображая эмоциональный всплеск.

В отечественном немого кино можно выделить два этапа — дореволюционный и послереволюционный. Второй — советский — критичен по отношению к первому. В фильме «Папирос-

ница» «жизнь» снята в духе второго этапа, а «кинематограф» — в духе первого, то есть фильм критикует старую буржуазную культуру с точки зрения новой, советской.

⁴ Кстати, его сбрасывают с Большого Каменного моста, места, где кончали жизнь самоубийством от несчастной любви большинство московских барышень в дореволюционном кинематографе.

Кино в этом фильме постоянно сталкивается с реальностью. На съемках эпизода самоубийства с моста сбрасывают манекен⁴. Но влюбленный бухгалтер принимает его за живую женщину. Что наивному зрителю кажется смертельным, то в кино — фокус, трюк.

Все персонажи так или иначе вовлекаются в кинопроцесс (получается, что избежать этого явления современности не может никто — это дух времени). Даже старорежимный бухгалтер втянут в водоворот киноиндустрии — он начинает писать сценарий для Зины Весениной с сентиментальным названием «Забытый цветок» (в 17 частях), годящийся разве что для дореволюционного кино. Правда, впечатления его творение не производит, и его по-чаплиновски буквально вышвыривают за дверь студии.

По сюжету фильма любовь к папироснице вступает в непримиримое противоречие с работой оператора. Поначалу оператора переводят в документалисты — дают ему задание «заснять быт новой Москвы» (явная отсылка к «Кино-правде» Д. Вертова). Действительно, его съемка имитирует вертовскую хронику с ее «жизнью врасплох». Интересный финал этого фильма, который оказался снятым помимо воли самого оператора: любовные чувства отвлекли его от съемки, и он сам оказался перед камерой со своей возлюбленной. Незаметно подкрадываясь дети продолжили снимать эту любовную сцену, которая оказалась воплощением настоящей скрытой съемки — высшим достижением наблюдения за жизнью, которому Д. Вертов дал поэтическое название «киноглаз и поцелуй».

Правда, традиционалистское руководство ателье не оценило работу оператора, увидев в ней лишь кинооду его возлюбленной, за что он был изгнан со студии вместе с папиросницей. Этот фильм должен был быть триумфом Латугина, а стал его профессиональным провалом (очень многие в то время не признавали творческий метод Д. Вертова).

В конце концов оказывается, что весь фильм — это «фильм в фильме», на премьеру которого буквально ломится толпа продавцов папирос. Пришедшие в кинотеатр «Колизей» видят на экране кадры из оригинального фильма «Папиросница от Моссельпрома» («Постановка и съемка А.А. Латугина», «В главной роли Зинаида Весенина»). Причем афиша этого «фильма в фильме» использует оригинальную афишу «Папиросницы от Моссельпрома». В зале сидят посетители в фирменных кепках Мос-

сельпрома. Включен и «чаплинский» гэг, когда человек в шляпе (бухгалтер) мешает человеку, сидящему за ним. Так фильм неожиданно обретает рамку и заканчивается хеппи-эндом.

«Этот посредственный фильм представляет ценность лишь документальными моментами» [5, с. 232], — делал вывод Жорж Садуль. С этим можно поспорить, так как ценность «Папиросницы» не только в уличных съемках, не только в блестящих пародийных образах жителей Москвы 1920-х годов, но и в кинорефлексии, в ироничном взгляде на меняющийся в те времена кинематограф. Это понять иностранный историк кино ожидаемо не смог.

Тема кинематографической рефлексии развивается и далее, например, в короткометражной комедии «Кинокарьера звонаря» (1927), где вновь появляется киногруппа: режиссер (С. Новак), оператор (М. Лукин), директор кинофабрики (М. Хабарин), помреж (помощник режиссера) (А. Разинов), а также — Герой (И. Козлов).

Выбор звонаря как главного комического героя не случаен. «В духе воинствующего безбожия характерным антигероем эпохи стал священнослужитель. Попы, дьяконы, звонари наделялись всеми человеческими пороками: на экране они пили, блудили, воровали, доносили, даже убивали. Когда они являлись персонажами комедийных фильмов, можно было поиздеваться, посмеяться над их физическими недостатками, над ситуациями, в которые их ставила новая жизнь. Один — толстый и неповоротливый, другой — худ и слабосилен» [3, с. 84]. Звонарь в фильме Николая Верховского — типаж Иванушки-дурачка, характеризующий самые отсталые слои населения.

Киногруппа отправляется в деревню снимать очередную вампуку из жизни американских ковбоев. Собственно, это иронический взгляд на увлечение лагеря новаторов американским кинематографом и литературой (сразу вспоминается «По закону» Л. Кулешова, снятого по рассказу Дж. Лондона «Неожиданное»). Более того, осмеянию подвергаются и новые методы новаторов: теория типажа (режиссер видит подходящего по внешности сельского жителя — звонаря и в тот же момент отставляет профессионального актера, утвержденного на роль), «зеркальный метод» (так как типаж ничего не умеет, он должен нелепо повторять все то, что показывает ему режиссер), а также трюковое кино (им активно начинают увлекаться в этот период под влиянием американцев) и съемки «жизни врасплох» (принципа, который провозгласил Д. Вертов). Иронично представлен новый монтажный метод, отсылающий к рецепту В. Пудовкина: сначала — взгляд персонажа, потом — объект (женская ножка).

Забавно представлен зеркальный метод, который пародирует теории натурщика и типажа, популярные в советском авангарде того времени. «Зеркальный метод работы с киноактером (изобретен некими учеными кинематографистами)» (титры): «ПОВТОРЯЙТЕ все, что буду делать я» (титры). И звонарь буквально повторяет за режиссером все, и даже с преувеличением. Режиссер строит гримасу — и звонарь гримасничает. Режиссер поднимает руки вверх — и звонарь поднимает руки. Режиссер бежит — и звонарь бежит. Режиссер дает указание на актерское поведение по отношению к актрисе: «Вы хотите ею обладать» — и звонарь повторяет за ним те же слова, не отделяя указания режиссера от своих реплик. В конце такой «репетиции» режиссер восклицает: «Ничего не выходит. Придется снимать жизнь как она есть!», опять же напоминая об известных опытах советского авангарда. Как и в «Папироснице», главной оказывается любовная сцена, в которой звонарь не понимает, что его снимают («съемка врасплох»). Новый гэг, пародирующий ухищрения для таких скрытых съемок, — камера закреплена на спине режиссера, и к месту съемки он подползает вместе с оператором, а Героя вся съемочная группа удерживает, чтобы он не помешал.

В фильме сразу заявляется, что современности, новому (а мир кино его воплощает) противопоставляется патриархальный сельский мир — маленькие деревянные домики, старая церковь, рядом с которой скучает звонарь, дергая ногой за веревку колокола (новая актуальная тема советского искусства того времени — «старое и новое»). Важный момент начала фильма — встреча звонаря с киногруппой — по сути чаплиновский сюжет: «маленький человек» сталкивается с современным миром. Не понимая, что он попал на съемки, звонарь спасает девушку, лежащую на рельсах. «Типаж!» — признают киношники. Звонарь становится главным героем фильма.

Так, на сей раз достается не традиционалистам, а новаторам, которые подвергаются в те времена все большей и большей критике. Пародийное использование языка авангарда — уникальная черта этого фильма. Надо отметить, что режиссер этой картины, посвятит теме «кино в кино» еще одну свою работу — полнометражный фильм «Мировое имя» (1930, не сохранился), и известно лишь описание: «о директоре киностудии, который в годы НЭПа борется с режиссером фильмов, рассчитанных на мелкобуржуазные вкусы» [3, с. 86].

Еще один пример использования приема мизанабим от классика отечественного кино Якова Протазанова в комедии «Праздник святого Йоргена» (1930). На сей раз критика ведется

в адрес западного мира за кинохалтуру. Пролог в фильме представляет собой пример именно такой продукции.

Зритель видит традиционную для того времени кинопостановку на религиозную тему. Высокий религиозный образ вдруг начинает рушиться в тот момент, когда камера отъезжает и мы видим, что это съемки фильма. Зритель оказывается на съемочной площадке и погружается в мир кино, в котором высокий образ разбивается всеобщим цинизмом киношников. Так, поднявшийся с Йоргеном на небеса ангел раздраженно восклицает: «Безобразия! За гроши пять раз летать заставляют!» Актер же, играющий святого Йоргена, закуривает сигарету в гриме.

После того как заказ храма св. Йоргена под названием «Житие и чудеса св. Йоргена» (в шести частях) выполнен («Вчера сдавали заказ нефтяному тресту, сегодня — церковному», — говорят кинематографисты. А заказчики требуют сдать картину к празднику!), зритель перемещается в зал для просмотра и наблюдает некую киноолеографию, временами переходящую в киноагитку, когда от истории про святого пастушка фильм вдруг смещается в социально-политическую сторону, критикующую «королевскую знать», которая «решила погубить Йоргена — защитника бедных и угнетенных». В одном из эпизодов Йорген, как Иисус, идет по воде к рыбакам... но вдруг в кадр заплывает лодка с отдыхающими, и тогда уже режиссер также «совершает чудо», идя по воде, чтобы прогнать чужаков.

Многие фрагменты этого «фильма в фильме» кажутся пародией на известные зарубежные кинокартины. Так, невеста Йоргена с прялкой напоминает образ из фильма Гриффита «Нетерпимость» (1916). А плакат «Мировой религиозный боевик “Жизнь и чудеса св. Йоргена. <...> Нагорная проповедь. Участие 10 000 человек. Хождение св. Йоргена по водам. Съемки по подлинным архивным материалам под наблюдением совета храма Св. Йоргена”» — явная пародия на рекламу фильма INRI (1923, реж. Р. Вине), который рекламировался как фильм с наиболее массовыми сценами, снятыми когда-либо в истории.

Таким образом, мы можем констатировать, что уже в 1920-е годы в кинематографе активно использовался мизанабим, позволявший отражать собственное отношение к кинопроцессу. Из приведенных примеров видно, что диапазон кинорецепции был весьма широк. Сатирический взгляд был направлен и на дореволюционный кинематограф, а соответственно, и на лагерь современных традиционалистов, сатирическому осмыслению подвергались новаторы советской монтажной школы, и, естественно, можно было встретить критику буржуазного кино-

искусства. Совершенно очевидно, что этот материал обладает не только художественной ценностью, но и имеет исторический потенциал для исследования, позволяющий понять, как воспринимали кинопроцесс сами кинематографисты того времени.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вейсенберг Е. Конец немого кино (Сегодня и завтра звучащего кино). С пред. инженера А.Ф. Шорина. Лг.-М.: Теакинопечат, 1929. 31 с.
2. Горячок К.Л. Творчество Дзиги Вертова в оценке Казимира Малевича: динамическая абстракция в фильме «Человек с киноаппаратом» // Вестник ВГИК. 2021. Т. 13, № 3 (49). С. 42-51. <https://doi.org/10.17816/VGIK89573/>
3. Гращенкова И.Н. Киноантропология XX/20. М.: Издательство «Человек», 2014. 896 с.
4. Перельштейн Р.М. Фильм о фильме. Реальность и игра // Вестник ВГИК. 2010. Т. 2, № 1 (2). С. 94-103.
5. Садуль Ж. Всеобщая история кино. Послевоенные годы в странах Европы. 1919-1929. М.: Искусство, 1982. Т. 4. 527 с.
6. Теплиц Е. История киноискусства. 1895-1927. М.: Прогресс, 1968. Т. 1. 336 с.
7. Федоров А.В. Тысяча и один самый кассовый советский фильм: мнения кинокритиков и зрителей. М.: ОД «Информация для всех», 2023. 1270 с.

REFERENCES

1. Vejsenberg, E. Konecz nemogo kino (Segodnya i zavtra zvuchashhego kino) [The End of Silent Cinema (Today and Tomorrow of Sound Cinema)]. Leningrad, Moscow, Teakinopечат' Publ., 1929. 31 p. (In Russ.)
2. Goryachok, K.L. Tvorchestvo Dzigi Vertova v ocenke Kazimira Malevicha: dinamicheskaya abstrakciya v fil'me "Chelovek s kinoapparatom" [Dziga Vertov's Work as Evaluated by Kazimir Malevich: Dynamic Abstraction in the Film "Man with a Camera"], vol. 13. Vestnik VGIK, no. 3 (49), 2021, pp. 42-51. <https://doi.org/10.17816/VGIK89573/>. (In Russ.)
3. Grashhenkova, I.N. Kinoantropologiya XX/20 [Cinema anthropology XX/20]. Moscow, Izdatel'stvo "Chelovek" Publ., 2014. 896 p. (In Russ.)
4. Perel'shtejn, R.M. Fil'm o fil'me. Real'nost' i igra [Films about filmmaking. Reality and game], vol. 2. Vestnik VGIK, no. 1 (2), 2010, pp. 94-103. (In Russ.)
5. Sadul', Zh. Vseobshchaya istoriya kino (Poslevoennyy'e gody' v stranax Evropy'. 1919-1929) [General history of cinema. (Post-war years in European countries. 1919-1929)], vol. 4. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982. 527 p. (In Russ.)
6. Teplicz, E. Istoriya kinoiskusstva. 1895-1927 [History of Cinematography. 1895-1927], vol. 1. Moscow, Progress Publ., 1968. p. 336 (In Russ.)
7. Fedorov, A.V. Ty'syacha i odin samy'j kassovy'j sovet'skij fil'm: mneniya kinokritikov i zritelej [A Thousand and One Highest-Grossing Soviet Films: Opinions of Film Critics and Viewers]. Moscow, OD "Informaciya dlya vsekh" Publ., 2023. 1270 p. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 10.12.2024; одобрена после рецензирования 29.01.2025; принята к публикации 05.02.2025.

The article was submitted 10.12.2024; approved after reviewing 29.01.2025; accepted for publication 05.02.2025.





Тоталитарный режим в зеркале телесериала: архетип рая и диалектика государства

М.А. Радаев

режиссер

ORCID: 0009-0006-0464-2184

AuthorID: 1270421

DOI: 10.69975/2074-0832-2025-60-1-28-41

В статье представлен анализ телесериалов «Штрафбат», «В круге первом» и «Ликвидация», охватывающих военный и послевоенный периоды в СССР. Рассматриваются закономерности режиссерского восприятия столкновения отдельной человеческой судьбы с государственной машиной в контексте трагических исторических событий. Анализируется идея государства в коллективном сознании, воплощенная в трех различных теленовеллах. В финале своей статьи автор приходит к выводу, что отношения человека и государства — это одна из ведущих тем и для создателей, и для зрителей. Такие идеи, как верность родине, гордость за отечество и за народ, за историю государства, переживание единства всех граждан являются определяющими и для героев сериала, и для зрителей. Очевидно, что перед создателями сериалов стоит диктуемая самим временем задача переосмысления отечественной истории в художественных образах.

The article presents an analysis of the television series “The Penal Battalion”, “The First Circle” and “Liquidation”, covering the wartime and post-war periods in the USSR. The directorial perception of the conflict between a person and the state machine in the context of tragic historical episodes is considered. The idea of the state in the collective consciousness, reflected in three different telenovelas, is analyzed. In the final part of his article, the author comes to the conclusion that the relationship between an individual and the state is one of the leading themes for both the filmmakers and the audience. Such ideas as loyalty to the home country, pride in the fatherland and the people, in the history of the state, the experience of the unity of all citizens are of primary importance for both the characters of the series and the viewers. The creators of the series are obviously faced with the challenge of artistic rethinking the history of our country in compliance with the modern imperatives.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

телевизионный сериал, исторический сериал, военный сериал, личность, история, социальная память, коллективная идентичность, коллективное самосознание, архетип рая, государство

KEYWORDS

television series, historical series, military series, personality, history, social memory, collective identity, collective self-awareness, archetype of paradise, the state

Для цитирования: Радаев М.А. Тоталитарный режим в зеркале телесериала: архетип рая и диалектика государства // Вестник ВГИК. 2025. Т. 17. № 1. С. 28–41. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-60-1-28-41>

For citation: Radaev, M.A. Totalitarian Regime through the Optics of TV Series: The Archetype of Paradise and the Dialectics of the State // Vestnik VGIK. 2025. Vol. 17. No. 1, pp. 28–41. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-63-1-28-41>. (In Russian)

Многосерийные телевизионные художественные фильмы традиционно предоставляют нам широкий спектр архетипических образов, воздействием которых на зрителя во многом и гарантируется успех. В лучших же образцах этого вида экранного искусства очевиден и авторский взгляд на описываемые события. Такие телесериалы не только рассказывают захватывающую историю, но и открывают зрителю его собственные глубинные представления о мироустройстве. Корреляция этих представлений с конкретными событиями имеет для каждого народа свой, индивидуальный характер, отражает его самобытность. Выбор произведений продиктован мастерством их создателей и степенью воздействия этих сериалов на общество.

Теоретическая и практическая значимость подобного анализа диктуется в первую очередь социальными аспектами телевидения как неотъемлемой части процесса формирования общественного сознания, а в более глобальном плане — и многополярного мира.

Сериалы исторической тематики, снятые по заказу государственных телевизионных каналов, предлагают зрителям не только художественное осмысление прошлого, но и общественно значимое высказывание. Часто они создаются в ответ на запрос общества и несут, помимо развлекательных, и воспитательные функции, что требует определенного осмысления результата.

Все три анализируемых сериала объединены одной общей темой противостояния и одновременного взаимодействия государства и гражданина. Все три апеллируют к общечеловеческим ценностям и одновременно осуждают государственную

машину в ее подавляющей личность ипостаси. Гуманизм в них представлен как качество личности, не отраженное в государственном устройстве.

Объединяющим фактором выступает также мотив рая, являющийся в рассматриваемых теленовеллах — свобода, к которой стремится личность, неизменно оказывается связана с тем или иным элементом «райского» мироустройства. В русской литературе и философии архетип рая традиционно был неотъемлемым элементом богоискательства. В анализируемых сериалах архетип рая предстает как условие сохранения личности и человеческого достоинства в испытании несправедливостью и несвободой. В расчеловечивающих условиях, в жерновах истории, человек все равно остается собой — таков режиссерский посыл, объединяющий все три сериала.

Сложное прошлое в коллективном сознании

Осмысление прошлого является важной и необходимой частью процесса формирования коллективной идентичности. Трагические события истории не могут быть вычеркнуты из памяти и забыты — даже лишенные открытого обсуждения, они будут влиять на современность подспудно.

Первая половина XX века для России оказалась эпохой небывалых потрясений, затронувших каждую семью. Начало ее было ознаменовано тяготами Первой мировой войны, революционным смещением всех слоев общества и пожаром войны гражданской. Затем последовали индустриализация, сталинские чистки, в следующем десятилетии — Великая Отечественная война и тяжелые послевоенные годы. Отношение ко всем этим эпохальным событиям до сих пор неоднозначное, ведущее к делению окружающих на «своих» и «чужих». Между тем и вышеперечисленные узловые события прошлого века своим трагизмом и обилием жертв обязаны этой неискоренимой для человека тяге к делению и противостоянию. Обращение общества к этим событиям в актуальной ситуации, переосмысление их с позиций более зрелого мировосприятия способны как предостеречь, так и уберечь нас от новых трагических потрясений. Это переосмысление прошлого представляет собой процесс формирования общей или социальной памяти. Понятие общей, социальной памяти может быть понято как «знания о прошлом и настоящем, эмоциональные переживания и желания, распределенные в индивидуальной памяти современников, образующих данное общество. Это и народная память об исторических событиях и исторических личностях, фольклор и литературные

герои, мифы и практический опыт. Это и социальные чувства, например, чувство национальной гордости или национально-го унижения, стремление к национальному освобождению или реваншу, исторически сложившиеся симпатии и антипатии и текущие общественные настроения» [8, с. 557]. Из этого определения очевидна и важность коллективной памяти, и ее связь с коллективной идентичностью и коллективным самосознанием, исследуемые на примере следующих трех сериалов.

«Штрафбат» режиссера Николая Достала (кинокомпания «МакДос» при участии киностудии «Эталон Фильм») был снят и показан по Первому каналу в 2004 году. Одновременно вышел и роман «Штрафбат» сценариста Эдуарда Володарского, представляющий собой его же сценарий, прошедший некоторую литературную обработку. В одиннадцати сериях продолжительностью по часу «Штрафбат» повествовал о судьбе штрафного батальона и его командира, такого же осужденного, как и его подчиненные. Бесправные и зачастую голодные, подгоняемые на штурм вражеских укреплений безжалостными особистами, бойцы штрафбата гибли сотнями в каждом бою, обеспечивая победу Красной Армии, оставаясь безвестными неоплаканными героями. Именно против этого положения вещей и выступил создатель сериала Николай Досталь, для которого главной задачей стало поминовение павших, не получивших в свое время даже похоронного обряда. Этот ведущий мотив проявлен в сериале буквально — в появлении в штрафбате православного священника, остающегося с обреченными штрафниками до конца.

Сериал Глеба Панфилова «В круге первом» (ООО «Кинокомпания «Вера» по заказу ФГУП «ГТК «Телеканал «Россия») вышел в январе 2006 года. Сценарий столь масштабной экранизации знаменитого романа Солженицына был написан при участии автора, читавшего также и закадровый текст. Отдельным украшением телесериала стала работа оператора Михаила Аграновича, отмеченная премией ТЭФИ 2006 года. Сюжет телесериала и романа Солженицына построен на истории трех дней из жизни заключенных «шарашки», в ходе которых каждому из героев предстоит сделать сложный нравственный выбор.

Сериал Сергея Урсуляка «Ликвидация» по сценарию Зои Кудри, Александра Коренькова и Алексея Пояркова был снят в 2007 году. К тому времени режиссер уже был лауреатом нескольких кинопремий, хотя и уступал по количеству полученных призов старшим коллегам. «Ликвидация» была отмечена целым рядом наград: кинопремиями «Ника» и «Золотой орел», ТЭФИ, премией ФСБ России. В день премьеры доля сериала

по России составила 42,8%, а рейтинг — 13,8%, что сделало его чемпионом отечественного телеэфира. Сериал, посвященный детективной истории противостояния бандитов и милиции в послевоенной Одессе, пронизан пафосом гуманизма. Режиссер принципиально не делит героев на хороших и плохих и вызывает у зрителей сочувствие ко всем — и к «своим», и к «чужим», показывает каждого героя как носителя человечности.

В рассматриваемых нами сериалах события прошлого подаются в соответствии с режиссерским видением. Зрители порой воспринимают такие трансформации фактического материала благосклонно, как в случае заслужившего всенародную любовь сериала «Ликвидация». Порой же, как в случае «Штрафбата», режиссерские находки вызывают резкое неприятие. Немалая доля отзывов на работу Достая содержит справедливые нарекания: слишком много исторических допущений, бросающих несправедливую тень на другие подразделения РККА, сделал режиссер ради того, чтобы подчеркнуть жертвенный характер штрафных батальонов. В созданной им картине вся тяжесть лобовых атак лежит на штрафниках, что, как и представленный им состав штрафного батальона, идет вразрез с установленной исторической истиной. Есть в сериале и очевидно утрированные сцены, такие как атака по минному полю с последующим отстрелом раненых штрафников заградотрядом чекистов. Недовольство зрителей вызвали и бутафорские декорации, и бросающиеся в глаза недочеты костюмерного цеха. Однако есть в «Штрафбате» и то, что делает его социально и культурно значимым высказыванием.

Архетип рая как необходимая принадлежность социальной реальности

Режиссеры рассматриваемых в этой статье сериалов ставили своей целью не только обращение к социальной памяти народа, но и, как отмечалось выше, воздействие на преобладающее в обществе отношение к показанным в сериалах событиям прошлого. Подходя к раскрытию исторической темы, каждый из создателей решал определенную задачу. Для Николая Достая это было выведение штрафных батальонов из области исторического забвения и поминовение павших. Для Солженицына и Панфилова — похороны советской государственности как возможного и желательного проекта и подведение широких масс к мысли о необходимости покаяния. Для Сергея Урсуляка — создание монументальной ностальгической картины жизни послевоенной Одессы с ее своеобразным семейно-патриархальным укладом, ныне сохранившимся лишь в виде фольклорно-юмо-

ристических отголосков. Как видим, во всех трех случаях одной из основных задач была авторская художественная реконструкция исторических событий и донесение этой реконструкции до широких масс населения.

В целом, несмотря на различия в трактовке советского прошлого, все три телесериала фиксируют сходные процессы и содержат общие черты, обусловленные необходимостью переосмысления и осознания определенных явлений. И «Штрафбат», и «В круге первом», и «Ликвидация» показывают нам общество, в котором деление на своих и чужих является свершившимся фактом и демонстрируемый нам социум пребывает в состоянии размежевания и противостояния с внутренним врагом. В «Штрафбате» этим врагом являются штрафники — солдаты и офицеры, в силу разных причин попавшие в штрафной батальон. В «В круге первом» это заключенные сталинских лагерей, «предатели», осужденные по знаменитой 58-й статье, имевшей множество подпунктов, охватывавших все мыслимые и немыслимые варианты «измены Родине». Одним из таких вариантов было и пребывание в плену, за которое, вернувшись на родину, солдаты оказывались в советском лагере. В «Ликвидации» силы советской милиции и регулярная армия под руководством самого полководца Жукова противостоят бандам воров и грабителей в послевоенной Одессе и засевшим в ее окрестностях пособникам разбитых немецких оккупантов. Размежевание общества во всех трех телесериалах влечет трагические последствия для обычных граждан, лишенных семейной жизни и возможности созидательного труда.

С точки зрения механизмов формирования общественной жизни во всех трех сериалах речь идет о насильственных социальных практиках, сосредоточенных на идее наказания преступника и объединенных общей советской идеологией. В отношении тоталитарных аспектов этой идеологии все три режиссера настроены резко критически, но выражают свое отношение разными художественными средствами. Досталь и Володарский склонны максимизировать трагизм положения индивида и бесчеловечность государства и ради этого порой поступаются историческими фактами. Панфилов с Солженицыным сосредоточены на абсурдных сторонах функционирования жестокой государственной машины. Урсуляк же, напротив, конструирует идеальный солнечный мир человеческих отношений, в котором государство присутствует долгое время лишь в качестве темных туч на далеком горизонте. При различных подходах к трактовке трагического столкновения человека и госу-

дарства у всех трех режиссеров оказывается задействован один и тот же художественный прием. Этим приемом является показ зрителю несомненного чуда, феномена, чуждого нашему миру и, однако же, со всей очевидностью вплетенного в живую ткань физической реальности. В «Штрафбате» это видение в небесах, в «В круге первом» — герои переносятся в будущее, в «Ликвидации» это сцена со слепым экстрасенсом-провидцем. Таким образом постулируется несомненное наличие иного, трансцендентного мира, контрастирующего с разворачивающимся перед нами повествованием.

Во всех трех сериалах представлен один и тот же ряд сквозных мотивов — это устройство общества на примере некоего замкнутого, но достаточно обширного социума — действующая армия времен Великой Отечественной войны и штрафной батальон как неотъемлемая и незаслуженно забытая часть этой армии в «Штрафбате», советская пенитенциарная система 40-50-х годов в «В круге первом» и город Одесса как отдельный мир со своим укладом и законами в «Ликвидации». Неявный, но несомненно присутствующий архетипический мотив рая воплощается в каждом из рассматриваемых социумов на свой лад. Мы находим его в структуре всех трех сериалов: он играет немалую роль в повествовании, превращая его в своеобразное авторское исследование коллективного советского сознания. Одним из определяющих свойств рая, по словам Николая Бердяева, является равенство в отношении «социального царства» всех пребывающих в нем душ [1, с. 293]. В «Штрафбате» это равенство перед лицом смерти находящихся в зоне боевых действий людей. В «В круге первом» — созданное в «шарашке» государством равенство условий научного труда, райский характер которого подчеркивается прямыми отсылками к «Божественной комедии» Данте, поместившего идеологически ошибавшихся, но продуктивных в науках мудрецов древних времен в особый первый круг ада. «Фактически рай» — отзывается о «шарашке», где герои предавались научному поиску и размышлениям, главный герой сериала Глеб Нержин (прототипом которого был сам Солженицын). В «Ликвидации» мы видим то же недостижимое в земных условиях равенство, но уже морально-этическое, при котором ни бандиты, ни милиция не ставят себя выше противника.

В каждом из трех сериалов представлен рай свой, оригинальный, но вместе с тем и всегда узнаваемый. И важно не то, что он предстает перед нами всякий раз в иной трактовке — то как изобилие еды в заброшенном немецком хранилище, случайно обнаруженном штрафниками, то в облике пышнотелой

гурии, стремящейся ублажить праведника Сологодина в «шашке», то как рай потерянный, из которого изгоняет одеситов карающий Жуков. Интересно другое — то постоянство, с которым возвращаются к образу рая режиссеры, затрагивающие тему взаимодействия человека и государства. Именно это постоянство позволяет нам с уверенностью постулировать — перед нами не просто образ, но нечто большее — архетип, феномен, имеющий не только художественную природу, но и психологическую. Во всех трех сериалах архетип рая возникает в результате противостояния человека и государства, там, где их интересы расходятся самым трагическим образом. Поэтому для прояснения причин устойчивости этой структуры уместно обратиться к самому понятию государства во всей его сложности и неоднозначности. Этот шаг обоснован и реалиями создания рассматриваемых произведений.

Государство как измерение духа: диалектические и социальные аспекты

В двухтысячных в российской индустрии сериалов сложилась ситуация сочетания творческой свободы с государственным финансированием. Отсутствие диктата — рыночного и государственного — парадоксальным образом породило создание значительного количества многосерийных фильмов, сосредоточенных на теме диктатуры государства и кровавых преступлениях исторических и фантазийных фигур, олицетворявших действие государственной машины. Руководство телеканалов, ощущая потребность общества в идеологической опоре, обращалось к крупным режиссерам с конкретным заказом, посвященным исторической теме, а порой и приуроченным к исторической дате. На выходе же получался продукт, усиливающий общественный раскол и подкрепляющий позиции либералов, призывавших искать опору в принципах американской демократии.

Сделанного не воротишь, и этот период развития российского телевидения ныне подлежит осмыслению. Что и как сказали нам своими произведениями заслуженные мастера искусства, оставшись без направляющей руки худсоветов? Стоявшие перед ними задачи были объективно сложны. Для их решения равно пагубны могли оказаться как очернение, так и приукрашивание исторических событий. В рассматриваемых сериалах приукрашивание либо отсутствует, либо является стилистически оправданным ходом. Не вызывают вопросов ни отчаянный героизм штрафников — ему достаточно исторических свиде-

тельств, ни нарочитая красота кадров номенклатурной жизни, созданная Аграновичем в «В круге первом», — она полностью содержательно оправдана. Подчеркнутая сказочность одесского быта в трактовке Урсуляка также обоснована самой манерой повествования, изначально заявленного как легенда. Иначе обстоит дело с очернением — объективный взгляд на два из трех рассматриваемых сериалов выявляет этому немало примеров. О недостатках «Штрафбата» уже было сказано выше, не избавлен от них и «В круге первом».

В работе Панфилова, как и в романе Солженицына, представлены две переплетающиеся сюжетные линии — предательство дипломата Володина, пытающегося помешать передаче советской разведке американских ядерных разработок, и работа заключенных «шарашки» по его поимке. Поступок Володина в романе психологически оправдан его унаследованным от матери нравственным надломом, потомственным восприятием государства как тоталитарной машины. Герой переносит обстоятельства личной жизни — насилие над матерью, учиненное отцом, революционным матросом, на отношения государства и гражданина. Это не дает Володину объективно оценить известные ему факты. В исторической перспективе очевидна правота американских ученых, посчитавших нужным, исправляя собственные ошибки, приведшие к американским атомным бомбардировкам Хиросимы и Нагасаки, передать свои разработки советской стороне ради скорейшего достижения ядерного паритета — единственной гарантии мира.

Володин в сериале представлен полностью правым в своем акте государственной измены, более того — Панфилов многократно, в сравнении с романом Солженицына, усиливает его страдания после ареста. Карающее государство в лице утратившей человечность надсмотрщицы — черного двойника матери-жертвы — бьет Володина прямо в камере, в порядке меры дисциплинарного воздействия. Государственная машина жестока до абсурда, тотально античеловечна. Панфилов постоянно подчеркивает, что элементы ее либо абсолютно враждебны человеку, либо существуют с ним в разных, не пересекающихся плоскостях. Эту же линию он ведет и во второй своей экранизации Солженицына, в кинокартине «Иван Денисович», представляющей собой изрядно переработанную повесть «Один день Ивана Денисовича».

Иван Денисович Шухов — носитель крестьянского мировоззрения, оказавшийся в лагере за пребывание в фашистском плену. Его предки веками трудились, чтобы прокормить себя и

семью. «Прокормом» в буквальном смысле слова занят на протяжении показанного нам дня — одного из трех тысяч шестисот пятидесяти трех — и Иван Денисович, чья жизнь по преимуществу вращается вокруг добычи пищи. Солженицын показывает нам искаженный лагерной реальностью крестьянский быт, осуществляемый в условиях суровой природы и человеческой жестокости. Иван Денисович борется за сохранение своей жизни, не теряя человеческого достоинства, — он не «стучит», «миски не лижет», изыскивает способы кооперации с товарищами по несчастью, вступая с ними в отношения натурального обмена или взаимовыгодной примитивной торговли. Сохранение человечности оказывается для него приоритетным — на протяжении дня он помогает другим заключенным и безвозмездно.

Иначе выглядит этот герой в фильме, в исполнении Филиппа Янковского. Постоянно согнутый и оглядывающийся, с заискивающей улыбкой, он находит отраду в мелком пакостничестве, выливая воду перед крыльцом в тридцатиградусный мороз — чтобы на ней поскользнулась лагерная охрана. На такой бессмысленный риск панфиловский Шухов идет за десять дней до освобождения — так в угоду стандартам современного зрелищного кино, где временные ограничения являются одной из важных драматургических пружин, изменился указанный Солженицыным двухлетний оставшийся Ивану Денисовичу срок. Видимо, теми же представлениями о «лихо закрученном» сюжете руководствовался режиссер и при написании сценария — история теперь начинается с военной службы героя. Режиссерским произволом он из простого крестьянина превращается в механизатора, а далее в командира артиллерийского расчета, как и сам Солженицын.

Приоритетным оказывается для Панфилова последовательное уничтожение сакральных моментов советской действительности — Шухов, оказавшись в Москве, не помнит о празднике Седьмого ноября, а его товарищ на Красной площади не узнает стоящего на мавзолее Сталина. Праздник Первое мая уничтожается сходным образом — на эту дату умирает жена Шухова, благополучно здравствующая в литературном первоисточнике. Еще один любимый «болевой прием» Панфилова — введение в повествование обесчещенной дочери героя. В «В круге первом» это дочь сторожа, у Солженицына это свободная гражданка, пережившая неудачный роман. Панфилов превращает ее в заключенную, которую насилует группа эзков на лесоповале. Так государство лишает героев патриархальной роли хранителей семейной чести.

Эта оппозиция семьи и государства не случайна, она детально представлена также и в «Ликвидации». В отличие от показанного в «Штрафбате» и «В круге первом» вынужденного существования чужих друг другу людей, в «Ликвидации» дана патриархальная картина соседских отношений, напоминающих семейные. Мы видим людей, которые искренне заботятся друг о друге и радуют о взаимном благе. Эта стадия в жизни социума представлена в «Ликвидации» динамически, несмотря на все старания главного героя, она уже на пути к своему закату, к разобщению и утрате семейных связей.

На новом этапе развития социума люди опираются друг на друга или вступают в подобие содружества лишь по принуждению, под давлением внешних обстоятельств. Именно это мы видим и в «Штрафбате» (вынужденное сосуществование и сотрудничество штрафников), и в «В круге первом» (научное сотрудничество эзков и их руководителей-чекистов и вынужденное сосуществование эзков как постоянных обитателей «шарашки»). Жизнь и первых, и вторых в ее материальном измерении состоит в попытках овладения какой-либо собственностью. Не владеть собственностью для «Я» означает «не быть». Это небытие «Я» может быть благом лишь в райском посмертном существовании, в содружестве не владеющих собственностью праведников. В земном же измерении оно ведет к элиминации личности как части социума.

В «Штрафбате» штрафники лишены собственности, они снабжены лишь казенным имуществом, положенным солдату (да и тем не в полной мере, поскольку снабжение ведется по остаточному принципу). Это отсутствие собственности воплощает тот произвол, которому они ежедневно подвергаются. Штрафники делают время от времени попытки завладеть чем-либо, получить собственность в качестве трофея, и наиболее предприимчивым из них это иногда удается, но такое владение эфемерно и никак не закреплено юридически. Ээки в шарашке также предпринимают значительные усилия по получению, созданию и сохранению собственности, как материальной, так и интеллектуальной. Мы видим, как старается сберечь свой литературный труд Нержин, как Сологдин путем сложных манипуляций отстаивает авторские бенефиции на техническое изобретение. Нержин же накануне своего «изгнания из рая» вступает в схватку с майором-особистом за томик Есенина, который даже не собирается в конечном итоге брать с собой в трудовой лагерь — для него важно утвердить свое юридическое право на распоряжение

имуществом, именно с этим правом он связывает сохранение собственного «Я».

К такому же сохранению себя стремится и абсолютный дух, получающий объективное существование в общественном развитии. Из изначального состояния природного единства, воплощающегося в семье, он переходит в состояние разделенности, присущее гражданскому обществу, нуждающемуся в правовом устройстве и внешнем порядке, а затем «возвращается и концентрируется в цели и действительности субстанционального всеобщего и посвященной ему публичной жизни — в государственном устройстве» [3, с. 208]. В тексте романа Солженицына «В круге первом» этот мотив идеального воплощения коллективного сознания в жизни государства отражен в мечтаниях одного из главных героев, Льва Рубина, составлявшего утопический проект новой государственной религии. Способность героя мечтать о процветании государства и всеобщем благе в условиях заключения — это еще одна победа человечности, торжество человеческого духа над обстоятельствами. Человек может оставаться человеком даже в условиях «расчеловечивания».

Предпринятый анализ сериалов исторической тематики показывает, что отношения человека и государства — это одна из ведущих тем и для создателей, и для зрителей. И те и другие выступают в данном случае как граждане, и оценка получившегося продукта происходит с гражданской позиции. Такие идеи, как верность родине, гордость за отечество и за народ, за историю государства, переживание единства всех граждан являются определяющими и для героев сериала, и для зрителей — не случайно наибольший отклик вызвал у аудитории сериал «Ликвидация», где эти идеи получили наиболее яркое, цельное и привлекательное воплощение. Очевидно, что перед создателями сериалов стоит диктуемая самим временем задача переосмысления отечественной истории в художественных образах, предстоит им осмыслить и уже накопленный опыт, чему служит и данная статья.

Неустанные поиски гражданами своего видения исторической перспективы порой заставляют вспомнить Мантик-ат-Тайр, благодаря пересказу Борхеса [2, с. 228] прочно вошедший в масскульт — в этой суфийской поэме тридцать птиц (си мург), принадлежащих к разным видам — попугай, куропатка, соловей, павлин и так далее — отправляются на поиски царя птиц, носящего имя Симург, — лишь для того, чтобы в конце поэмы узнать, что Симург — это они сами. Равным образом и коллективная идентичность граждан осознается ими как принадлеж-

ность к государственной общности, нивелирующей различия между, образно говоря, куропаткой и соловьем.

Подводя итоги предпринятого анализа, остается добавить, что выдвинутый выше императив гражданского единства имеет для гражданина экзистенциальное, то есть жизненно важное значение. Такие качества личности, как твердость и уверенность в себе, готовность прийти на помощь, чувство товарищества и равенства всех сограждан — залог выживания и процветания народа и государства. Государство, таким образом, является такой же смыслообразующей составляющей актуального цивилизационного процесса, как и идентичность граждан, и связанные с ней поиски коллективного самосознания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бердяев Н.А. Философия неравенства. М.: Институт русской цивилизации, 2012. 624 с.
2. Борхес Х.Л. Книга вымышленных существ // Собрание сочинений: в 4-х тт. [сост., предисл. и примеч. Б. Дубина]. СПб.: ТИД Амфора, 2011. Т. 3. 703 с.
3. Гегель Г.В.Ф. Философия права. Академия Наук СССР, Институт Философии. М.: Мысль, 1990. 524 с.
4. Данте Алигьери Божественная комедия. М.: Наука, 1967. 627 с.
5. Ипполитов Г.М., Филатов Т.В. Штрафные формирования Красной Армии в период Великой Отечественной войны: историческая правда и неисторическая ложь. Статья первая // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Исторические науки. Т. 5, № 1. 2023. С. 67–90.
6. Ипполитов Г.М., Филатов Т.В. Штрафные формирования Красной Армии в период Великой Отечественной войны: историческая правда и неисторическая ложь. Статья вторая // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Исторические науки. Т. 5, № 2. 2023. С. 76–95.
7. Кабанен И.И. Телесериал «Ликвидация» и новый миф об Одессе и одесском языке // Международный журнал исследований культуры. 2021. № 1 (42). С. 64–78.
8. Кондаков И.В., Соколов К.Б., Хренов Н.А. Цивилизационная идентичность в переходную эпоху: культурологический, социологический и искусствоведческий аспекты. М.: Прогресс-Традиция, 2011. 1024 с.
9. Мартыанова С. Библийские темы и образы в романе А.И. Солженицына «В круге первом» // Проблемы исторической поэтики, 2013. С. 442–452.
10. Потапчук Е.Ю. Проблемы философии власти в романе А.И. Солженицына «В круге первом» // Журнал политической философии и социологии политики «Полития. Анализ. Хроника. Прогноз». 2009. № 4 (55). С. 54–60.
11. Солженицын А.И. В круге первом М.: Центр «Новый мир», 1990. Т. 1. 416 с.; М.: Центр «Новый мир», 1990. Т. 2. 400 с.

REFERENCES

1. *Berdyaev, N.* *Filosofiya Neravenstva* [The Philosophy of inequality]. Moscow. Institut russkoj civilizacii, 2012. 624 p. (In Russ.)
2. *Borhes, J.L.* *Kniga vymyshlennyh sushhestv* [The Book of Imaginary Beings], vol. 3. St. Petersburg, Amfora Publ., 2011. 703 p. (In Russ.)
3. *Hegel, G.W.F.* *Filosofia prava* [Philosophy of Law]. Moscow, Mysl' Publ., 1990. 524 p. (In Russ.)
4. *Dante, Alighieri* *Bozhestvennaya komediya* [The Divine Comedy]. Moscow, Nauka Publ., 1967. 627 p. (In Russ.)
5. *Ippolitov, G.M., Filatov T.V.* *Shtrafnye formirovaniya Krasnoj Armii v period Velikoj Otechestvennoj Vojny: istoricheskaya pravda i neistoricheskaya lozh' . Stat'ya pervaya* [Penal formations of the Red Army during the Great Patriotic War: historical truth and non-historical lies. Article One], vol. 5. *Izvestiya Samarskogo nauchnogo centra Rossijskoj akademii nauk. Istoricheskie nauki*, no. 1, 2023, pp. 67–90. (In Russ.)
6. *Ippolitov, G.M., Filatov T.V.* *Shtrafnye formirovaniya Krasnoj Armii v period Velikoj Otechestvennoj Vojny: istoricheskaya pravda i neistoricheskaya lozh' . Stat'ya vtoraya* [Penal formations of the Red Army during the Great Patriotic War: historical truth and non-historical lies. Article Two], vol. 5. *Izvestiya Samarskogo nauchnogo centra Rossijskoj akademii nauk. Istoricheskie nauki*, no. 2, 2023, pp. 76–95. (In Russ.)
7. *Kabanen, I.I.* *Teleserial "Likvidaciya" i novij mif ob Odesse i odesskom yazyke* ["Liquidation" TV series and a new myth about Odessa and the Odessa language]. *Mezhdunarodnyj zhurnal issledovanij kul'tury*, no. 1 (42), 2021, pp. 64–78. (In Russ.)
8. *Kondakov, I.V., Sokolov, K.B. Hrenov, N.A.* *Civilizacionnaya identichnost' v perehodnuyu epohu: kul'turologicheskij, sociologicheskij i iskusstvovedcheskij aspekty* [Civilizational identity in a transitional era: cultural, sociological and art history aspects]. Moscow, Progress-Tradiciya Publ., 2011. 1024 p. (In Russ.)
9. *Mart'yanova, S.A.* *Biblejskie temy i obrazy v romane A.I. Solzhenicyna "V krughe pervom"* [Biblical themes and images in A.I. Solzhenitzyn's novel "In the first Circle"]. *Problemy istoricheskoy poetiki*, 2013, pp. 442–452. (In Russ.)
10. *Potapchuk, E.Yu.* *Problemy filosofii vlasti v romane A.I. Solzhenicyna "V krughe pervom"* [Problems of the philosophy of authority in A.I. Solzhenitzyn's novel "In the first Circle"]. *Zhurnal politicheskoy filosofii i sociologii politiki "Politiya. Analiz. Hronika. Prognoz"*, no. 4 (55), 2009, pp. 54–60. (In Russ.)
11. *Solzhenitzyn, A.I.* *V krughe pervom* [In the First Circle], vol. 1. Moscow, Centr "Novij mir" Publ., 1990. 416 p.; vol. 2. Moscow, Centr "Novij mir", 1990. 400 p. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 09.12.2024; одобрена после рецензирования 26.01.2025; принята к публикации 31.01.2025.

The article was submitted 09.12.2024; approved after reviewing 26.01.2025; accepted for publication 31.01.2025.





От документализма к геймкору: творческая эволюция Хармони Корина

Н.А. Цыркун

доктор искусствоведения

ORCID: 0000-0002-6723-5870

AuthorID: 733353

DOI: 10.69975/2074-0832-2025-63-1-42-55

В статье рассматривается творческая история тридцатилетней работы в кинематографе современного американского сценариста и режиссера Хармони Корина с присущим ему стремлением к новаторству и обновлению киноязыка, а также синтезу с техниками видеоарта и видеоигр с целью активной вовлеченности зрителя в процесс восприятия фильма через иммерсивный сенсорный опыт. Акцентируются основные пункты изменений его стилистических кодов в зависимости от художественного контекста — от документализма, пост-дока, подключения «дополненной» психологической реальности в характеризации персонажей до геймкора, который он преобразует как новую фазу своего творчества, называя ее «мерцанием». При этом подчеркивается его принципиальная приверженность к кино как искусству, которое Корин, как профессиональный художник, синтезирует с приемами живописи на основе медиатехнологии.

The author considers three decades' creative evolution in cinema art of contemporary American filmmaker Harmony Korine distinguished by his drive towards innovation and renewal of film language as well as synthesis with techniques of videoart and videogames in order to actively involve a spectator into the process of film perception through immersive sensory experience. The major points of his stylistic codes' modifications depending on artistic context are accentuated from direct cinema, post-doc, including augmented psychological reality into characterization of personages up to gamecore, which is being transformed as a new phase of Korine's creation designated as "blinks". Alongside his principal adherence toward cinema as art Korine, being also a professional painter, synthesizes his method with possibilities based on media technologies.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА Хармони Корин, новаторство, язык кино, медиатехнологии, иммерсивный опыт, «мерцание»

KEYWORDS Harmony Korine, innovation, film language, media technologies, immersive experience, blinks

Для цитирования: Цыркун Н.А. От документализма к гейм-кору: творческая эволюция Хармони Корина // Вестник ВГИК. 2025. Т. 17. № 1. С. 42–55. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-60-1-42-55>.

For citation: Tsyrkun, N.A. From direct cinema to gamecore: creative evolution of Harmony Korine // Vestnik VGIK 2025. Vol. 17. No. 1, pp. 42–55. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-63-1-42-55>. (In Russian)

Хармони Корин стоит особняком в современном американском кино. На его счету 23 сценария и с десяток полнометражных фильмов, некоторые из которых называют культовыми. Его фильмы участвовали в программах престижных кинофестивалей, в том числе в Каннах, Венеции, Локарно, Роттердаме, Торонто и даже получали там призы. Однако вместе с тем его вряд ли можно назвать популярным автором. И даже рейтинги кинофильмов в мире не достигают и 50 процентов, а в прокате они зачастую не окупаются: достаточно вспомнить, что один из самых его популярных фильмов «Гуммо» с бюджетом 1 300 000 долларов собрал в мировом прокате только 116 799. Тем не менее не только американские, но и российские критики внимательно следят за его творчеством; его фильмы, в частности, рецензировались в различных изданиях, в том числе в журнале «Искусство кино», а в 2019 году там вышла статья В. Жариковой, в которой были использованы фрагменты ранее публиковавшихся текстов [2]. И в том же году опубликована обстоятельная статья А. Курочкиной «Кто такой Хармони Корин и как понимать его кино» [3]. В качестве одной из характеристик Хармони Корина Курочкина, в частности, отмечает его склонность к мифологизации собственной биографии. И здесь надо сказать, что это касается не только житейских событий, но и отношения к личному творчеству.

Цель данной статьи заключается в том, чтобы проследить траекторию его творчества, обозначить ее основные пункты и выявить логическую закономерность движения авторской позиции к современному состоянию, а именно к вызвавшему неоднозначные оценки и даже замешательство экспертного сообщества фильму «Агро дрифт».

Киноязык и окрестности

Корина обычно относят к когорте независимых, но сам он признается: «Честно говоря, никогда не думал о себе как о независимом режиссере. Всегда хотел быть коммерческим, мечтал ставить блокбастеры. Но каждый раз мне говорили, что это не то, и теперь я уже к этому привык» [11].

Однако в этом признании скорее усматривается доля лукавства, открывающая подлинную суть творчества Корина. Тем более что в том же интервью, данному им по случаю выхода в прокат фильма «Трахальщики мусорных бачков» (2009), он даже не называет его фильмом, а скорее артефактом. Корин ведь не только сценарист, писатель, фотограф, но и признанный художник, который, начиная с вполне реалистичной живописи, двигается в сторону нефигуративности, коллажности и нарочитого искажения образности, как и в кинематографе, где он прошел путь от документальности в духе «прямого кино» к нелинейности повествования и уходу от композиционной логики, традиционной нарративности (что превращает его фильмы в подобие потока сознания не самого автора, а персонажей) и далее к геймкору. Можно утверждать, что главное свойство Корина — стремление к новаторству, обновлению киноязыка, к синтезу с техниками видеоарта и видеоигр; можно вспомнить, что еще в первом фильме по его сценарию «Детки» ощущалась стилистика музыкальных видеоклипов как атрибута медиа хип-хоп культуры, к которой принадлежали герои. В свою очередь и биография Корина синхронизируется с социокультурной и художественной историей американского независимого кино. Свой сценарий к фильму Ларри Кларка «Детки» он написал в 1995 году в 19 лет, случайно встретившись с режиссером в парке, где он фотографировал скейтбордистов. Можно сказать, что фильм родился как серия моментальных снимков поколения, к которому принадлежал Хармони Корин. Но хитрость состояла в том, что на самом деле импровизационности в фильме не было: он был поставлен по четко прописанному сценарию, а «документальность» на самом деле была маской реалистичности, усугубленной участием в фильме непрофессиональных исполнителей.

Шумный успех «Деток» помог Корину в 1997 году найти финансирование для своего режиссерского дебюта — «Гуммо», в котором он нарочито избегает постановочности и нарративности, используя и обрабатывая фотографии и полароидные снимки. Как пишет В. Жарикова, в «Гуммо» проявилось его авторское видение: «Если Кларк воспроизводил жизнь в формах самой жизни, то Корин, работая с тем же почти документальным материалом, создавал настоящую поэзию» [2].



Кадр из фильма
«Гуммо»

Чтобы окончательно приобрести независимость, в 2013 году Корин основал группу EDGLRD («Повелитель крайности»), которую он называет скорее дизайнерской; цель группы состоит в расширении рамок со-

временного кино в стиле геймкора, в чем Корин видит и залог привлечения зрителей. По всей видимости, именно это и составляет суть его стремления к коммерческой деятельности, поскольку сегодня видеоигры привлекают больше пользователей, чем аудитория кинозрителей. Первым фильмом, выпущенным его компанией, стал «Агро дрифт» (Aggro Drift), представленный на Венецианском кинофестивале, а второй, представленный там же, — «Вторжение младенцев» (Baby Invasion), машинима (то есть кино, изготовленное при помощи движка компьютерной игры, а не камеры и живых актеров), который выглядит как стрим одноименной игры, на что указывается титром: «Это не фильм. Это игра. Это реальность. Есть только “сейчас”, бесконечное “сейчас”».

Подчеркнутое в данном случае якобы демонстративное отстранение от кино как искусства сближает новое кино Корина с тем, что называют *contemporary film*, характеризующим принадлежность данного предмета к определенным технологиям или контексту. Что же именно можно обозначить этим термином, пока не вполне очевидно. Но как пишет кинокритик Е. Майзель в качестве предварительного ответа: «...я сказал бы, что обычно *contemporary film* предполагает знакомство автора с историей кино и осмыслением им своего места в этом широком историческом контексте» [5, 189]. Корин как раз не только является знатоком и приверженцем искусства кино, в чей список любимых авторов входят Вернер Херцог, Райнер Вернер Фассбиндер, Вим Вендерс, Джон Кассаветис, но и в его творчестве критики отмечают влияние, например, фильмов «Тени» и «Лица» Кассаветиса.

Третий фильм Корина «Осленок Джулиен» (1999) стал первой американской кинолентой, официально получившей сертификат (№ 6) «Догмы-95». Однако Корин отнюдь не собирался в

точности следовать декларируемому Ларсом фон Триером и Томасом Винтербергом, авторами манифеста «Догмы», «обету целомудрия», выступающему против «индивидуального фильма» и упоминания в титрах имени режиссера, запрещающему использование реквизита и фильтров, наложение звука, искусственный свет, штативы для камер как способствующих иллюзионизму. Начать с того, фамилию свою в титры он поставил, а дом семейства Джулиена снимал в доме собственной бабушки, представшей здесь в качестве бабушки своего героя. Что касается режиссерских приемов, то подвижная ручная камера, естественное освещение и отсутствие специально созданных антуражных деталей, то они уже были использованы Корином раньше в фильме «Гуммо», так что в принципе ничего для себя революционного он, подписавшись на «Догму-95», не совершил. Но он сделал нечто более важное: синтезировал датский ригоризм с американским авангардом. Не столько повторяя канон, сколько имитируя его, Корин пропускает отснятый на цифровую видеокамеру и несколько ручных камер оператором Энтони Дод Мэнтлом материал через длительную и тщательную фазу постпродакш, отчасти превращая его в видеоарт, напоминающий опыты Стэна Брэкиджа. Тот, в свою очередь, основывался, с одной стороны, на абстрактно-экспрессионистской живописи Джексона Поллока, сочетавшего в своей технике «управляемое» и «неуправляемое», импровизационное, а с другой — на ранних фильмах братьев Люмьер. И вот отец, обливающий из шланга Джулиена, иронически цитирует «Политого поливальщика», а женская фигура на коньках, расплывающаяся в расфокусе цветным пятном, напоминает полотна Поллока. Это скрещивание представляется вполне естественным, поскольку исходные принципы авторов «Догмы» и американского киноавангарда одни и те же: это стратегии деиллюзионизма и антиманипуляторства, введение новых регионов опыта и форм воздействия на зрителя. Корин действительно не манипулирует зрителем, потому что, с одной стороны, конечно, хочет вызвать к «осленку» Джулиену симпатию, а с другой — нарочитым гиперреализмом внушает к нему по меньшей мере безразличность. Трудно ведь полюбить человека, который за семейным столом вынимает изо рта вставной протез и деловито протирает его пальцами в стакане с томатным соком. И еще один важный момент: в начале фильма мы видим Джулиена у трупа убитого человека, и остается неясным, он ли его убил или нет; решить этот вопрос предоставляется зрителю, стимулируя его (со)творческую активность.

В роли отца Корин снял своего любимого режиссера Вернера Херцога, чем, как можно предположить, зашифровал собственное стремление к деиллюзионизму, свойственному, в частности, «немецкому новому кино», к которому принадлежал Херцог, а с другой — недоверие к американским «независимым», которые прошли свой путь «отрицания системы» до вращающегося в голливудский мейнстрим. А отец Джулиена принадлежит к поколению взрослых, условно говоря, мейнстримному истеблишменту, диктующему свои законы социокультурной политики. Он воспитывает Джулиена и его младшего брата Криса на стандартах силы и эмоциональной адаптивности, на культе победителя, на махистских примерах испанского конкистадора Писсаро в Перу (и здесь нельзя не заметить отсылки к фильму Херцога «Ангире, гнев божий»), а также к Грязному Гарри в одноименном фильме Дона Сигела. Когда за обедом Джулиен решил прочитать свое стихотворение, которое звучит как крик о помощи: «Ночной хаос, вечный хаос, утренний хаос, вечный хаос, вечерний хаос, дневной хаос, вечный хаос...», отец видит в этом претенциозный выпендрег, в поучение рассказывая финал «Грязного Гарри», где полицейский беспощадно расправляется с негодяями, против которых бессилён закон.

Теоретик и экспериментатор Стэн Брэкидж, творчество которого считается ближе «визуальной поэзии», нежели «прозаическому сторителлингу», сделал вывод, что камера — не единственный свидетель и регистратор событий; она как будто соединяет свой взгляд с взглядом другого. Этим «другим» и становится Джулиен, которого Хармони Корин во многом списал со своего родного дяди Эдди, пациента психиатрического центра. Корин познакомил с ним актера Юэна Бремнера, и тот заимствовал у своего прототипа взгляд вечного страдальца, и, как дядя Эдди, его Джулиен постоянно болтает, главным образом сам с собой.

Симпатизируя дяде Эдди, Корин переносит на Джулиена свое отношение к психическому расстройству (шизофрении) и в этом, можно сказать, следует тезису Жюль Делёза и Феликса Гваттари. Как известно, французские философы рассматривали шизофрению не только как отклонение от нормы, но и как продуктивную модель живневосприятия для тех, кто ею не страдает. Иначе говоря, шизофрения может рассматриваться и как действующая вне нормативных социальных кодов практика, в первую очередь как способ автодекодирования, динамической сублимации восприятия мира, кажущегося чуждым



Кадр из фильма
«Осленок Джулиен»

и враждебным. А зыбкая граница между рассудком и безрассудством может размываться в условиях одиночества, тягостно испытываемого индивидом.

Рецензируя полотно Корина-художника на одной из выставок, арт-критик Стивен Диллон отметил близость их цветового антуража стилистике нелинейного повествования его фильмов, а также паттернам абстрактного

экспрессионизма японской художницы Яёи Кусамы (кстати, страдавшей шизофренией), которая, согласно исследованию посещаемости музеев в 2014 году, стала самой популярной художницей в мире [9]. Завершающая фильм «Осленок Джулиен» сцена — женщина на коньках — символически суммирует авторское высказывание: жизнь сама балансирует между творением прекрасного и уничтожением предсказуемых рутинных способов восприятия, которые делают нас невосприимчивыми к прекрасному. Это создает катарсический эффект, открывая в новом свете то, что пребывало темным и непознаваемым.

В своей книге «Будущее правды» Вернер Херцог вспоминает случай, произошедший с ним на локации съемок фильма Хармони Корина «Мистер Одиночество» (2013), где он играл роль священника-миссионера на тропическом острове у восточного побережья Панамы, который с помощью католических монахинь сбрасывал с самолета гуманитарные грузы голодающим индейцам. Испытывая свою веру, монахини выпрыгивают из самолета без парашютов и чудесным образом мягко приземляются. Херцог заметил чернокожего мужчину с букетом увядших цветов, который наблюдал за съемками, и завязал с ним разговор. Оказалось, что тот приходит сюда в надежде на возвращение жены, которая сбежала, потому что он был ей неверен, и попросил исповедовать его, чтобы изменить свою участь. Херцог объяснил, что всего лишь актер, играющий в кино, а вовсе не пастор. Тот ответил, что знает об этом, и все же согласился исповедаться перед камерой. Сцену сняли на камеру, Херцог отпустил ему грехи на латыни, поскольку знал эту формулу еще с юности. «Статист» поверил, что жена вернется и отказался от оплаты за работу.



Кадр из фильма
«Мистер
Одиночество»

Это был момент в эстетике пост-док, где стираются границы между постановочными, игровыми кадрами и документальными, неигровыми.

«Его исповедь перед актером-связанныком,

записанная на киноплёнку, была намного лучше настоящей и вошла в фильм», — заключает Херцог, который пишет в книге о том, как люди склонны к самообману [6].

А если это так, если к зрителю трудно (или даже невозможно) прибегнуть с помощью доводов науки и рационального воздействия, то следует создать у него нечто вроде поэтического настроения, погружения в суггестию. И, как пишет американский критик Питер Дебрудж, на этом пути Корин создает не интерактивное (как свойственное видеоигре), а иммерсивное кино, посылающее своего рода электрический заряд [7]. Иначе говоря, создает эффект погружения в искусственно созданную среду, обостряющего восприятие. Тем не менее достижение этого эффекта Корин видит в видеоиграх: «Видеоигры столь продвинуты и настолько интереснее, чем нормальные фильмы! Я мог бы целыми днями играть, в то время как мне трудно заставить себя смотреть что-нибудь из нынешних фильмов» [8]. К новой фазе творчества Корина, по его признанию, подтолкнуло общение с разработчиками видеоигр, гейм-девелоперами. Однако и от рассказывания историй он не отказывается, настаивая, в том числе, что своя история есть и в фильме «Агро дрифт». Таким образом, новая фаза кинематографа Корина — синергия фильмической истории и медиатехнологии. Цель состоит в создании иммерсивного сенсорного (чувственного) опыта, в процессе которого зрители ощущают себя как бы дрейфующими в световом потоке видеоигры Grand Theft Auto, снятом с помощью тепловизионных камер, позволяющих видеть инфракрасное свечение. Кроме того, задействуется и помощь искусственного интеллекта. Важно отметить, что ИИ рассматривается Корином «всего лишь как инструмент», потому не несущий в себе «экзистенциальной угрозы»: «Это всего лишь своего рода мазок кисти на холсте» [8]. Эту ступень своего творчества автор обозна-

чил как «посткино», дав ему наименование «мерцание» (blinks), фиксирование отдельных моментов длящейся жизни. Из таких фрагментов выстраивается нарратив фильма «Агро дрифт», складывающийся на основе клочкового монолога главного героя. А с помощью ИИ в фильме подчеркивается текстура костюмов, масок и татуировок, в том числе в визуальном образе антигероя-демона.

Нарратив: (кино)языковая игра

Название фильма Aggro Drift трудно переводимо, поэтому в русском обиходе обычно используется транслитерация «Агро дрифт», намекающая на словечко из молодежного сленга «агриться» (от английского aggress — агрессия). «Агро дрифт» вписывается в линейку фильмов, условно обозначаемых как поджанр боевиков о «плачущем убийце», рефлектирующем киллере-мизантропе, таких как «Самурай» Жан-Пьера Мельвиля, «Таксист» Пола Шредера, «Убийца» Дэвида Финчера и «Я не киллер» Ричарда Линклейтера. Кстати, видимо, неслучайно премьера «Агро дрифта» состоялась на том же Венецианском кинофестивале, что и двух последних, причем Линклейтер превратил сюжет о «волке-одиночке» в пародийную комедию. А Хармони Корин по своему обыкновению презентировал свой новаторский вариант. Все происходящее мы видим глазами главного героя Бо (Хорди Молья), сразу же заявляющего себя «величайшим на свете убийцей». И тут же он добавляет: «Я плачущий убийца», таким образом иронично вписывая себя в типажную схему заведомо игровой реальности. Получая задание устранить криминального босса Майами, он, как полагается его типу, предаётся мрачным мыслям об уродстве окружающего мира, собственном превосходстве, любви к детям-«ангелочкам», «которые будут лучше нас», и о любимой жене. Так же как он

Кадр из фильма
«Агро дрифт»



сам, прочие персонажи откровенно вымышлены, и прежде всего это демонический Монстр с рогами и черными крыльями, рожденный подсознанием Бо и визуализированный его воспаленными инфракрасными глазами.

Бо путешествует по темной стороне шикарного Майами, отправляется на свой уединенный уголок, встречается на яхте со своим единственным другом Сионом, которого играет рэпер Трэвис Скотт, и рассказывает ему про Гая Юлия Цезаря, упоминая только одно: «Его всегда предавали». В фильме насилие происходит в основном за кадром, чтобы зритель смог идентифицировать себя с протагонистом на «базовом уровне». «Я думаю, что Бо — человек одаренный и его дар это одновременно и его проклятие. <...> Думаю, что в глубине души он почти религиозен. Прислушайтесь к тому, что он говорит в финале: “Единственное, что у нас есть, — это любовь к нашим детям и любовь к Господу; ведь он знает: то, что делает, деструктивно”» [11]. К этому следует добавить, что, осмысляя свою преступную деятельность, Бо восклицает: «Это игра! Просто игра. Мы должны противостоять ей каждый день».



Кадр из фильма
«Агро дрифт»

К выходу на экран фильма Корин приурочил две свои выставки в Лос-Анджелесе и Лондоне, на которых демонстрировались живописные реплики его кадров. В частности, это крупные планы, благодаря которым, по мнению Корина,

они становятся более живыми и энергетически заряженными, передающими зрителю свою теплоту. Этому же способствуют цвета; в палитре автора доминируют синий, зеленый, розовый, оранжевый, но присутствует также белый [13]. В фильме жена Бо видится ему в солнечно-желтом цвете, символизирующем радость, на сине-фиолетовом фоне. Фиолетовый может вызывать грусть, но и помогает принять обдуманные решения, а синий символизирует мудрость и покой. Таким образом, цветом выражается палитра чувств, испытываемых Бо по отношению к жене, а также его раздумья о собственной «миссии», которая транслируется зрителю. Цвета же, в которых фигурирует сам Бо, меняются, но в тот момент, когда он в разговоре с Сионом просит его позаботиться о его семье, если с ним что-то случится, оба они на мгновение появляются в белом цвете, символизирующем чистоту и доброту, а одновременно полярные

состояния белого и черного, в котором рисуется Монстр, то есть противостояние добра и зла, света и тьмы, жизни и смерти. В этом фрагменте ощущается определенный отрезок времени, помогающий почувствовать предшествовавшее данной сцене и то, что последует дальше, то есть передается движение жизни, которое Корин обозначил как «мерцание», характеризующее его представление о собственном кинематографе в его новом качестве.

Видение Коринином его художественной задачи напрашивается на аналогию, проведенную искусствоведам О.В. Колотвиной в ее сравнительном анализе живописного лучизма русского художника Михаила Ларионова и кинематографической техники «тактильного видения» испанского режиссера Хосе Валь дель Омара. Как пишет О.В. Колотвина: «Разработанная режиссером система художественной светопульсации основана на понимании зрения как развитого осязания и позволяет передать в художественном произведении не только физический облик предмета, но и его внутреннюю эмоциональную динамику» [4, с. 177]. Установка испанского художника на то, что каждый объект в мире обладает «температурой», «сердцебиением», которые художник способен уловить и передать зрителю с помощью светотехник, близка творческим устремлениям Хармони Корина, также пытающегося создать у зрителя осязаемое соприкосновение с предметом изображения.

В 2022 году впервые на русском языке были опубликованы «Заметки о цвете» австро-английского философа Людвиг Витгенштейна, одного из основателей аналитической философии, относящиеся к позднему периоду его творчества. В них анализируется использование цветовых понятий, в частности, в языковой практике в рамках «языковых игр» как «формы жизни». Согласно Витгенштейну, «жесткость» цветовых понятий относительна и существует только относительно некоторой языковой игры, то есть смысл этим понятиям придает практика, словоупотребление, а отличие между «истинным» и «ложным» возникает внутри самой «формы жизни». Это значит, что восприятие цвета зависит от социокультурных, антропологических и психологических различий воспринимающих субъектов. Таким образом, следуя концепции Витгенштейна, можно сказать, что Хармони Корин с помощью использования цветов вовлекает зрителя в языковую игру. Как таковая она изначально обладает неким набором правил или канонов, в данном случае «логикой» цвета. Например, философ пишет: «Разве белый — это не то, что устраняет темноту?» [1, с. 35].

Однако ход игры определяется множеством факторов, характерных для игрока. Витгенштейн сравнивал языковую игру с игрой в шахматы, где ход фигуры зависит от ее расположения на доске, но в конечном итоге определяется опытом, компетенцией и способностями игрока. Однако шахматы — это рациональная «форма жизни», в то время как восприятие зрителем цветовой игры на экране эмоционально и существенно зависит от способности автора пробудить эту эмоциональность. Корин, лишь на мгновение показывая протагониста в белом цвете, предоставляет зрителю самому решить, так ли чист Бо на самом деле или его только внезапно на миг посетило просветление. Это согласуется с характерным для режиссера стремлением активизировать зрителя, не предлагая ему однозначного решения от авторского лица, одновременно и указывая на месседж фильма. Здесь уместно вспомнить, что в 1995 году, рецензируя сценарный дебют Корины «Детки», авторитетный кинокритик Роджер Эберт, полемизируя с коллегами, отмечавшими «бессодержательность» картины, писал, что на самом деле она вполне последовательна и обладает «месседжем», но не поданным напрямую, а требующим от зрителя размышления [10].

Заключение

Подводя итог анализу художественной эволюции Хармони Корины, можно сделать вывод, что, следуя своей приверженности к постоянному обновлению киноязыка, он постоянно сохраняет связь с художественными и гуманистическими традициями киноискусства. Ориентируясь на новейшие медиатехнологии и подчеркивая сущностную роль видеоигр, создающих эффект погружения в искусственно созданную среду, обостряющего восприятие, он полемически заостряет их преимущество по сравнению с современными фильмами. Однако Корин явно имеет при этом в виду «поточный» мейнстрим, в то же время не отказываясь от влияния и даже цитирования лучших образцов мирового кино. Избегая дидактичности, он стремится активизировать зрителя в процессе восприятия фильма через иммерсивный чувственный опыт, в частности привлекая возможности живописи в синтезе с медиатехнологией, что было продемонстрировано в фильме «Агро дрифт» как образце его новой фазы творчества, называемой им «мерцанием», фиксирующем движение жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Витгенштейн Л.* Заметки о цвете. М.: Канон-Плюс, 2022. 159 с.
2. *Жарикова В.* Видео по запросу «реальность» // Искусство кино. URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2010/10/n10-article18> (дата обращения: 10.02.2024).
3. *Курочкина А.* Кто такой Хармони Корин и как понимать его кино // Киноафиша, 2019. URL: <https://www.kinoafisha.info/news/kto-takoy-harmoni-korin-i-kak-ponimat-ego-kino/> (дата обращения: 12.03.2024).
4. *Колотвина О.В.* Лучизм Ларионова и кинематографическая техника «тактильного видения» Валь дель Омара // Обсерватория культуры. 2023. Т. 20, № 2. С. 177–187.
5. *Майзель Е.* Бен Риверс: искусство утопии // Искусство кино. № 1–2. 2021. С. 189–197.
6. *Херцог Вернер.* Будущее правды. М.: Индивидуум, 2024. 120 с.
7. *Debruge, Peter.* 'Aggro Dr1ft' Review: Harmony Korine Plays With Our Heads in Hard Reset on Filmmaking Rules // Variety, Sept. 2, 2023. URL: <https://variety.com/2023/film/reviews/aggro-dr1ft-review-harmony-korine-aggro-drift-1235709573/> (дата обращения: 04.01.2024).
8. *Debruge, Peter.* Harmony Korine Sounds Off on 'Aggro Dr1ft,' TikToks Being Better Than Movies // Variety Sep 1, 2023. URL: <https://variety.com/2023/film/festivals/harmony-korine-aggro-dr1ft-venice-tiktok-better-movies-1235707067/> (дата обращения: 04.01.2024).
9. *Dillon, Stephen.* Korine Applies Cinema to Canvas // Artsy Editorial, Feb. 3, 2015. URL: <https://gagosian.com/media/gallery/press/2015/2695cabb81c43fe2cafd4a28f653218/> (дата обращения: 08.12.2023).
10. *Ebert, Roger.* Kids. // Chicago Sun-Times. July 28, 1995. URL: <https://www.rogerebert.com/reviews/kids-1995/> (дата обращения: 06.02.2024).
11. *Olsen, Marc.* Harmony Korine explains the 'vibes' and 'vapors' of his hallucinatory 'Aggro Dr1ft' // Los Angeles Times, Sept. 13, 2023. URL: <https://www.latimes.com/entertainment-arts/movies/story/2023-09-13/harmony-korine-aggro-dr1ft-tiff>. (дата обращения: 17.06.2024).
12. *Stephenson, Hunter.* Harmony Korine On Trash Humpers, Manhattan's Appetite For Double Down Sandwiches, And The Time He Met Shaquille O'Neal — Slash Film, May 2010. URL: <https://www.slashfilm.com/508641/interview-harmony-korine-on-trash-humpers-manhattans-appetite-for-double-down-sandwiches-and-the-time-he-met-shaquille-oneal/> / May 2010 (дата обращения: 16.02.2023).
13. *Korine, Harmony.* Aggressive Dr1fter Part II // Hauser Wirth.com, 9 May — 27 July 2024. URL: <https://www.hauser-wirth-exhibitions/harmony-korine-aggressive-dr1fter-part-ii> (дата обращения: 13.10. 2024).

REFERENCES

1. *Wittgenstein, Ludwig.* Zаметki o tsvete [Bemerkungen über die farben]. Pervod s nem. V.A. Surovtseva I K.F. Rodiba). Moscow, Kanon-Plus Publ., 2022, 159 p. (In Russ.)
2. *Zharikova, V.* Video po zaprosu "real'nost'" [Video on demand "reality"]. Iskustvo kino. Available at: <http://old.kinoart.ru/archive/2010/10/n10-article18> (Accessed 10 February 2024). (In Russ.)

3. *Kurochkina, A.* Kto takoi Harmony Korine I kak ponimat' ego kino [Who is Harmony Korine and how to understand his movie]. Kinoafisha, 2019. Available at: <https://www.kinoafisha.info/news/kto-takoy-harmoni-korin-i-kak-ponimat-ego-kino/> (Accessed 12 March 2024). (In Russ.)
4. *Kolotvina, O.V.* Lutchizm Larionova I kinematograficheskaya tekhnika "taktil'nogo videniya" Val del Omara [Larionov's rayonism and Val del Omar's cinematic technique "tactile vision"], vol. 20. *Observatoria kul'tury*, no. 2, 2023, pp.177–187. (In Russ.)
5. *Mayzel, E.* Ben Rivers: iskusstvo utopii [Ben Rivers: The Art of Utopia]. *Iskusstvo kino*, no. 1–2, 2021, pp. 189–197. (In Russ.)
6. *Herzog, Werner.* V ozhidanii elokhimov. Gorky. Fragment iz knigi "Budushchee pravdy [Die zukunft der Wahrheit]. Moscow, Individuum Publ. Available at: <https://gorky.media/fragments/v-ozhidanii-elohimov/> (Accessed 20 September 2024). (In Russ.)
7. *Debruge, Peter.* (2024) 'Aggro Drift' Review: Harmony Korine Plays With Our Heads in Hard Reset on Filmmaking Rules. *Variety*, Sept. 2, 2023. Available at: <https://variety.com/2023/film/reviews/aggro-drift-review-harmony-korine-aggro-drift-1235709573/> (Accessed 04 January 2024).
8. *Debruge, Peter* Harmony Korine Sounds Off on 'Aggro Drift,' TikToks Being Better Than Movies. *Variety*, Sept. 1, 2023. Available at: <https://variety.com/2023/film/festivals/harmony-korine-aggro-drift-venice-tiktok-better-movies-1235707067/> (Accessed 04 January 2024).
9. *Dillon, Stephen.* Korine Applies Cinema to Canvas. *Artsy Editorial*, Feb. 3, 2015. Available at: <https://gagosian.com/media/gallery/press/2015/2695cabb81c43fe2cfd4a28f653218/> (Accessed 08 December 2023).
10. *Ebert, Roger.* Kids. *Chicago Sun-Times*. July 28, 1995. Available at: <https://www.rogerebert.com/reviews/kids-1995/> (Accessed 06 February 2024).
11. *Olsen, Marc* Harmony Korine explains the 'vibes' and 'vapors' of his hallucinatory 'Aggro Drift'. *Los Angeles Times*, Sept. 13, 2023. Available at: <https://www.latimes.com/entertainment-arts/movies/story/2023-09-13/harmony-korine-aggro-drift-tiff.> (Accessed 17 June 2024).
12. *Stephenson, Hunter* Harmony Korine On Trash Humpers, Manhattan's Appetite For Double Down Sandwiches, And The Time He Met Shaquille O'Neal — *Slash Film*, May 2010. Available at: <https://www.slashfilm.com/508641/interview-harmony-korine-on-trash-humpers-manhattans-appetite-for-double-down-sandwiches-and-the-time-he-met-shaquille-oneal/> May 2010 (Accessed 16 February 2023).
13. *Korine, Harmony* Aggressive Drifter Part II. *Hauser Wirth.com*, 9 May — 27 July 2024. Available at: <https://www.hauser-wirth-exhibitions/harmony-korine-aggressive-drifter-part-ii> (Accessed 13 October 2024).

Статья поступила в редакцию 08.12.2024; одобрена после рецензирования 27.01.2025; принята к публикации 04.02.2025.

The article was submitted 08.12.2024; approved after reviewing 27.01.2025; accepted for publication 04.02.2025.





Образ дороги в кино

О.К. Рейзен

доктор искусствоведения, профессор

ORCID: 0009-0007-1941-7892

AuthorID: 420237

DOI: 10.69975/2074-0832-2025-60-1-56-68

В статье предпринята попытка рассмотреть образ дороги в контексте развития истории кинематографа, определить его место как в метафорическом аспекте, так и с точки зрения формирования жанровых особенностей в первую очередь таких жанров, как road movie и buddy cinema. В финале статьи автор приходит к выводу, что фильмы о дорогах, отрицнув коммерческий приключенческий потенциал, адаптировали приемы медленного кино, использовали его для создания ложного движения и обнаружили способность к размышлению о человеке в вечности.

The article makes an attempt to consider various types of representation of the road in the context of the development of the history of cinema, to determine its place both in the metaphorical aspect and from the point of view of the formation of genre features, primarily such genres as road movie and buddy cinema. In the final part of the article, the author comes to the conclusion that road films, having rejected the commercial adventure potential, adapted the techniques of slow cinema, used it to create false movement and discovered the ability to reflect on man in eternity

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

дорога, символика, образность, фольклор, движение, пространство и время, малый бюджет, тревеллинг, road movie, buddy cinema

KEYWORDS

road, symbolism, figurativeness, folklore, movement, space and time, small budget, traveling, road movie, buddy cinema

Для цитирования: Рейзен О.К. Образ дороги в кино // Вестник ВГИК. 2025. Т. 17. № 1. С. 56-68. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-63-1-56-68>.

For citation: Reizen, O.K. Representation of Road in Cinema // Vestnik VGIK. 2025. Vol. 17. No. 1. С. pp. 56-68. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-63-1-56-68>. (In Russian)

Вряд ли стоит каждый раз начинать «от забора» и напоминать о том, как повезло кинематографу, пришедшему в мир на плечах опыта литературы, музыки, театра и т. п. Однако в разговоре об образе дороги в кино, может быть, все-таки стоит. Ведь не секрет, что непосредственный предшественник кинематографа, театр, не слишком мог себе позволить использование передвижения на сцене: три единства сковывают третью музу не меньше того, как рамка, камера и актеры — десятую. Даже величайший драматург в истории не мог отправлять своих героев в «полноценные» путешествия, хотя, конечно, Лир стал скитальцем, Макбет и Отелло — тоже (ведь встречался же с ведьмами первый, а где-то «за кулисами» второй совершал свои подвиги), Гамлет вообще перемещался во времени и пространстве: его возвращение домой из Виттенберга не более чем анахронизм: университет был основан в 1520 году, тогда как Амурет, принц датский, чьи хроники послужили основой трагедии, жил в XIII столетии. Однако подлинный прорыв в локациях дороги совершила даже не литература, а кино, даром что и терминологически она оказалась к нему привязана.

Road movie. Первое, что приходит в голову современному homo sapiens при упоминании дороги. Жанр, позволяющий использовать все преимущества трех единств, наделяя их активностью перемещений и расширений, которое дарует, в отличие от театра, камера. А если добавить значимый аргумент в виде возможности сокращения бюджета за счет превалирования натуральных съемок, то разговор о фильме-путешествии неизбежно вырывается в форварды анализа образа дороги в кино. Так и будет. Но позже. Поскольку поэтическое осмысление дороги и пути, так славно отмеченное литературоведами и искусствоведами всех мастей, вплоть до упоминания в ЕГЭ, трудно игнорировать. И так, поэтика дороги в кино.

Расщепление театральных единств, по крайней мере двух — пространства и времени, кинематографу дается легко. Более того, оно ему необходимо. Движение — суть фильма, даром что кинематограф стартовал всевозможными выходами (фабрики, храмы), переправами (всадников через реку), прибытиями (по-

езда), отвечая чаяниям человека воплотить движение. И если до открытия кино движение передавала условность — музыка (воображаемые картины), «застывшая музыка» (архитектура, так по Шеллингу), театр (но с сохранением единств), живопись и фотография (условно — стоп-кадр), то кино научило этот стоп-кадр двигаться, преодолевая единства. Однако с единством действия кино расставаться не спешило и не спешит. Груз, накопленный историческим прошлым, провоцирует новую образную систему, доступную разве что кинематографическому языку.

...«Ефим пошел к дверям. И вдруг одним рывком перемахнул избу, очутился возле жены, всей рукой схватил ее за волосы, за самую густую теплоту у затылка, притянул к себе ее голову, поцеловал в губы, горько, твердо:

— Прощай, Александра.

И ушел.

Александра неподвижна. Страшная сила горя в этом не сломанном лице. И вдруг забыла все на свете, подхватила детей, кинулась к дверям. Раскрыла. Упала поперек порога, прямо на улицу своей осиротевшей головой. Блестит под утро разлившаяся реки. Злой ветер весны треплет ее рубаху, обжигает холодом детей. След Ефима отпечатан на грязи дороги. И вдруг древние дремучие бабки заговорили в крови ее плачем. На этот древний народный плач, нечаянно выговаривающий новую душу Саньки, как мыши, начинают собираться к ее избе все бабы деревни. Пришли и те, кто сочувствует. Всех тянет сюда громадное, неслыханное событие — мужик кинул за взгляды. Об этом будут говорить годы.

След Ефима в грязи дороги твердеет, рассыпается пыль, его прокалывает молодая сильная трава. Трава густеет, зарастая, стирается след» [1, с. 294].

След Ефима на дороге, изобретенный К. Виноградской в сценарии «Члена правительства» (1940), отнюдь не единственный пример образного соединения пространства и времени на экране, отражающий не только течение дней и смену времени года через конкретную деталь, но и передающий многоплановый поэтический посыл: шли годы, след боли, оставленный уходом мужа, зарастал... И т. д. Возможно, стихи передали бы этот образ изящнее, но Виноградская и была поэтом — в кинематографическом ключе. И создала изобразительный ряд для отражения внутреннего состояния в сопряжении с чувствами героини.

Схожий образ сочленения времени и детали можно увидеть и в фильме «Толпа» К. Видора, снятого еще в 1928 году: именно он, по признанию Роберто Росселини, направил его в

кинематограф, поскольку средствами иных искусств передать это не представлялось возможным. На мочке уха героя фильма, поспешившего встречать несимпатичных ему гостей, осталась пена для бритья. И покуда он приветствует в прихожей братьев жены, пена на глазах зрителя испаряется. Нужны ли комментарии этому переломному моменту фильма? «Если нужно объяснять, не нужно объяснять», — говорит героиня фильма Д. Смирновой «Кококо».

Испаряющаяся пена для бритья, зарастающий след ноги — все это из области «копать от обеда до забора», — в транскрипции обывателя. А для подлинного киномана — образ, поэта, роднящая кино со стихами. Даром, что ли, такой образ привел в кинематограф Росселини?

Образ следа Ефима привязан к дороге, он оставлен на ней. Пена для бритья на мочке — как будто нет. Однако это не совсем так. Внутренний мир персонажа, переданный через трансформирующуюся деталь, — суть элемент кинематографического движения, недоступного прочим видам искусства. Точно так же, как движение дороги похорон героя довженковской «Земли», монтажной параллелью которой идут и кадры цветущих садов, и крещендо титров. Возможности поэтической образности на языке кино обретают объем.

Экранный контрапункт внешней дороги-путешествия с внутренним состоянием персонажей — один из центральных кино-образов. Примеры можно множить бесконечно. Есть и такие, что находятся на грани абсурда. Даром что один из них связан с именем главного сюрреалиста в кино — Луиса Бунюэля. По его картине «Скромное обаяние буржуазии» проходит рефреном эпизод, в котором шесть центральных персонажей повествования идут по дороге неизвестно куда. Ехидный автор словно специально провоцировал критиков, с готовностью бросившихся трактовать «картинку» как символ распада буржуазного общества: сначала восход, потом закат, сначала костюмы аккуратные, потом в пыли, впоследствии прокомментировал съемки, в этот эпизод превращенные: просто был режим, красивое освещение, просто в кассете оставалась пленка, просто оператор снял, просто понравилось, просто использовал в качестве рефрена... Просто получился образ.

Неважно, из какого сора растут стихи.

Наиболее точное определение жанра *road movie* отражено в лингвистических словарях: перемещение персонажей из одного пункта в другой. Более пространные, уже энциклопедические дефиниции включают элементы опасности, угрозы, познания

себя, изменения характера, поиски, побег и т. п. — всю многоплановость дорожного пространства, в которое опрокидывала героев еще литература со временем греческой мифологии.

Путешествия могут ведь быть самыми разными: по жизни (био- или автобиографии, становление характера, воспитание чувств и т. д.) — как в «Барри Линдоне», например. Невыносимо длинная сцена дуэли с поистине пасьянсной сменой планов — крупные, общие, средние — не укладывается в безбашенное неприятие нормативов, так присущее Кубрику. Дихотомия его граничащего с анархизмом свободолюбия во всем, что касалось формалистических решений, парадоксально переплетающееся с почти маниакальной приверженностью к аутентичности во всем, что касалось восстановления эпохи (костюмы, утварь, меблировка, ритуалы) в этой ленте, кажется, проявилась с особенной полнотой. Такое решение не то чтобы нивелирует едкую теккереевскую сатиру по отношению к обществу, привычно педалируемую экранными версиями «Ярмарки тщеславия», например, но отстраняет от персонажей, и это смыкающееся с брехтианским решение придает повествованию еще больший смысл.

Кубриковскому решению вторит и, возможно, более буквальная, но оттого не менее эффектная внутренняя «дорога» заглавного персонажа сквозь века, как отражения становления мира через центрального героя, который проживает разные эпохи, меняет костюмы, внешность, судьбы, окружающих и собственную, и даже пол («Орlando»). Структурный акцент на внешней палитре, зашкаливающая яркость костюмов, интерьер- и экстерьеров, самой внешности Т. Суинтон, исполнившей роль Орlando, парадоксальным образом не противоречит пародийной пастельности биографического жанра, в котором написан одноименный роман В. Вульф, этот нюанс находит кинематографический эквивалент в экранизации С. Поттер. Кажущиеся бесконечными по длительности монтажные периоды, использованные для повествования о Барри Лондоне и Орlando, сообщают внутренним путешествиям их характеров уже не только временную координату, но отправляют героев в вечность, а следовательно, в некое общечеловеческое измерение.

Идеализация дома по Башляру неизбежно ведет к идеализации дороги. А между тем это не только символ свободы, выбора пути, раскрепощения, но и всевозможных не столь позитивных моментов, как то: искательство приключений, авантюризм, версии бегства, начиная от детского — опеки родителей до самых что ни на есть «разношенных», от действительности, опасности,

чувства вины, вплоть до старческого ухода из дома, продиктованного болезнью Альцгеймера, и в отдельных случаях (Толстой) романтизируемого до неузнаваемости.

Разумеется, разные виды бегства диктуют разные дороги. Тут-то и вступает мотив дихотомии внутреннего и внешнего побегов, которые и прокладывают пути, по которым суждено пройти беглецам.

Но есть и производственный момент. Особенно очевиден он в случае «фабричного» потока, то есть кинематографа американского. Как и в случае разных версий европейских «новых волн», от неореализма до бесконечности, в США важным фактором послевоенного обновления киноязыка стало стремление к экономии, претворившееся и в новых технических и технологических формах, и в драматургических приемах. На первом этапе это обновление диктовали пришельцы с телевидения: Д. Манн, С. Люмет, Д. Франкенхаймер, Л. Пирс и др., чей телевизионный опыт позволил им в сжатые сроки и с малым количеством локаций повести рассказ о новом герое, простом человеке и его отношениях с окружающим миром в таких лентах, как «Марти» (1955), «12 разгневанных мужчин» (1957), «Поезд» (1964), «Инцидент» (1967). Не то чтобы эти работы «сорвали кассу», но по крайней мере в момент резкого падения посещаемости они не нанесли урона продюсерам, не разорили студии, принесли кое-какую прибыль и обозначили вектор развития кино в сторону псевдодокументальности (съемки на натуре, естественность освещения, внимание к простому человеку и современности). Это был толчок для появления плеяды независимых американских деятелей кино, чья независимость не только от денег, но и от голливудских шаблонов отразилась в самом названии направления: *off Hollywood*.

«Скованные одной цепью» (1958), «Беспечный ездок» (1969), «Полуночный ковбой» (1969), «Бони и Клайд» (1967), «Пугало» (1973), «Тельма и Луиза» (1991), «Гомер и Эдди» (1989), «Бумажная луна» (1973), спилберговская «Дуэль» (1971), наконец, не могли не столкнуться в едином жанре *buddy cinema* (кино друзей). Соблюдая традиции фабрики грез, разные модификации родом из рыцарского и плутовского романов, пройдя длинный путь, уткнулись в скрещение жанра с дорожным пространством, потому что развитие отношений друзей за отсутствием любовной интриги расцветается движением и приключениями в пути.

Разумеется, не обязательно, чтобы в путь отправлялись двое. Оттолкнувшись от одной новеллы Мопассана, «Пышки»,

М. Ромм и Д. Форд, например, предложили версии диаметрально противоположных «групповых» путешествий: советского режиссера привлекала экспрессионистическая характеристика в духе ФЭКСов, требующая авангардных решений, как изобразительных, так и актерских, тогда как в американской транскрипции история «Пышки» закономерно вывела автора на вестерн, что, помимо прочих смещений акцентов, привело и к изменению названия фильма на «Дилижанс».

В дороге можно оказаться и в одиночку, как это случилось в фильме «Пять легких пьес» (1970), где Роберт Дюпи (Д. Николсон), наследник по прямой представителей «рассерженных» английских героев, работяга, задира и вздорный тип, однако с откорректированным на голливудский манер, настаивающим на утрированный внутренний конфликте прошлым, — он бывший музыкант из интеллигентной среды. В своих скитаниях, застряв в пробке, он забирается на стоящий перед его машиной грузовик, чтобы увидеть с высоты, насколько далеко она простирается. И обнаруживает рояль в кустах. Ну, может, не рояль, а пианино, и не в кустах, а перевозимое на новое место. Но он начинает на нем играть, и, хотя качество его игры оценить трудно за гудками клаксонов и выкриками водителей, он играет, и играет, и продолжает, когда грузовик сворачивает с забитой автомобилями дороги. А потом, предсказуемо, музыка выводится на первый план, когда он с этого грузовика спрыгивает. Только теперь не оценить музыкальные способности Бобби, ведь звучит она за кадром...

Режиссер картины и тезка своего героя, Боб Рафельсон, не скор на откровенность. Он раскрывает подноготную героя мало-помалу: простоватый работяга, связавшийся с совсем уж простушкой официанткой (тут даже внешности актеров, Д. Николсона и К. Блэйк, говорят сами за себя), вдруг неожиданно оказывается обладателем навыков игры на фортепиано, сестры — профессиональной пианистки, которую он навещает в студии звукозаписи и чья ментальная нестабильность подтверждается, помимо прочего, тем, что она, игнорируя микрофоны, подпевает себе под нос; больным отцом, который какое-то время остается за кадром, пока Боб не заявится со своей подружкой-парвеню в отчий дом.

Путешествие от одного легкого «куска» к другому (игра слов, использованная в заглавии *Five Easy Pieces*, переводится как «Пять легких пьес», так и «Пять легких кусков») оказывается далеко не легким, да и не пять их вовсе, если иметь в виду встречи героя с представителями окружающего мира.

Трудно не сравнить это экзистенциальное road movie с более поздним, в которое отправит своего героя Дэвид Линч в «Простой истории». Из штата в штат. На газонокосилке. Старого человека на газонокосилке. Последний путь для примирения с братом. И напроочь лишенное экзистенциальных обертонов. Потому что в 1990-е годы уже не актуально познавать себя. Куда важнее — окружающий мир, страну. И объясняться в его, Линча, любви к ее чудаковатым обитателям.

А в 70-е-то как раз познавать себя было очень актуально. В американское кино пришел психологизм (не анализ, его как раз, фрейдистский модного, всегда было с избытком), а настоящий классический романский психологизм, освоенный Европой в XIX веке. И здесь «Пять легких пьес» оказались как нельзя кстати.

За пределами США интерес к road movie совпал с «приливами» новых волн по разным, в том числе и бюджетным соображениям. И если американский кинематограф в большинстве картин этого жанра тяготеет к динамичности драматургических коллизий, поддерживаемых агрессивными монтажными склейками, то многочисленные «новые волны» по всему миру, словно работая по правилам Базена, предпочитая подолгу задерживать сцены, погружая героев вглубь, во внутрикадровый монтаж, гипнотизируя зрителя, заставляя его идти след в след за персонажами по пути самопознания. Сопрежения путешествий внешних с погружениями в себя, становление личности многообразно развивались в литературе, сопровождалась терминологическими спорами, приводящими к условным формулировкам. Взять хотя бы анализ новеллы «Из жизни одного бездельника», предпринимавшийся исследователями романтизма в разные века в разных странах и возводящий произведение Й. Фон Эйхендорфа то к сказке, то к роману воспитания, то к фольклору, то к пикареске, комедии, «христианской драме», а иные видели в ней даже музыкально-театральное начало, даром, что ли, лирика Эйхендорфа, которую он столь удачно сочленял с прозой, привлекала таких композиторов, как Шуман, Мендельсон, Штраус. Подобная противоречивость, с одной стороны, демонстрирует неоднозначность жестких определений жанров и направлений, заметную уже в период «умирания» романтизма (который, кстати, никуда и не делся), с другой — предоставляет возможность использования комплексного рассмотрения уже экранных произведений, неизбежно повязанных с национальной литературой. И если проекции донкихотов неизбежно преследуют в разных, далеких от экранизаций главного испанского романа, версиях персонажа,

то на родине романа воспитания, в Германии, доминирует путешествование не за подвигами, а вглубь себя. Размеренное и медлительное, как того воспитание и требует.

Новые волны на всех географических координатах поначалу уклоняются от клипового монтажа, здесь гипертрафированно длинные склейки особенно заметны, в кинематографе Германии, быть может, больше, чем в других странах, а «Ложное движение» стало не просто названием одного фильма, но и ключом к методике нового немецкого кино.

...Герой смотрит в окно и возобновляет пластинку (определенно не в первый раз). А затем возвращается к окну и кулаком разбивает стекло. Не только стекло, но и руку. И высасывает кровь. Учитывая германский анамнез фильма (продюсирование, режиссуру, первоисточник, наконец, ведь «Ложное движение» — адаптация романа Гете «Годы учения Вильгельма Мейстера»), можно предположить все, что угодно, в том числе и мотивы «Носферату». Но у Вендерса иные интересы и предпочтения. И дорога играет здесь ключевую роль. «Алиса в горах», «Париж, Техас», «Страх вратаря перед одиннадцатиметровым», «С течением времени» — куда бы ни направлял своих героев Вендерс, они пребывают в постоянном движении. Но движение это — ложное. И дав такое название своей картине, режиссер, кажется, впервые приоткрывает щель над теми «обманками», что он нанизывал от фильма к фильму. Начиная со своего дебюта, в котором, кажется, ложность всех движений представлена воочию.

«Ложное движение», как и многие другие названия фильмов «новой немецкой волны», — говорящее. Оно может служить эпиграфом ко многим картинам, в которых движения, поступки, перемещения персонажей в кадрах бессмысленны, а в «Страхе вратаря перед одиннадцатиметровым» еще и подчеркнуты и озвучены: «Ты все время двигаешься», — говорит подруга вратарю (главный герой фильма по имени Йозеф Блох), перечисляя его действия: взял банку, положил банку, взял яблоко, откусил, не доел, покружил по кухне, оторвал листок календаря, залез в ящик швейного стола, чуть не уронил пепельницу. Снял комнату в гостинице в другом городе, но каждый день приходил в ее гостиницу, где есть свободные номера. И т. д. Так же бессмысленно и убийство кассирши, которое совершает герой. И сам режиссерский прием, который Вендерс, испытывая зрительское терпение, эксплуатирует от эпизода к эпизоду: зачин, разношенный жанровым кино или привычными примерами (ограбление у помойки, беседа с девочкой человека, по которо-

го известно лишь то, что он вратарь-неудачник и убийца, отсылающее к ланговскому «М», само убийство, наконец), — все это не находит в картине Вендерса ожидаемого разрешения: девочку он не тронет, убийство не будет раскрыто, грабителей искать не станут. Режиссер словно испытывает зрительское терпение, дразнит или имитирует «ложное движение» в постановке конфликтов, привычных фабульных форм. И достигает желаемого. Его медлительная кружевная режиссура втягивает аудиторию в орбиту фильма, заставляя на внелогическом уровне ощутить отчуждение персонажа от мира. Ведь заставляя он только в моменты, связанные с футболом. Наблюдая деревенский футбольный матч с импровизированной трибуны, за чтением спортивных новостей в газете, в воротах — перед тем самым пенальти. Немногословность Блоха вдруг взрывается в разговоре с пограничником: об утрате концентрации цели, перечислении всех футбольных вратарских навыков: смотреть в глаза, предугадывать движение, куда побежит противник, — потом не догонишь... Гипноз глазами, перенос тела на ногу, противоположную предполагаемому бегству.

Так же условны даже драки, словно на сцене: удар — медленное падение. То же мы видим и у Фассбиндера. Только у Вендерса условность перемежается органическими нюансами: взгляд, едва заметная улыбка разбавляют эту оstraненную брехтианскую субстанцию.

В этом мире люди говорят монологами, не слушая друг друга. Это вообще свойственно всем «новым волнам», в «Красной пустыне» М. Антониони доводит прием до апогея: «Хочешь бутерброд?» — «Я не голоден». Но героиня долго основательно его делает, а герой, тщательно разжевывая, ест.

В «Страхе вратаря перед одиннадцатиметровым» с высоты птичьего полета (съемка с вертолета) мир выглядит едва ли не совершенным: идеально правильным, сложенным с учетом геометрических правил. Но чем ближе становится к нему камера, тем явственней начинает проступать его несовершенство, от обшарпанности стен зданий до неопрятности внутренних помещений, несвежести облачения персонажей и — далее: мухи на столе и под подушкой, муравьи в чайнике... Это не дань уважения увлечению Бунюэлем, который всегда находил место насекомым в своих фильмах, это отражение времени. «Страх съедает душу» назывался фильм Р.В. Фассбиндера; сюрреалистическое помещение объекта в неподобающее ему место или обстоятельство, — так по Бунюэлю, — едва ли не лучшее визуальное отражение разъеденной души. При чем тут спорт? Ведь

фильм обещает поведать о страхе вратаря перед одиннадцатиметровым. А при том, что Вендерс поведал о бессмысленности бытия, жизни, смерти, еды, культурных ценностей, автоматизация приобретения музыки за монетку в автомате рефреном проходит сквозь весь фильм, денег — всего на свете. И спорт тут ни при чем. Бесконечное движение Блоха прерывается, кажется, лишь единожды, когда мяч, посланный с одиннадцатиметровой дистанции, летит в ворота. А он и не пытается его поймать.

Ведь и сны его, Блоха, словно слеплены из чужих сновидений, — кассирше привиделся сон про огнетушитель с водой, и вот он уже видит себя на сцене, жонглирующим огнетушителями. Девочка видит сон про мух под подушкой — и он начинает искать их у себя в постели. А они — в голове.

Фильмы в кинотеатре, где работает кассиршей будущая жертва Блоха, представлены афишами, не кадрами: «Красная линия», «Всего 72 часа». Эти названия мало что говорят, разве что из аннотаций кассирши, которая тоже их не видела, становится известно, что один — про ковбоев, другой — про фальшивомонетчиков. Расхожий репертуар. Его, в свою очередь, использует и Вендерс, но по-своему. Привычный зачин эпизода, стилизованный то под гангстерский фильм (эпизод с избиением и ограблением Блоха на помойке в «Страхе вратаря»), то под мелодраму (встреча бывшей семенной пары в борделе, разделенных стеклом, «Париж, Техас»), — примеры можно множить бесконечно, — не находит разрешения, по крайней мере привычного разрешения, диктуемого законами жанра, практически никогда: семья не воссоединится, несмотря на долгий путь, проделанный сквозь излучины *road movie* к бывшей жене и матери с обретенным общим сыном («Париж, Техас»), а в другом путешествии, тоже *buddy cinema*, объединившем мужчину и девочку, в «Алисе в городах», искушенного зрителя не ждет ожидаемая встреча с очередной транскрипцией судьбы Лолиты.

Вот боящийся пенальти, но не боящийся убивать герой на какой-то помойке подвергается нападению двух отморожков. Просто так. А потом он возвращается на ту же помойку. И зритель ждет реванша, нового нападения, вызова полиции, чего угодно, только не того, что происходит в это развязке классических структур, драматургической (должно же ружье выстрелить), кинематографической (Вендерс мастерски нагнетает саспенс в хичкоковском масштабе), только не того, что происходит в фильме. А именно — ничего. Буквально ничего. И на протяжении всей картины, до и после этого, казалось бы, проходно-

го эпизода, нарушение всех привычных кинематографических схем, клише и норм становится лейтмотивом повествования. Ни с того ни с сего герой убивает кассиршу кинотеатра, доверчиво впустившую его в свой дом и жизнь на ночь. Все вокруг кричит об убийстве: телевидение, газеты, то и дело взвизгивают сирены проезжающих мимо убийцы полицейских машин. А развязка не наступает. Ложное использование кинематографических приемов. Ложное движение на футбольном поле. Ложное движение бесцельного путешествия героя в пространстве и времени. В собственной душе в том числе. Обнажение пустоты. Эта ранняя работа Вендерса предстает метафорой дороги в кино самого режиссера, здесь он одновременно познает профессию и нарушает все устои оной.

«Ложное движение» — продолжение темы. Если в «Алисе» или «Вратаре» еще хоть эхом просвечивают привычные отголоски *road movie*, то здесь они растворяются вовсе: отъезд из дома сперва на велосипеде, потом на поезде пролегает через поля и луга, перетекает в прибрежную полосу, но никаких предсказуемых встреч в дороге, знакомств, знаменующих повороты судьбы, олицетворяющих те или иные особенности национального характера или вовсе человеческой природы. То есть встречи-то будут, но совсем иного толка, а непрерывное движение героя его не трансформирует, не позволит узнать о нем не только что-то новое, но и вовсе — ничего.

Когда-то Антониони был представлен на кинематографической авансцене «певцом некоммуникабельности», а его персонажи (впрочем, он и сам-то по жизни был изрядным букой) — людьми, неспособными вступать в отношения и испытывать чувства, да просто разговаривать друг с другом, в конце концов. Этот портрет безвременья стал лейтмотивом его творчества и диагнозом общества, утратившего эмоции. Впрочем, Антониони хотя бы попытался найти лекарство. В «Фотоувеличении» он предлагает творчество как панацею, его герой, фотограф, приняв правила игры мимов, играющих в несуществующий мяч, ухитряется наделить его звуком, потому что воображению доступно все.

Герой же Вендерса, Меснер, читает уже упомянутую повесть Эйхендорфа «Из жизни одного бездельника», сам хочет стать писателем, за тем и уехал из дома. За опытом. За познанием мира. Как и положено персонажу, приступившему к воспитанию чувств. Однако импульса к их проявлению нет. Да и откуда им взяться? Из столкновения отражения лица странной преследующей его попутчицы с лицом другой в окне параллельно

едущего поезда? Бессмысленных разговоров о крови св. Януария или забытом зонтике в день без дождя? Фокусов Миньон, жонглировании, стойке на голове?

Две женщины мастерски разведены на экране, отражение и реальность, актриса и незнакомка, попутчик и проводник не только в эпизоде-представлении. Они встретятся и продолжат путешествие вместе. И разговоры будут длиться, и фокусы повторяться. Только разрешения в чувства не последует.

Так в мировом кинематографе 60-70-х годов фильмы о дорогах, отринув коммерческий приключенческий потенциал, адаптировали приемы медленного кино, использовали его для создания ложного движения и обнаружили способность к размышлению о человеке в вечности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Виноградская К. Член правительства. М.: Госкиноиздат, 1951. Т. 3. 610 с.
2. Рябов П. Экзистенциализм. Период становления. М.: Панглосс, Группа Компаний РИПОЛ классик, 2022. 428 с.
3. Caparros, Lera J.M. El cine politico vista despises del franquismo. Barcelona., 1978. 236 p.
4. Directors in Action. Ed.by Thomas B. New York., 1973. 283 p.
5. Dowdy, A. The Films of the Fifties. The American State of Mind. New York., 1973. 242 p.
6. Hedges, I. Breaking the Frame. Film Language and Experience of Limits. Indiana., 1991. 160 p.
7. Zunzunegui, S. La mirada plural. Publisher: Catedra Ediciones, Madrid, 2008. 264 p.

REFERENCES

1. Vinogradskaya, K. Chlen pravitel'stva [Member of the government], vol. 3. Moscow, Goskinoizdat Publ., 1951. 610 p. (In Russ.)
2. Ryabov, P. E'kzistencializm. Period stanovleniya [Existentialism. Period of Formation]. Moscow, Pangloss Publ., Gruppya Kompanij RIPOL klassik Publ., 2022. 428 p. (In Russ.)
3. Caparros, Lera J.M. El cine politico vista despises del franquismo. Barcelona., 1978. 236 p.
4. Directors in Action. Ed.by Thomas B. New York., 1973. 283 p.
5. Dowdy, A. The Films of the Fifties. The American State of Mind. New York., 1973. 242 p.
6. Hedges, I. Breaking the Frame. Film Language and Experience of Limits. Indiana., 1991. 160 p.
7. Zunzunegui, S. La mirada plural. Publisher: Catedra Ediciones, Madrid, 2008. 264 p.

Статья поступила в редакцию 21.03.2024; одобрена после рецензирования 20.07. 2024; принята к публикации 05.12.2024.

The article was submitted 21.03.2024; approved after reviewing 20.07. 2024; accepted for publication 05.12.2024.





Эволюция женского образа в фильмах Джафара Панахи

Н.Г. Григорьева

кандидат искусствоведения, доцент

ORCID: 0000-0003-0589-4966

AuthorID: 508191

DOI: 10.69975/2074-0832-2025-63-1-69-81

Фильмы о жизни женщины при фундаментализме занимают ведущее место в творчестве иранского режиссера Джафара Панахи. Данная статья посвящена тому, как менялся женский образ в его картинах с начала карьеры и до последних работ. Автор отмечает, что в фильмах этого режиссера на женскую тему нашли отражение основные тенденции современного кинематографа Ирана, а также изменения в социокультурной обстановке в стране.

Film director Jafar Panahi has always been interested in exploring women's life in a fundamentalist society. This article examines the evolution of female character representation throughout his career. The author notes that Panahi's films about women reflect the main trends in contemporary Iranian cinema, as well as the changes in the socio-cultural atmosphere in the country.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

иранское кино, женщина в исламе, Джафар Панахи, мокьюментари, кино и фундаментализм, экспериментальное кино, режиссер-диссидент, Бехназ Джафари

KEYWORDS

Iranian cinema, woman in Islam, Jafar Panahi, mockumentary, cinema and fundamentalism, experimental cinema, dissident director, Behnaz Jafari

Для цитирования: Григорьева Н.Г. Эволюция женских персонажей в фильмах Джафара Панахи // Вестник ВГИК. 2025. Т. 17. № 1. С. 69–81. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-63-1-69-81>.

For citation: Grigoryeva, N.G. The Evolution of the Female Character in Jafar Panahi's Films // Vestnik VGIK. 2025. Vol. 17. No. 1. pp. 69–81. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-63-1-69-81>. (In Russian)

Современное иранское кино продолжает покорять фестивальную аудиторию по всему миру, но сегодня оно существенно отличается от тех полотен, которые снимались в период «высокой моды» на иранское кино в 1990-х годах. Новые тенденции обозначились уже в начале 2000-х, и они, прежде всего, были связаны с выходом на кинематографическую арену представителей нового поколения авторов — Асгара Фархади, Резы Миркарими, Мани Хагиги, Джафара Панахи и других. Теперь фильмы Ирана все чаще разыгрываются на фоне городских пейзажей, а их главными героями выступают не жители иранской глубинки, а образованные представители среднего класса. Прославление традиционных ценностей, гуманизм и призыв к смирению уступили место сложным драматическим коллизиям и тщательно выстроенным аркам персонажей. В полной мере начал раскрываться коммерческий и эстетический потенциал звезд. Излюбленный прием использования в кадре непрофессиональных артистов, который в 1990-х был отличительной особенностью иранского кино, остался в арсенале лишь у небольшой группы режиссеров.

Наряду с Дариушем Мехрджуи, прославленным классиком иранского кино, с чьим именем связана первая «иранская новая волна» 1964–1970 годов, Джафар Панахи был из тех, кто предвосхитил появление новых векторов развития кинематографа Ирана. Действительно, фильмы Мехрджуи и Панахи уже в 1990-х выходили за рамки собирательного образа иранского кино, созданного их соотечественниками. Мехрджуи уже в то время фокусировался не на пасторальной самобытности, а снимал картины, пронизанные тонким психологизмом. Его фильмы об иранских женщинах «Сара» (1993), «Пари» (1995) и «Лейла» (1996) не просто описывали положение женщины в исламском мире, а рассказывали о богатом внутреннем мире женщин и их способности противостоять враждебности окружения. Имея классическое западное образование, он также много сделал для создания института звезд в иранском кинематографе, что способствовало популяризации актерской профессии. Панахи, в свою очередь, постоянно экспериментирует в жанре мокьюментари и расширяет его границы. Кроме того, большинство его фильмов представляют собой политическое заявление, при этом женщина всегда находится в центре его режиссерских замыслов. Многие годы Панахи удается снимать картины, несмотря на запрет на профессиональную деятельность и периодические заключения под стражу. Однако он не покидает Иран, как, например, его знаменитые соотечественники — Мохсен Махмальбаф, Бахрам Байзаи и с недавнего времени Мохаммад Расулоф. Значит, режиссер

по-прежнему находит в своей стране вдохновение и считает, что своим творчеством может принести пользу своему народу.

Следование общим тенденциям в первых работах

Ранние фильмы Джафара Панахи отражали основные тенденции кино Ирана. Как отмечает сам режиссер, в то время «фильмы снимались о детях, но не для детей. Детская тема была для кинематографистов способом избежать цензуры, так как ленты о детях не цензурировались» [1]. Его первые картины, завоевавшие международное признание, — «Белый шар» (1995) и «Зеркало» — (1997) были о детях, и важно отметить, что именно о девочках. В «Белом шаре» Панахи связывает между собой яркие зарисовки об иранском обществе, используя персонаж — маленькую девочку, потерявшую деньги и пытающуюся отыскать их при помощи разных людей.

В «Зеркале» Панахи становится гораздо смелее в своих экспериментах: в середине фильма его юная героиня заявляет в камеру, что не хочет больше сниматься и сама пытается найти дорогу домой. Панахи наделяет своих героинь необыкновенной решимостью, настойчивостью и даже упрямством. Как правило, они добиваются своего, несмотря на то, что сталкиваются и с равнодушием, и с запретами со стороны взрослых. Эти запреты, пожалуй, ничуть не отличаются от тех, с которыми ребенок может столкнуться и в любой другой стране мира: в поведении взрослых нет враждебности, но у них свои дела, свое понимание ситуации с точки зрения здравого смысла и свое отношение к вопросам безопасности. Мать в «Белом шаре» не хочет давать дочке деньги на покупку золотой рыбки, потому что такая трата денег кажется ей нецелесообразной. В конце концов, девочка добивается своего и получает деньги на рыбку, но тут же теряет их. Она знает, что это последние деньги в семье, поэтому их надо найти во что бы то ни стало. Такая ситуация может случиться в любой семье. Панахи делает ее интересной для зрителя именно благодаря тому, что его героиня обладает особыми качествами — настойчивостью, находчивостью, неординарностью решений. За такой девочкой хочется наблюдать. Так же и в «Зеркале». Мать не забрала дочку из школы — что ж, она сама найдет дорогу до дома. На уговоры съемочной группы остаться она не поддается и, демонстративно сняв гипс, уходит, а камера издалека следит, как она пытается найти свой дом как будто уже в реальной жизни. Иранский кинокритик Садр справедливо замечает: «Как и другие персонажи этого жанра, героиня меняет свою жизненную позицию с чрезмерно наивной и пассивной до экстремально

активной. В этом смысле фильм несет в себе *неявное политическое содержание*» (курсив наш. — Н.Г.) [10, с. 230]. Кинокритик Татьяна Иенсен отмечает, что фильм лишь на первый взгляд так однозначен. Решение героини уйти, а также роль камеры в этом преобразении она охарактеризовала так: «В результате от первого впечатления, которое рождалось в начале фильма, не остается и следа — страх и одиночество в этом равнодушном асфальтобетонно-железно-транспортномголюдном мире маленькой, невероятно нежной, тихой и, видимо, по исламским понятиям, вполне стыдливой девочки оборачиваются рассудительно трезвой целенаправленностью явно европеизированного — разумеется, по тем же исламским меркам — ребенка, уже победителя, а не жертвы обстоятельств» [2]. Однако в этой картине все еще много сентиментальности, питающей всеобщий гуманизм, который предполагает, что нет нерешаемых проблем в мире, где найдутся добрые и щедрые люди. Эта идеологическая наивность была свойственна большинству иранских картин того времени, что добавляло им старомодного очарования доброй сказки.

Неприятие образа западной женщины шахской эпохи требовало создания нового типа женского персонажа в иранском кино в соответствии с исламскими принципами — благочестивую, но умную жену и мать («Башу, маленький чужак» (реж. Б. Байзаи, 1990), «Древо жизни» (реж. Ф. Мехранфар, 1998), «Под кожей горда» (реж. Р. Бани Этемад, 2001)). Однако интерес иранских режиссеров к женской теме в 2000-х годах начал склоняться к психологии отношений в семье («Среда фейерверков» (реж. А. Фархади, 2006), «Развод Надера и Симин» (реж. А. Фархади, 2011), «Дочь» (реж. Р. Миркарими, 2016) и положению женщин в обществе («Легенда о вздохе» (реж. Т. Милани, 1991), «Прекрасный город» (реж. А. Фархади, 2004), «Проще простого» (реж. Р. Миркарими, 2008)). Панахи же выбирал стезю открытого обличения враждебности режима по отношению к женщине. Его первый фильм о взрослых женщинах — «Крут» (2000) — создал большой общественный резонанс и получил в Венеции «Золотого льва», помимо множества других призов. В нем Панахи обратился к самой маргинальной части населения — к женщинам, отсидевшим в тюрьме.

Кинокритик А. Плахов охарактеризовал фильм так: «Это почти кафкианский кошмар о женщинах, выпущенных из тюрьмы и по сути обреченных в нее вернуться» [5]. Фильм начинается и заканчивается сценами в тюрьме. Фильм рассказывает о жизни нескольких героинь, но можно рассматривать его как историю одной женщины в разные периоды жизни (подобный прием использовал и Махмальбаф в фильме «Секс и философия» [2006]).

Действительно, истории женщин перетекают на экране одна в другую и как будто не связаны между собой, но если собрать этот «пазл», то вырисовывается несчастливая судьба одной женщины: девочка рождается в тюрьме (именно так начинается фильм), оказывается нежеланным ребенком для семьи отца, бедность вынуждает ее заняться проституцией, она безуспешно пытается сделать нелегальный аборт, рождает ребенка, становится матерью-одиночкой, бросает дочь в надежде, что ее заберет богатая семья, затем живет в постоянном страхе разоблачения из-за своего тюремного прошлого и снова неизбежно попадает в тюрьму. Панахи сознательно ограничил социальный круг своих героинь, что не дает оснований сделать какие-либо обобщения о месте женщины в иранском обществе. Нам известны примеры успешных женщин Ирана, как в творческой, так и в предпринимательской среде. С другой стороны, зарисовки самых обыденных ситуаций в фильме демонстрируют, что в начале 2000-х годов большинство иранских женщин были лишены элементарных прав — сесть в междугородний автобус без сопровождения мужчины или закурить. Двумя годами позже Маниже Хекмат снимет фильм «Женская тюрьма» (2002) про пожизненно осужденную за убийство отца героиню. Хотя тема фильма — исследование психологии отношений арестантки и надзирательницы, вывод режиссера созвучен с Панахи: после долгих лет, проведенных в тюрьме, героине «Женской тюрьмы» Хекмат абсолютно не нужно столь с трудом добытое досрочное освобождение, потому что свобода без возможностей — это лишь иллюзия свободы. Кинокритик А. Карташов безусловно прав, утверждая, что «Круг» рассказывает о проблемах репрессивного общества, где жизнь женщин полна «унизительных ограничений» [3]. Однако его утверждение о том, что «воплощающие закон мужчины (полиция, например) постоянно подозревают женщин в нарушении этих ограничений, иногда безосновательно — а значит, догадываются об их произвольности и несправедливости» [3], применимо не всегда и не ко всем мужчинам. Иногда мужчины, наоборот, пытаются женщинам помочь. Иначе почему, например, кассир, сознательно нарушая правила, продает Нагресс (героиня фильма) билет на автобус, хотя понимает, что она едет без сопровождения.

Смелость — реакция на бесправие

В двух следующих картинах «Офсайд» и «Закрытый занавес» Панахи ставит своей целью показать, что вопреки своему бесправию, а возможно, благодаря ему, женщины Ирана обладают активной жизненной позицией и готовы принять вызов, кото-

рый бросает им общество и судьба. В «Офсайде», получившем Гран-при жюри в Берлине, группа молодых девушек, переодетых в юношей, старается попасть на стадион на значимый для страны футбольный матч между Ираном и Бахрейном. Их задерживают и уводят на задворки стадиона, где они, запертые как в КПЗ, уговаривают солдата снимать для них на телефон репортаж в режиме реального времени и таким образом получают возможность следить за матчем. Официального законодательного запрета на посещение женщинами футбольных матчей нет [11, с. 97], но, как принято в этой стране, большинство решений принимается исламским духовенством, которое, якобы во благо самих же женщин, не приветствует это. На камеру молодые солдаты внутренних войск — представители духовенства и власти (все в одном лице, поскольку государство теократическое) объясняют запрет тем, что во время матчей мужчины сквернословят, к тому же бегают по стадиону в шортах — для женских глаз и ушей все это недопустимо. Однако девушки Панахи совсем не производят впечатление хрупких созданий, созданных в угоду западным критикам иранской теократии. Они одновременно великодушные, чувствительные, самовлюбленные, кокетливые и упрямые. Рядом с ними солдаты выглядят наивными и забитыми парнями. Они явно восхищаются этими жительницами мегаполиса и, похоже, не согласны с тем, что их нельзя пускать на стадион, но вынуждены соблюдать свои инструкции. Исламский мир — это мир мужчин, но и на них «бесправие» женщин накладывает дополнительные ограничения, которые их стесняют и влияют на формирование их характера. Симпатии Панахи, конечно же, на стороне женщин, тем более что в конце картины, когда Иран играет матч, девушки присоединяются к общему ликованию толпы и как будто забыли о неприятном эпизоде в общей эйфории от победы. Таким образом, девушки не только смелые и продвинутые, но еще и не злопамятные.

Женское реалистичное отношение к запретам и умение обходить их вызывает у Панахи уважение. Неслучайно в следующем фильме «Закрытый занавес» (2013) режиссер вводит не совсем реальный женский персонаж — половину своего внутреннего «я». Другая половина представлена мужским персонажем, которого играет давний соавтор Панахи, сценарист Камбозия Партови.

Партови с собакой прибывает на виллу у Каспийского моря. Держать собак в Иране сложно из-за того, что запрещено их выгуливать и перевозить в автомобиле [9]. По телевизору в новостях идет сюжет о том, как отлавливают животных. Ночью

в дом приходят два незнакомца — Мелика и ее брат Реза. Они рассказывают Партови, что их преследует полиция за участие в вечеринке с алкоголем. Затем брат уходит искать машину и оставляет Мелику наедине с Партови. Между ними возникают беседы, которые продолжаются до самого утра, когда дверь открывается и входит сам режиссер со своей группой. Те двое перемещаются на мансарду и продолжают разговоры там. Тут зритель понимает, что два этих человека — мужчина и женщина — являются воплощением противоположностей во внутренней психологической борьбе самого режиссера.

Герой Партови предпочитает скрыться с животным, занавесив все окна и двери, чтобы никто не заметил, что в доме пес. Однако это не просто взвешенное решение законопослушного гражданина, это страх за себя и своего питомца. В таком поведении героя проявляется одна сторона внутренней дилеммы самого Панахи, его возможный выбор в ситуации продолжительного конфликта с властями: защититься от режима или сбежать от него. Несмотря на запреты, владельцев домашних животных в Иране становится с каждым годом все больше [9]. Значит, все-таки можно иметь собаку без риска для жизни, свободы и благосостояния. Сразу оговоримся, что в Коране прямого запрета на собак нет. Мнение о том, что содержание домашних животных является якобы пережитком шахского режима [9], ориентированного на Запад, не выдерживает критики. Шахского режима нет в Иране уже 45 лет, а средний возраст жителей Ирана — 31 год [4]. Для большинства шахский режим — это не личное переживание, а история. Кроме того, ни одно из оппозиционных движений не ратует за возврат шахского режима, который никогда не считался в этой стране периодом всеобщего благоденствия. Власти также не связывают собак с возвратом к западным ценностям — их беспокоит появление и неконтролируемое размножение бродячих животных, их агрессивное поведение и безответственность владельцев, не соблюдающих элементарные санитарные правила во время выгула собак. Собственно, по этим же причинам собака и считается в хадисах «нечистым» животным. Введением запрета власти стараются дисциплинировать население, а не дискриминировать его. Никаких наказаний кроме штрафа (в случае нарушения закона) Партови не грозит, и тем не менее он паникует. Поведение Мелики совершенно иное. Сначала она открыто бросает вызов режиму, принимая участие в «пьяной» вечеринке, а затем выясняется, что она склонна к самоубийству, о чем говорит ее брат. Оставшись с Партови, Мелика пытается сорвать с окон занавески, давая понять, что ей безразличны опасения Партови

и ее же собственная безопасность. В образе молодой женщины проявляется неудовлетворенность Панахи конформистской позицией, готовность умереть, но не поступиться принципами. Можно с уверенностью сказать, что Мелика побеждает в этом противоборстве, поскольку, когда в кадре появляется сам режиссер, он решительно срывает с окон занавески.

А. Плахов назвал картину «полуимпровизацией и полугаллюцинацией» [5]. Неудивительно, снимая картины, находясь под запретом, Панахи постоянно приходится изобретать новые формы, но во время съемок этой картины он, как никогда, позволил себе затронуть очень личную тему — свои переживания на фоне запрета на профессиональную деятельность. И все самое смелое, радикальное и провокационное, что есть в его характере, он «отдает» женскому персонажу, а все самое пассивное, пугливое и рациональное — мужскому.

В следующей картине Панахи «Такси» (2015) с самого начала женщины демонстрируют свободолюбие и критикуют жесткие порядки: мужчина в первой сцене поддерживает публичные казни, а женщина доказывает, что казни не приводят к уменьшению преступности. Панахи играет роль таксиста и самого себя, к нему в машину подсаживается много разных людей и обсуждают с ним самые разные аспекты жизни в Иране, начиная с распространения пиратских фильмов и заканчивая житейскими проблемами. Кинокритик А. Карташов отметил, что это фильм про лицемерие [3], а А. Плахов говорит, что главным в фильме становится мотив несвободы [6]. Все это верно, но есть еще и глубокая симпатия к женщинам Ирана. К концу фильма появляется юная племянница таксиста, которую он из школы подвозит домой. А Плахов подмечает: «В поведении, во взгляде этой героини столько страсти, столько желания дойти до самой сути, что можно быть уверенным в будущем иранского кино, как бы над ним ни измывались цензоры» [6]. Снова Панахи возлагает на молодое поколение женщин большие надежды.

Обретение идентичности вопреки регрессу

Следующая картина «Три лица» (2018) посвящена не столько обличению режима, сколько критике деструктивного патриархального сознания жителей Ирана. Фильм «Три лица» начинается с шокирующей видеозаписи со смартфона, на которой молодая девушка, Марзие, говорит, что ее семья обещала отпустить ее учиться в консерваторию, но, когда она с успехом сдала экзамены, отказалась от своего решения. Каким-то образом Марзие узнала номер телефона известнейшей в Иране актрисы Бехназ

Джафари и умоляла ее помочь начать актерскую карьеру. Марзие отчаянно слала звезде сообщения, но Джафари их вовремя не прочитала. Затем пришло видео, в котором Марзие угрожает повеситься. Объектив камеры падает с лица девушки, фиксируется на петлю, которую она надевает на шею, а затем падает на землю. Получив такое видео, актриса забеспокоилась, что девушка могла и вправду покончить собой, но к беспокойству прибавилось и раздражение от того, что ею, возможно, манипулируют. Итак, Джафари и Панахи едут в деревню, чтобы узнать правду.

Прибытие звезд такого калибра производит фурор среди сельских жителей. Они решили, что звезды приехали выслушать о проблемах сельского быта и помочь разрешить их. Они явно раздосадованы, когда понимают, что у приезжих конкретные и совсем другие цели. Критическая ситуация наступает, когда Панахи и Джафари выясняют, что Марзие жива, но прячется от родственников. Ее родители нехотя согласились бы отпустить ее, но брат категорически против. Он настолько недоволен вмешательством Панахи, что в одном кадре мы видим, как он поднимает камень, а в следующем — уже след от удара по лобовому стеклу машины Панахи.

Как и в других фильмах, режиссер предельно ясен в своих намерениях и безупречно выстраивает сюжетные коллизии. Совершенно очевидно, кто эти три лица. Одно из них — Марзие, другое — Бехназ Джафари, а третье — актриса из дореволюционных времен, которая после революции осталась не у дел, приехала в глухомань и стала писать картины. К этому «третьему лицу» жители деревни, несмотря на свое поклонение публичным личностям, относятся с большим подозрением, сохраняя патриархальную настороженность по отношению к актерской профессии.

Наблюдая со стороны за своими героями, Панахи поет гимн силе женского характера! Молодая девушка готова на все, чтобы реализовать свое призвание. Обратим внимание, что она не собиралась совершать самоубийство, что было бы признаком слабости, она нашла действенный способ привлечь к себе внимание тех, кто способен помочь. Она также осуждает своих односельчан-мужчин за лень и тупость. В начале картины один из местных жителей учит Панахи обычаю здешних мест сигналить, когда едешь вверх по извилистой горной дороге: дорога узкая и не позволяет разъехаться с встречным транспортом. Девушку возмущает, что, вместо того чтобы расширить дорогу, мужчины выдумали эту глупую практику сигналить друг другу. Успехи Бехназ Джафари в актерской карьере и общественной деятельности говорят сами за себя. Однако и здесь Панахи под-

черкивает, что она открыта и абсолютно лишена высокомерия. Один из героев обращается к ней с абсурдной просьбой зарыть во дворе Президентского дворца крайнюю плоть своего сына, которую после обрезания хранил 20 лет, считая, что это поможет сыну добиться успеха! Джафари покорно выслушивает темного старика, осторожно пытаясь донести до него, что залог успеха — образование и труд.

Третье лицо так и остается за кадром. Перед отъездом Бехназ Джафари и Марзие навещают пожилую актрису и остаются у нее ночевать. Панахи проводит ночь в машине и через освещенное окно наблюдает за тем, как три женщины разговаривают, бурно жестикулируя, поют и танцуют. Солидарность трех поколений женщин и их взаимопонимание вызывает у Панахи одновременно и уважение, и интерес. Он сочувствует им, но ввиду особых гендерных ролей, принятых в иранском обществе, не может присоединиться к ним и тем более участвовать в их танце.

С темой фильма «Три лица» связана документальная короткометражная картина «Скрытое» (2020). Панахи в этом фильме разоблачает присущее регрессивным традициям лицемерие на документальном материале. Театральный продюсер Юзефи нашла в курдской деревне талантливую певицу, но ее консервативная семья запрещает ей петь на публике. Панахи, его дочь Солмаз и Юзефи едут в эту деревню, чтобы зафиксировать эту ситуацию на камеру, поскольку, возможно, это будет последнее выступление девушки. Зритель слышит в последнем кадре фильма очаровывающий голос певицы, скрывающийся за белой простыней, как за занавесом.

Таким образом, «Скрытое» — это документальное доказательство того, что история в «Трех лицах» не выдуманная, а действительно отражает ретроградную ментальность жителей сельских регионов Ирана. Эта тема будет продолжена и в следующей картине Панахи «Без медведей» (2022). Но если в «Трех лицах» и в «Скрытом» подчеркивается, что регрессивные традиции оказывают негативное воздействие именно на женщин, которые хотят обрести самостоятельность в принятии жизненных решений, то в фильме «Без медведей» ясно дается понять, что они губительны для общества в целом. Истории двух пар влюбленных развиваются параллельно. Панахи дистанционно снимает фильм о мужчине и женщине, которые через Турцию собираются покинуть Иран, но выясняется, что документы женщины готовы, а мужчине дан отказ. Мужчина хочет убедить свою подругу поехать одной и пытается убедить, что он приедет следом. Девушка раскрывает его обман и отказывает-

ся ехать одна. Другая история — про то, как молодую сельскую девушку обещали выдать замуж родители, но она полюбила другого. Ей хватило смелости рассказать об этом, но теперь не только ее родители, но и старейшины села настаивают на том, чтобы она вышла замуж за жестокого парня, которому была обещана. Вывод Панахи однозначен: враждебный и дремучий ультраконсерватизм не менее опасен и разрушителен, чем механизмы фундаменталистского режима. Лично к Панахи ситуация влюбленных не имеет никакого отношения, тем не менее он испытывает мощное давление со стороны старейшин деревни, которые открыто демонстрируют свою власть не только над своими односельчанами, но и над ним, их гостем и известным человеком, который никак не вмешивался в их конфликт. Панахи, уже научившись обходить преграды «системы», дает понять, что людское мракобесие может быть более деструктивно, чем режим, и искоренить его в одиночку просто невозможно.

В докторской диссертации «Образ “новой женщины” в кинематографе переходных исторических периодов» киновед С. Смагина доказывает, что «в переходные исторические периоды возникает характерный образ “новой женщины”, становящейся генеральной линией между старым, патриархальным миром традиционных ценностей и новым, авангардным. Именно через него транслируются социокультурные изменения той или иной эпохи» [8, с. 320]. Данное утверждение, безусловно, применимо к Ирану последних двух десятилетий с поправкой на характер господствующей идеологии. После исламской революции 1979 года страна вернулась в патриархальный мир традиционных ценностей после устойчивой ориентировки на Запад и западный образ жизни. Как мы показали выше на примере картин Джафара Панахи на женскую тему, уже с конца 1990-х годов на примере девочек режиссер сумел показать, что противостояние ортодоксальным устоям может быть заложено в сознании самих женщин, и в этом случае они способны выйти из мира регрессивных традиций. «Новая женщина» в Иране — это та, которой удастся в полной мере реализовать свой потенциал. Обличая местечковый обскурантизм, наблюдательный Панахи представляет мировому зрителю «новых женщин» Ирана, способных, несмотря на строгие религиозные ориентиры, добиться успеха в творчестве. Режиссер видит в них силу, которая способна изменить общество, поэтому и продолжает снимать о них фильмы. Более того, Иран, который зритель видел в «Круге», сильно отличается от Ирана в «Закрытом занавесе» и «Трех лицах», то есть идеологическая машина фундаментализма претерпевает изменения. Такое положение

ние вещей типично для обществ, где доминируют сильные идеологические установки. Рассуждая, например, об особенностях создания исторических фильмов в Советском Союзе, профессор В.С. Малышев утверждает, что «советскую эпоху было бы неправомерно рассматривать и анализировать как некий монолит» [4, с. 7]. Условия производства фильмов и критерии их создания менялись, и то же самое можно наблюдать в Иране последних 40 лет. Эволюция режима очевидна, и сегодня Панахи все больше связывает проблемы в стране с сознанием самих жителей, поскольку именно оно зачастую тормозит прогресс. Режиссер не призывает вернуться к западным ценностям (в теократическом исламском государстве это было бы бессмысленно) и, поскольку остается жить в Иране, несмотря на возможность уехать, видимо, не до конца разделяет их. Панахи призывает к соблюдению прав человека и уважению человеческого достоинства, к возможности реализации потенциала личности — а это вполне реализуемая задача для любого общества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гусятинский Е. Джафар Панахи: реальность невидима // Искусство кино. 2007. № 9. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2007/09/n9-article11> (дата обращения: 01.09.2024).
2. Иенсен Т. Взгляд со стороны. «Зеркало», режиссер Джафар Панахи // Искусство кино. 1998. № 2. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/1998/02/n2-article4> (дата обращения: 01.09.2024).
3. Карташов А. Жизнь под запретом // Сеанс. 12.11.2018. URL: <https://seance.ru/articles/jafar-panahi/> (дата обращения: 01.09.2024).
4. Малышев В.С. Советские исторические фильмы как инструмент просвещения и воспитания современной молодежи // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16, № 1. С. 06–14.
5. Население Ирана стареет // Российское информационное агентство «iran.ru». 23.08.2017. URL: https://www.iran.ru/news/economics/106559/Naselenie_Irana_stareet (дата обращения: 01.09.2024).
6. Плахов А. Кино как футбол. «Офсайд», режиссер Джафар Панахи // Искусство кино. 2006. № 4. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2006/04/n4-article6> (дата обращения: 01.09.2024).
7. Плахов А. Клаустрофобия в большом городе. «Такси», режиссер Джафар Панахи // Искусство кино. 2015. № 3. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2015/03/klaustrofobiya-v-bolshom-gorode-taksi-rezhisser-dzhafar-panakhi> (дата обращения: 01.09.2024).
8. Плахов А. Проекция ада. «Закрытый занавес», режиссеры Джафар Панахи, Камбозия Партови // Искусство кино. 2013. № 3. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2013/03/proektsiya-ada-zakrytyj-zanaves-rezhissery-dzhafar-panakhi-kamboziya-partovi> (дата обращения: 01.09.2024).
9. Смагина С.А. Образ «новой женщины» в кинематографе переходных исторических периодов: дисс. ... докт. искусствоведения. Москва, 2019. 349 с.

10. *Erdbrink, T.* Iran's ban on dog walking won't stop owners taking out their pets // Independent. 2019. 05 February.
11. *Sadr, H.R.* Iranian cinema: a political history. London, New York: I.B. Tauris, 2006. 303 p.
12. *Tribic, B.* Stranded "Offside": The Compulsive and Passionate Gender Discourse of Jafar Panahi // Metro Magazine. 2006. № 150. pp. 96–100.

REFERENCES

1. *Gusyatinskij, E.* Dzhafer Panaxi: realnost nevidima [Jafar Panahi: reality is invisible]. *Iskusstvo kino*, no. 9, 2007. Available at: <https://old.kinoart.ru/archive/2007/09/n9-article11> (Accessed 01 September 2024). (In Russ.)
2. *Iensen, T.* Vzglyad so storony. "Zerkalo", rezhisser Dzhafer Panaxi [A detached view. "The mirror" by Jafar Panahi]. *Iskusstvo kino*, no. 2, 1998. Available at: <https://old.kinoart.ru/archive/1998/02/n2-article4> (Accessed 01 September 2024). (In Russ.)
3. *Kartashov, A.* Zhizn pod zapretom [Life under restrictions]. Available at: <https://seance.ru/articles/jafar-panahi/> (Accessed 01 September 2024). (In Russ.)
4. *Malyshev, V.S.* Soviet historical films as an instrument of education and upbringing of modern youth [Soviet Historical Films as a Tool for Enlightening and Educating Modern Youth], vol. 16. *Vestnik VGIK*, no. 1, 2024, pp. 06–14.
5. *Naselenie Irana stareet* [Iran's population is getting older]. Available at: https://www.iran.ru/news/economics/106559/Naselenie_Irana_stareet (Accessed 01 September 2024). (In Russ.)
6. *Plakhov, A.* Kino kak futbol. "Ofsaid", rezhisser Dzhafer Panahi [Cinema as football. "Offside" by Jafar Panahi]. *Iskusstvo kino*, no. 4, 2006. Available at: <https://old.kinoart.ru/archive/2006/04/n4-article6> (Accessed 01 September 2024). (In Russ.)
7. *Plakhov, A.* Klaustrofobiya v bolshom gorode. "Taksi", rezhisser Dzhafer Panakhi [Claustrophobia in a big city. "Taxi" by Jafar Panahi]. *Iskusstvo kino*, no. 3, 2015. Available at: <https://old.kinoart.ru/archive/2015/03/klaustrofobiya-v-bolshom-gorode-taksi-rezhisser-dzhafar-panakhi> (Accessed 01 September 2024). (In Russ.)
8. *Plakhov, A.* Proekciya ada. "Zakrytyi zhanaves", rezhissery Dzhafer Panaxi, Kamboziya Partovi [Projection of Hell. "Closed curtains" by Jafar Panahi and Kambuzia Partovi]. *Iskusstvo kino*, no. 3, 2013. Available at: <https://old.kinoart.ru/archive/2013/03/proektsiya-ada-zakrytyj-zhanaves-rezhissery-dzhafar-panakhi-kamboziya-partovi> (Accessed 01 September 2024). (In Russ.)
9. *Smagina, S.A.* Obraz "novoj zhenshhiny" v kinematografe perexodnykh istoricheskikh periodov [A "new woman" in the films of transition periods]: diss. ... doct. Art history, Moscow, 2019. 349 p. (In Russ.)
10. *Erdbrink, T.* Iran's ban on dog walking w n't stop owners taking out their pets. Independent. 2019, 05 February.
11. *Sadr, H.R.* Iranian cinema: a political history. London, New York: I.B. Tauris, 2006. 303 p.
12. *Tribic, B.* Stranded "Offside": The Compulsive and Passionate Gender Discourse of Jafar Panahi. *Metro Magazine*. 2006, no. 150, pp. 96–100.

Статья поступила в редакцию 11.09.2024; одобрена после рецензирования 17.01.2025; принята к публикации 22.01.2025.
The article was submitted 11.09.2024; approved after reviewing 17.01.2025; accepted for publication 22.01.2025.





Трансформация жанра киномюзикла в современном кинематографе на примере фильма «Танцующая в темноте» (2000) Ларса фон Триера

Ю.О. Винар

научный сотрудник НИИМК ВГИКа

ORCID: 0009-0004-1698-1402

AuthorID: 1176583

DOI: 10.69975/2074-0832-2025-63-1-82-93

В статье на примере фильма «Танцующая в темноте» (реж. Ларс фон Триер, 2000) рассматриваются возможности трансформации жанра киномюзикла. В результате анализа формы взаимодействия художественных средств в этой картине автор приходит к выводу о том, что, обращаясь к киномюзиклу, режиссер раздвигает его границы согласно актуальным запросам времени и задачам режиссера и выводит жанр не просто в разряд серьезных, но и шокирующих.

Using “Dancer in the Dark” (dir. Lars von Trier, 2000) as an example, the article investigates the possibilities of transforming film musical. By analyzing the interaction of the artistic means in the movie, the author comes to the conclusion that the director has pushed its boundaries in response to modern challenges and his artistic goals which makes the genre not only serious, but also shocking.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

киномюзикл, Ларс фон Триер, «Танцующая в темноте», киножанр, трансформация киномюзикла

KEYWORDS

movie musical, Lars von Trier, “Dancing in the Dark”, film genre, the transformation of the musical

Для цитирования: Винар Ю.О. Трансформация жанра киномюзикла в современном кинематографе на примере фильма «Танцующая в темноте» (2000) Ларса фон Триера // Вестник ВГИК. 2025. Т. 17. № 1, С. 82–93. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-63-1-82-93>.

For citation: Vinar, Y.O. “Dancer in the Dark” (Lars von Trier, 2000) as a Case Study on the Transformation of the Musical Genre in Modern Cinema // Vestnik VGIK. 2025. Vol. 17. No. 1, pp. 82–93. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-63-1-82-93>. (In Russian).

Эволюция жанра киномюзикла

Жанр киномюзикла, придя в кинематограф в 30-е годы, и по сей день не утрачивает свою популярность, напротив, обретает новые формы, обрастает новыми темами и время от времени привлекает режиссеров, которые, казалось бы, в своем творчестве находятся далеко от мюзикла (например, Фрэнсис Форд Coppola, Мартин Скорсезе, Ларс фон Триер, Леос Каракс, Тодд Филлипс). Киномюзикл можно с уверенностью отнести к музыкальным феноменам XX века, вокруг которого ведутся постоянные дебаты о его истоках, обязательных элементах и направлениях развития.

В российских киноведческих исследованиях мюзиклу уделяется достаточное внимание, однако до сих пор существует нехватка четких определений его особенностей и границ с другими жанрами музыкального кинематографа. Поиском этих определений и границ в своих исследованиях занимались: В.В. Туева [7], Л.Н. Березовчук [1, 5], Т.В. Шабалина [9], Д.С. Живов [2] и др.

Из зарубежных авторов можно выделить Рика Олтмена, автора фундаментальной книги *Genre: The Musical*, исследующей взаимоотношение киномюзикла с другими видами искусств [9]. И несмотря на существующие исследования, жанр киномюзикла, особенно на современном этапе, остается серой зоной, что позволяет возникать неким новым определениям, к примеру, таким, как «антимюзикл».

Чтобы лучше понять особенности киномюзикла и пути его трансформации, необходимо рассматривать его в системе взаимодействия с другими видами искусств, а также важно учитывать временные, национальные и социокультурные контексты, в которых киномюзикл развивался начиная с прихода звука в кино в конце 1920-х годов.

Если говорить о границах и особенностях классического киномюзикла, то он обладает рядом характерных черт, которые отличают его от других киножанров:

1. Музыкальные и танцевальные номера не просто органично вплетены в повествование, но, что принципиально, продвигают сюжет или раскрывают характеры персонажей.
2. Киномюзикл часто следует структуре трех актов с ясно выраженным началом, развитием и кульминацией.
3. Значительное внимание уделяется хореографии, костюмам и декорациям, создающим визуально насыщенное повествование.
4. Комбинация традиционного диалога и музыкальных номеров, где песни и танцы могут заменять или дополнять разговорную речь.

5. Акцент на эмоциональных переживаниях героев посредством музыки и танца.

Киномюзикл прошел сложный путь развития, который можно разделить на несколько ключевых периодов, каждый из которых оставил свой след в истории кино. Условно выделим три основных этапа, хотя, конечно, границы между ними размыты и многие фильмы демонстрируют черты сразу нескольких эпох.

Первый период, который можно назвать «Золотым веком» классического киномюзикла (приблизительно 1930-е — 1950-е годы), прежде всего, характеризуется стремлением к идеализированному, часто наивно-романтическому изображению реальности. Мир, представленный на экране этих лет, предстает ярким, красочным, сфокусированным на развлечениях и беззаботности. Музыкальные номера, как правило, служат иллюстрацией эмоций героев или развивают сюжет. Фильмом, вобравшим в себя все черты киномюзикла, становится «Поющие под дождем» / *Singin' in the Rain* (реж. Стэнли Донен, Джин Келли, 1951). Музыкальные стили этого периода преимущественно опираются на джаз, свинг и традиционные бродвейские мелодии. Технические возможности того времени, конечно, были ограничены, но это не умаляло визуальной привлекательности фильмов. В то время киностудии активно инвестировали в масштабные декорации, костюмы и постановку номеров, стремясь создать эффект полного погружения зрителя в мир сказки и мечты.

Второй период, обозначенный как «модернизация» киномюзикла (1960-е — 1970-е годы), ознаменовался сменой парадигмы. Мюзикл перестал быть исключительно развлекательным жанром и начал активно исследовать сложные социальные и политические темы. Идеализированный мир уступил место более реалистичному, а часто — и суровому, отображению действительности. Фильмы этой эпохи, такие как «Кабаре» / *Cabaret* (реж. Боб Фосси, 1972), затрагивали вопросы социальной несправедливости, тоталитаризма и смело нарушали принятые этические границы, например, в демонстрации сексуальности, используя музыку как инструмент выражения идей и эмоций. В этот период режиссеры экспериментировали с формой, смешивая музыкальные стили и используя новаторские приемы съемки и монтажа. Рок-н-ролл, поп-музыка и другие современные жанры стали проникать в киномюзикл, принося в него новые ритмы и настроение.

Современный киномюзикл (1980-е годы — настоящее время) демонстрирует разнообразие стилей и поджанров. От масштабных голливудских блокбастеров, использующих передовые

компьютерные технологии и визуальные эффекты, до независимых картин с камерным звучанием и фокусом на частные истории. Фильм «Ла-Ла Ленд» / *La La Land* (реж. Дэмьен Шазелл, 2016) является наглядным примером современного киномузыка, сочетающего традиционные музыкальные формы джаза с элементами современной поп-культуры. Современный период киномузыка характеризуется смелым экспериментированием с формой и содержанием, синтезом различных музыкальных стилей и культурных влияний. Технологический прогресс существенно расширил художественные возможности жанра, позволив создавать впечатляющие визуальные эффекты. Однако наряду с инновациями многие современные киномузыкалы обращаются к классическим историям, доказывая непреходящую привлекательность и универсальность этого жанра.

В 2000 годы выходит фильм одного из самых ярких представителей современного артхауса — датского режиссера Ларса фон Триера — «Танцующая в темноте» / *Dancer in the Dark* (2000), ознаменовавший собой новый виток преобразования классического жанра киномузыка, изменившего его форму и задавшего новые возможности и темы для киномузыка.

«Обет целомудрия» кинематографа Ларса Фон Триера

Начиная с эпохи блокбастеров в 80-е ограниченные бюджеты, с которыми иногда работали европейские кинематографисты, частенько становились не только препятствием, но и стимулом для поиска новых эстетических решений. В ответ на доминирование голливудских фильмов в Европе возникла тенденция к созданию экспериментального и социального кино: режиссеры артхауса экспериментировали с формой и содержанием, создавая уникальные визуальные и нарративные стили. Это привело к расцвету арт-хаусного кино, которое принципиально противопоставило себя голливудским клише и коммерческим стандартам.

Работы Ларса фон Триера с самых первых фильмов («Медея» / *Medea*, 1988, «Королевство» / *Riget*, 1994–2022) отличаются стремлением к художественной свободе, в которой нет места традиционным голливудским стандартам. Он создает фильмы, которые не подчиняются правилам кассового кинематографа и не ориентированы на массовую аудиторию. Это позволяет режиссеру исследовать и социальные проблемы общества, и человеческие отношения на глубинном уровне, и острые моральные дилеммы. Как отмечает Л.Н. Березовчук: «Именно в артхаусном кинематографе культивируется игра киноцитатами и отсылка-

ми ко всей истории киноискусства. Здесь же идет проработка ранее табуированных в кино тем, таких как психические патологии, жестокость и насилие, укорененные в бессознательном человека, перверсированная сексуальность, уродство и т. д.» [с. 33].

Стиль Ларса фон Триера характеризуется смешением реалистических, порой суровых бытовых сцен с глубокими метафизическими размышлениями, что вызывает у зрителя широкий спектр эмоций. Триер не просто рассказывает истории — он проводит кинематографические опыты, заставляющие зрителя переосмыслить привычные представления о мире, добре и зле, вере и неверии. Его фильмы, являясь, по сути, своеобразными культурными срезами, исследуют темные стороны человеческой психики, раскрывая болезненные темы насилия, отчаяния и утраты («Идиоты» / *Idioterne*, 1998; «Рассекая волны» / *Breaking the Waves*, 1996; «Антихрист» / *Antichrist*, 2009). Шокирующую суть подхода фон Триера отмечает в своей статье А.В. Хализова: «Датский режиссер Ларс фон Триер, будучи одним из самых провокативных и неоднозначных художников современности, в своем творчестве неоднократно радикально переосмысливал устоявшиеся концепты» [8]. Однако парадоксально, этот негативизм, этот постоянный контакт с темной стороной бытия не отталкивает зрителя, а, наоборот, притягивает, вызывая своеобразную благодарность за глубину и пронзительность переживаний, которые он испытывает. В этом, пожалуй, и кроется особая способность режиссера — способность провести зрителя через катарсические переживания, очищающие душу через сопереживание трагическим судьбам героев.

13 марта 1995 года Ларс фон Триер и его коллега Томас Винтерберг представили миру свой революционный манифест под названием «Обет целомудрия», который стал основой нового авангардного художественного направления — «Догма 95». Этот манифест был не просто набором правил, а стал настоящей философией, целью которой было вернуть кино к его корням, сосредоточившись на реалистичности и глубине человеческих эмоций, а не на технических изысках.

«Догма 95» категорически исключила мюзикл из своей сферы интересов. Это исключение проистекает из фундаментальных принципов «Догмы 95», ставящей во главу угла реализм и естественность, в резком контрасте с условностью, театральностью и развлекательностью данных фильмов. Мюзикл по своей природе является жанром, ориентированным на зрелищность и эмоциональное воздействие через песни и танцы, что напрямую



противоречит стремлению «Догмы 95» к «правде жизни», отказу от искусственных приемов и технических излишеств (надо отметить, что хоть Триер в скором времени и отходит от многих принципов «Дог-

мы 95», но сохраняет верность серьезной реалистической интонации, которая звучит в том числе в его работах с условной системой выразительности).

Кроме того, подход «Догмы 95» отвергает устоявшиеся драматургические клише и предсказуемость. Мюзиклы, как правило, строятся на довольно шаблонных сюжетных линиях, в основе которых лежат незамысловатые романтические истории и сопутствующие им перипетии. Например: «Веселый развод» / *The Gay Divorcee* (реж. Марк Сэндрич, 1934); «Королевская свадьба» / *Royal wedding* (реж. Стэнли Донен, 1951); «Бриолин» / *The Grease* (реж. Рэндал Клайзер, 1978). Фон Триер же стремится к неожиданности, неопределенности, к нарушению общепринятых канонов повествования: «Предсказуемость (иначе называемая драматургией) — вот золотой телец, вокруг которого мы пляшем. Если у персонажей есть своя внутренняя жизнь, сюжет считается слишком сложным и не принадлежащим “высокому искусству”. Как никогда раньше приветствуются поверхностная игра и поверхностное кино» [5].

Несовместимость классического мюзикла и «Догмы 95» обусловлена фундаментальным различием их эстетических принципов. Может показаться, что это противоречие делает совмещение этих двух концепций практически неосуществимым. Однако кинематографу доступна возможность сочетать элементы разных, порой даже, казалось бы, взаимоисключающих жанров, стилей и видов кино. Эта интеграция и своего рода «гибридизация» позволяет расширить диапазон выразительных средств, создавать непредсказуемых персонажей, а также глубоко воплотить на экране сложные темы и идеи. При этом важно понимать, что успех такого подхода зависит от мастерства режиссера, его способности органично сочетать разные жанровые элементы и подчинять их единой художественной задаче.

Смелый эксперимент с неожиданным обращением к мюзиклу, такому далекому от его обычной художественной практики, становится значительным событием в творчестве фон Триера.

«Танцующая в темноте» Ларса фон Триера: киномюзикл как катарсис

«Танцующая в темноте» (2000), пожалуй, самая доступная для широкой аудитории работа фон Триера. Фильм, рассказывающий историю слепой женщины, борющейся за счастье своего сына, стал ярким примером мультижанровости, но в первую очередь, как ни странно, мюзикла.



Картина входит в так называемую «трилогию Золотого сердца», куда также входят «Рассекая волны» / *Breaking the Waves* (реж. Ларс фон Триер, 1996) и «Догвилль» / *Dogville* (реж. Ларс фон Триер, 2003). В центре каждой из этих картин — женщина, проходящая через испытания, полные страданий и самопожертвования.

Триер использует образ невинной жертвы, в своем роде переосмысливая мотивы христианского мученичества. Эти героини, обладающие искренней любовью и самоотверженностью, в итоге погибают либо физически, либо духовно, переживая крах своих надежд и мечтаний. Что создает образ беспощадного мира, неспособного оценить и наградить истинную добродетель. Триер при этом не стремится к приукрашиванию реальности. Л.Г. Кришталева в статье, посвященной творчеству режиссера, отмечает: «И действительно, героини фильмов Триера проявляют удивительные душевные качества, говоря иными словами — прекрасные добродетели. Золотые сердца возвращены Жертвоприношением и тысячелетиями христианской культуры. Это стойкие сердца: добродетели любви, самопожертвования, преданности неотделимы, вошли в плоть и кровь, проверены смертью на прочность.<....> И вот мы видим сквозь фильмы Триера: мир таков, что даже золотые сердца, именно золотые сердца, могут совершить, точнее, не могут не совершить (судьба) в силу своей

стойкости, искренности то, что разрушит и мир, и их самих» [4, с. 27]. В этом заключается трагический парадокс реальности, изображенной Триером. В своих фильмах режиссер не ищет простых ответов, он предлагает зрителю самим сделать выводы и понять сложность человеческого существования.

«Золотое сердце», символ чистоты и добродетели, в интерпретации Триера становится одновременно и источником духовной силы, и причиной физической гибели. Это не просто метафора христианской веры — это глубокое исследование человеческой способности к любви и самопожертвованию перед лицом жестокого и несправедливого мира. Героини Триера вызывают глубокую симпатию своей добротой и готовностью жертвовать собой, но их судьбы не оставляют ни малейшей надежды на счастливый конец. Триер показывает не только красоту самопожертвования, но и его трагическую бесполезность в современном мире. Он



заставляет задуматься о смысле жертвы, о нашей способности любить и страдать и о том, как наши наилучшие побуждения могут привести к неожиданным и трагическим послед-

ствиям. Особый принцип построения «триеровского» сюжета исследователь Д.В. Кобленкова в одной из своих статей охарактеризовала как: «античную модель “трагедии рока”, в которой главная роль отдавалась женщине» [3].

Вот эта трагедийность и чрезмерная реалистичность позволила некоторым исследователям (Л.Н. Березовчук, Д. Смолев) отнести картину к поджанру «антимюзикл», для которого предполагают следующие характеристики:

- вместо легких и радостных сюжетов, «антимюзикл» обращается к тяжелым темам (к примеру, бедность, утрата зрения, насилие и т. д.);
- фильм на контрасте сочетает в себе развлекательные и трагедийные элементы;
- внутренний монолог героини;
- социальный реализм;
- минимализм и глубокий символизм.

Это, безусловно, представляет любопытный взгляд на фильм, но при этом дает искаженное понимание жанра мюзикла, который, к сожалению, не получил четких определений его особенностей и границ с другими жанрами музыкального кинематографа, сформулированного канона «классический мюзикл» и определение черт его трансформации в контексте развития самого кинематографа, что порождает всевозможные вольные предположения поджанров, типа «антимюзикл».

Одной из важнейших отличительных жанровых характеристик классического мюзикла является явное разделение между обыденной реальностью и условным миром фантазии («42-я улица» / *42d Street* [реж. Ллойд Бэйкон, 1933]; «Цилиндр» / *Top hat* [реж. Марк Сэндрич, 1935]). На заре киномюзикла эта грань была очень тонкой, так как художники часто выбирали главными героями своего повествования людей творческих профессий или вообще переносили место действия мюзикла непосредственно на театральные площадки, в танцевальные клубы и кабаре. Такой подход практически не требовал разделения этих двух пространств, потому что для большинства героев петь и танцевать — норма жизни. Но по мере развития мюзикла как киножанра действие начинает переноситься в более привычные зрителю локации (улицы, метро, магазины, заводы, фабрики и т. д.), за счет чего контраст миров начинает проявляться сильнее («Увольнение в город» / *On the town* [реж. Стэнли Донен, 1949], «Американец в Париже» / *An American in Paris* [реж. Винсент Миннелли, 1951]). Ларс фон Триер в «Танцующей в темноте» придает этому сопоставлению максимальную полярность. Картина Триера дает эти два пространства — реального и мира фантазий на максимальном контрасте.

Мотив приобретенной слепоты, как правило, символизирует отказ от зрения внешнего в пользу внутреннего, подразумевающего обращение к сути явлений, к своему внутреннему миру, истинному «я». Поэтому мир героини мюзикла Триера состоит из двух частей: первый являет собой физическую реальность мрачного трейлера и шумного завода. Второй же, условный, представляет собой яркий мир мюзиклов, в который она убегает, находя в нем временное утешение и надежду. Ее оплотом, жизненной силой, защитой от жестокой действительности становится музыка и танец, не случайно она «танцующая». В воображении Сельмы это красочная жизнь, где, несмотря на свою слепоту — темноту, она может петь и танцевать, словно в сказке. Подобные мечты олицетворяют ее надежду и стремление к свободе, в то время как реальная жизнь женщины представляет собой бесконечную борьбу с жизненными обстоятельствами.

Несмотря на «догматический» подход режиссера, структура «Танцующей в темноте» соответствует всем основным характеристикам классического мюзикла: музыкально-пластическое действие составляет важную часть драматургии фильма; двоемирие (реальный, жестокий мир и мир фантазий, создаваемый героиней в своих воображаемых музыкальных номерах); надежда на лучшее (даже смерть героини не вселяет чувство опустошающей безнадежности).

Музыкальные номера в фильме действительно не являются легкими и жизнерадостными, как в классических мюзиклах. Они пронизаны глубокой меланхолией, отражают внутреннее состояние героини, Сельмы, и служат способом выражения ее эмоций в условиях, когда вербальное общение затруднено. Важно отметить, что музыка в фильме не просто сопровождает действие, а является неотъемлемой частью повествования, отражая внутренний мир героини и усиливая трагизм ситуации, что также соответствует канону классического мюзикла.

Танцы здесь не просто некие абстрактные пластические движения, их задача — отразить борьбу, отчаяние и стремление к



свободе героини. Сельма, страдающая от неизлечимой болезни, борется за свою жизнь и за будущее своего сына. Ее реальность — это постоянная борьба за выживание в нищете, лишенная элементарных челове-

ческих прав и сочувствия окружающих. Этот жестокий контраст с ее яркими, наполненными надеждой, музыкальными фантазиями усиливает драматическое напряжение фильма.

Хотя фильм и заканчивается смертью Сельмы, в нем есть катарсис. Героиня умирает не в полном отчаянии, а в мире собственных фантазий, в тот момент, когда, наконец, обретает свое долгожданное счастье и свободу. Это скорее трагическое принятие неизбежного, нежели безнадежность. Можно спорить о том, является ли такой финал хеппи-эндом, но его ключевой чертой является то, что он не лишает зрителя надежды на преодоление несправедливости и на ценность человеческой жизни, пусть и такой ценой.

Ларс фон Триер использует элементы мюзикла не для того, чтобы развлечь зрителя, а чтобы углубить драматическую сторону сюжета. Без музыкальных номеров фильм был бы тяжелым, депрессивным произведением, фокусирующимся исключительно на несправедливости и безысходности. Мюзикл в данном случае становится инструментом повышения эмоционального воздействия, который позволяет зрителю пережить всю гамму чувств Сельмы — от радости и надежды до отчаяния и боли. Именно это сочетание тяжелой реальности и волшебного мира фантазий делает фильм уникальным.

До Ларса фон Триера уже были мюзиклы, остро говорящие на сложные темы, к примеру «Вестсайдская история» / *West Side Story* (реж. Роберт Уайз и Джером Роббинсон, 1961), «Кабаре» / *Cabaret* (реж. Боб Фосси, США, 1972), «Весь этот джаз» / *All That Jazz* (реж. Боб Фосси, США, 1979), «Нью-Йорк, нью-Йорк» / *New York, New York* (реж. Мартин Скорсезе, США, 1977), «Волосы» / *Hair* (реж. Милош Форман, США, Германия (ФРГ), 1979) и т. д. Режиссеры, создавшие их, для своего времени тоже становились новаторами: они использовали художественные средства мюзикла для подсвечивания трагедий своего времени, возводя их от частного на общечеловеческий уровень. Киномюзикл стал важной частью культурного ландшафта США, отражая искания этих режиссеров и эмоциональные потребности целых поколений зрителей.

«Танцующая в темноте» не просто использует жанр мюзикла, а переосмысливает его. Триер не разрушает жанр, а расширяет его границы, демонстрируя, что мюзикл способен не только развлекать, но и выражать глубокую человеческую драму. Он создал новый тип мюзикла, можно сказать, «артхаусный» мюзикл, который преодолел жанровые ограничения и обрел популярность среди широкой аудитории. Фильм Триера, безусловно, выделяется из общей массы киномюзиклов, но, как сказано ранее, пусть и по-своему, следует структуре мюзикла. Данный фильм доказал беспрецедентную способность жанра трансформироваться, адаптироваться и объединять в себе кажущиеся несовместимыми стилистические и тематические элементы.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Березовчук Л.Н.* Жанровый канон мюзикла в зарубежном кино с 1972 по 2002 год // Учебное пособие по дисциплине «Музыка в аудиовизуальных искусствах» для студентов факультета экранных искусств. СПб.: СПбГУКИТ, 2003. 45 с.
2. *Живов Д.С.* Музыкальное действие в киномюзикле // Южно-Российский музыкальный альманах. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовской гос. консерватории им. С.В. Рахманинова. 2017. № 2. С. 54–59

3. Кобленкова Д.В. Теория маргинальности и кинематограф постмодернизма (П.П. Пазолини, Р. Хамдамов, Й. Стеллинг, Л. фон Триер) // Вестник ВГИК. 2010. Т. 2, № 3 (4). С. 98–121.
4. Кришталева Л.Г. Проблема эксперимента в кинематографическом дискурсе Ларса фон Триера // Научный электронный журнал «Артикульт». 2014. № 4 (16). С. 21–30.
5. Ларс фон Триер. Догма 95 // Искусство кино. 1998. № 12. С. 56–58.
6. Туева В.В. Основные принципы построения американского мюзикла и музыкальной комедии Григория Александрова: к проблеме жанра // Вестник МГУКИ. 2008. № 5. С. 290–292.
7. Хализова А.В. Концептуализация понятия «жертва» в творчестве Ларса фон Триера // Вестник ВГИК. 2022. Т. 14, № 2. С. 123–132.
8. Шабалина Т.В. Исторические условия формирования жанра мюзикл. Энциклопедия Кругосвет. URL: https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/MYUZIKL.html (дата обращения: 31.01.2023).
9. Altman, Rick. Genre: The Musical. Routledge & Kegan Paul Ltd. 1981. 228 p.

REFERENCES

1. Berezovchuk, L.N. Zhanrovyy kanon myuzikla v zarubezhnom kino s 1972 po 2002 god. Uchebnoe posobie po discipline "Muzyka v audiovizual'nyh iskusstvah" dlya studentov fakul'teta ekrannyh iskusstv [The genre canon of the musical in foreign cinema from 1972 to 2002. Textbook on the discipline "Music in audiovisual arts" for students of the Faculty of Screen Arts]. St. Petersburg, izd-vo SPBGUKIT, 2003. 45 p. (In Russ.)
2. Zhivov, D.S. Muzykal'noe dejstvie v kinomyuzikle [Musical action in a film musical]. Yuzhno-Rossiiskij muzykal'nyj al'manah, Izd-vo Rostovskoj gos. konservatorii im. S.V. Raxmaninova, no. 2, 2017, pp. 54–59. (In Russ.)
3. Koblenkova, D.V. Teoriya marginal'nosti i kinematograf postmodernizma (P.P. Pazolini, R. Hamdamov, J. Stelling, L. von Trier) [Theory of marginality and cinema of postmodernism (P.P. Pasolini, R. Hamdamov, J. Stelling, L. von Trier)], vol. 2. Vestnik VGIK, no. 3–4, 2010, pp. 98–121. (In Russ.)
4. Krishtaleva, L.G. Problema eksperimenta v kinematograficheskom diskurse Larsa Fon Triera [The problem of experiment in the cinematic discourse of Lars Von Trier]. Artikul't, no. 4 (16), 2014, pp. 21–30. (In Russ.)
5. Lars von Trier Dogma 95 [Dogma 95]. Iskusstvo kino, no. 12, 1998, pp. 56–58. (In Russ.)
6. Tueva, V.V. Osnovnye principy postroeniya amerikanskogo myuzikla i muzykal'noj komedii Grigoriya Aleksandrova: k probleme zhanra [The basic principles of the construction of the American musical and musical comedy by Grigory Alexandrov: on the problem of genre]. Vestnik MGUKI, no. 5, 2008, pp. 290–292. (In Russ.)
7. Khalizova, A.V. Konceptualizaciya ponyatiya "zhertva" v tvorchestve Larsa fon Triera [Conceptualization of the concept of "victim" in the work of Lars von Trier], vol. 14. Vestnik VGIK, no. 2, 2022, 123–132. (In Russ.)
8. Shabalina, T.V. Istoricheskie usloviya formirovaniya zhanra myuzikl. Enciklopediya Krugosvet [Historical conditions for the formation of the musical genre. The Encyclopedia of Circumnavigation]. Available at: https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/MYUZIKL.html (Accessed 31 January 2023). (In Russ.)
9. Altman, Rick. Genre: The Musical. Routledge & Kegan Paul Ltd. 1981. 228 p.

Статья поступила в редакцию 15.10.2024; одобрена после рецензирования 20.01.2025; принята к публикации 25.01.2025.
The article was submitted 15.10.2024; approved after reviewing 20.01.2025; accepted for publication 25.01.2025.





Образ музыканта в кинофильме: типологический анализ

Ю.В. Михеева

доктор искусствоведения, профессор кафедры звукорежиссуры
ВГИКа

ORCID: 0000-0003-0788-3742

AuthorID: 386110

DOI: 10.69975/2074-0832-2025-63-1-94-110

Статья посвящена одной из главных проблем фильмов о музыкантах — драматургическому и режиссерскому подходам к воплощению на экране художественно достоверного, живого образа героя-музыканта. Обобщающий взгляд на игровые и неигровые фильмы о музыкантах дает представление о разных способах не просто отражения на экране характера и внутреннего мира персонажа, но выявления определенного типа личности. Анализ образов музыкантов в достаточно репрезентативном ряде кинокартин дал автору возможность предложить вариант типологии, основанием которой послужил характер взаимоотношения героя с музыкой и, посредством музыки, с социумом: творческо-новаторский («креаторы»); исполнительский («читецы-трансляторы», «читатели-диалогисты», «психосоматики», «диктаторы», «примадонны»); интуитивно-духовный («медиумы»). Предложенные определения типа (подтипа) киногероя-музыканта носят «рамочный» характер, и эти рамки довольно подвижны и проницаемы, поскольку речь идет о живом характере героя, изменяемого в контексте киносценария вследствие обстоятельств киноистории и изменяющегося в силу внутреннего личностного развития.

The article addresses one of the main problems of films about musicians, namely, the dramatic and directorial approach to the presenting an artistically authentic, lively image of a musician. A general overview of feature and documentary films about musicians reveals diverse ways of representing individuality and the inner world of a character, as well as identifying a certain personality type. Surveying the images of musicians in a fairly representative number of films, the author proposes a typology based on the protagonist's relationship with music and, through music, with society: creative and innovative ("creators"); performing ("reciters-translators", "readers-dialogists", "psychosomatics", "dictators", "divas"); intuitive-spiritual ("mediums"). The proposed definitions of the types (subtypes) of musicians are "frameworks" in nature, quite flexible and permeable, since we are dealing with the living individuality, which is subject to change due to the developments of the story and transforms due to internal personal evolution.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

образ музыканта в кино, музыка фильма, кинодраматургия, кинорежиссура, авторский кинематограф, звуковое решение фильма, музыкальные кинобайопики, документальные фильмы о музыкантах

KEYWORDS

the image of a musician in a movie, film music, film dramaturgy, film directing, auteurism, sound design of the film, musical biopics, documentaries about musicians

Для цитирования: Михеева Ю.В. Образ музыканта в кинофильме: типологический анализ // Вестник ВГИК. 2025. Т. 17. № 1. С. 94–110. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-63-1-94-110>.

For citation: Mikheeva, J.V. The Image of a Musician in a Film: Typological Analysis // Vestnik VGIK. 2025. Vol. 17. No. 1, pp. 94–110. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-63-1-94-110>. (In Russian)

Введение

Создатели фильма с главным героем-музыкантом изначально обладают некоторыми преимуществами, связанными прежде всего (если речь идет о музыкальном байопике) с узнаваемостью зрителем харизматичной, порой культовой личности и любимой музыки, а значит, с почти гарантированным зрительским если не успехом, то, по крайней мере, интересом. Однако такого рода фильм может таить в себе и потенциальные риски, относящиеся, например, к избыточной мелодраматизации сюжета (в угоду тому же зрительскому интересу), избеганию нелицеприятных подробностей биографии в ущерб «жизненности» образа героя и достоверности истории (по требованию продюсеров, наследников героя картины или самоцензуры), банализации музыкального сопровождения (наполнения) видеоряда и т. д.

Вообще проблема драматургии и режиссерской идеи фильмов о музыкантах — это предмет отдельного разговора, но не затронуть ее при рассмотрении вопроса о решении образа главного героя невозможно. Изначально следует помнить и понимать, что фильм о музыканте — это прежде всего кинопроизведение, существующее в своем художественном пространстве, реализуемое с помощью собственных выразительных средств, выражающее режиссерскую идею, создающее *свою* атмосферу, но при этом призванное передать ощущение природы музыки и личности ее творца — героя фильма. Не менее важным является и тот факт, что режиссерская идея, форма и *интонация* фильма, решение образа героя, характеристики диегетической и недие-

гетической музыки (место и время звучания, исполнительская интерпретация, техническая обработка звука и пр.), смысловые аллюзии и интертекстуальные связи художественных образов, звучание музыки авторства *не* героя-музыканта или даже полное отсутствие музыки в звукоядре — все это может нести существенную информацию не только о внешних и внутренних обстоятельствах создания фильма, но и о его авторе как выразителе актуальных идей своего времени, о его эстетических, мировоззренческих и даже этических принципах.

В данном случае предметом анализа станет лишь одна, но, пожалуй, главная сторона проблемы фильма о музыканте: особенности кинематографического воплощения собственно героя, поиска драматургического и режиссерского подходов к воплощению художественно достоверного, *живого* образа на экране. Отсюда следует логический вопрос: для чего в таком случае специфицировать профессиональную идентификацию героя, если речь пойдет об общих кинематографических приемах создания персонажа? Ответ состоит в том, что именно через «музыкальную составляющую» героя, соединенную с драматургическим развитием его визуального образа, режиссер имеет уникальную (в каждом конкретном случае) возможность оказывать прямое, невербальное и при этом очень сильное воздействие на зрительское восприятие, прежде всего на эмоции и чувства зрителей.

Безусловно, эта особенность существования музыканта (музицирующего персонажа) в кинокадре не ушла от внимания теоретиков, и в современном искусствоведческом дискурсе можно найти ряд интересных работ на эту тему. Так, музыковед и культуролог Д.А. Журкова отмечает, что «музыкальность» персонажа выявляет «человеческие» черты и даже духовное начало даже у фантастических или отрицательных персонажей: «Музыка становится своего рода универсальным эликсиром, который помогает наделить персонажа душой и духовностью, обозначить его эмоциональную насыщенность и внутренний мир» [6, с. 235]. В то же время, музыковед и киновед Л.Н. Березовчук замечает, что «все фильмы “о музыке и музыкантах” производят тяжелое эмоциональное впечатление», в них нет «ни малейшего намека на “хэппи-энд”» [4, с. 269]. Но более важно другое: обобщающий взгляд на фильмы о музыкантах дает представление о разных способах отражения на экране не просто характера и внутреннего мира персонажа, но выявления — через особенности его отношений с миром музыки и социумом — определенного *типа личности*. Это наблюдение дает повод за-

думаться о возможности для создателей картины при помощи музыки выходить на более высокий уровень *мышления о человеке*, осмысливать состояние его сознания, причины и формы его конформистского, девиантного, протестного или маргинального поведения. В этом смысле музыка фильма становится своего рода инструментом «художественной антропологии», одним из способов познания человека через сложную систему взаимодействия музыкального звучания с особенностями визуального ряда фильма (в том числе художественно-изобразительного решения и актерской игры) и другими элементами фонограммы (речь, шумы, звуковые эффекты, саунд-дизайн, тишина). Само же «художественно-антропологическое» исследование образа героя в кинопроизведении неизбежно выстраивается на онтологических и методологических принципах определенного направления — феноменологии, герменевтики и пр. — но прежде всего следует понять, что на экране предстает не только *видимый*, но и *слышимый* человек.

1. «Креаторы»

В кинематографической традиции нарративного отражения на экране жизни выдающегося музыканта (как правило, композитора или композитора-исполнителя собственных сочинений) его личность интересует создателей кинофильмов как совокупность человеческих качеств *творца-гения* («креатора»), которые становятся, в определенных социокультурных обстоятельствах времени его жизни, своего рода «объяснением» его музыки, основанием для более глубокого ее чувствования и обогащения ее понимания. Довольно часто заметной сюжетной составляющей такого рода байопиков являются линии внутрисемейных, дружеских и любовных отношений героя; наличие антагониста в виде менее талантливого, но коварного соперника; акцент на бытовых трудностях и материальных лишениях, что совершенно объяснимо и даже необходимо для создания объемного образа героя, некоего драматургического конфликта и вообще киноистории. Названные детали киноповествования можно найти, например, в фильмах о Людвиге ван Бетховене: «Жизнь Бетховена» (реж. Б. Галантер, СССР, 1978), «Бессмертная возлюбленная» (реж. Бернард Роуз, Великобритания, США, 1994), «Людвиг ван Бетховен» (реж. Ники Штайн, Германия, Чехия, 2020); о Фредерике Шопене: «Голубая нота» (реж. Анджей Жулавский, Франция, Германия, 1991), «Экспромт» (реж. Джеймс Лэпин, Великобритания, Франция, 1991), «Шопен. Желание любви» (реж. Ежи Антчак, Польша,



Кадр из фильма
«Чайковский»
(реж. И. Таланкин,
1970)

2002); о Петре Ильиче Чайковском: «Чайковский» (реж. Игорь Таланкин, СССР, 1970); об Игоре Стравинском: «Коко Шанель и Игорь Стравинский» (реж. Ян Кунен, Франция, Япония, Швейцария, 2009); о Сергее Васильевиче Рахманинове: «Ветка сирени» (реж. Павел Лунгин, Россия, Люксембург, 2007); о Ференце Листе: «Неоконченная песнь» (реж. Чарльз Видор, Джордж Кьюкор, США, 1960), «Ференц Лист — грезы любви» (реж. Мартон Келети, Венгрия, СССР, 1970); о Роберте Шумане: «Весенняя симфония» (реж. Петер Шамони, Германия, 1983) и др.

Отдельная тема — субъективная режиссерская интерпретация личности выдающегося композитора, что должно восприниматься в контексте определенного направления киноязыка и «по правилам» художественного пространства автора-режиссера. Такой альтернативный подход к воплощению образа музыканта в экранном пространстве ярко представлен в прово-

Кадр из фильма
«Амадей»
(реж. М. Форман,
1984)



кационных и даже скандальных кинопроизведениях последней трети XX века, в особенности в творчестве британского режиссера Кена Рассела. В 1970-х Рассел снял такие ленты, как «Любители музыки» (The Music Lovers, 1971), «Малер» (1974) и «Листомания» (1975), в которых личности великих композиторов (П.И. Чайковского, Г. Малера и Ф. Листа) были воплощены в неканоническом и даже шокирующем для своего времени стиле. Впрочем, среди авторских квази-байопиков встречаются безусловные шедевры, как, например, фильм Милоша Формана «Амадей» (1984), представивший зрителям авторскую версию жизни великого Моцарта.

В кинематографе советского времени в картины о музыкантах, как правило, включался и элемент идеологической направленности, актуализировавшей взаимосвязь «художник — народ — власть» («Мусоргский», реж. Гр. Рошаль, 1950; «Композитор Глинка», реж. Гр. Александров, 1952; «Римский-Корсаков», реж. Г. Казанский, Гр. Рошаль, 1953). В кардинально изменившемся социокультурном контексте позднесоветского и постсоветского кино эта взаимосвязь зачастую переходит в драматическое (иногда с элементами комедии, пародии и гротеска) противостояние. Особенно это заметно в игровых и неигровых фильмах, где героями становятся представители музыкальной субкультуры, в частности рок-музыки или джаза («Асса», реж. С. Соловьев, 1987; «Рок», реж. А. Учитель, 1987; «Такси-блюз», реж. П. Лунгин, 1990 и др.). Как отмечает С.А. Смагина, объединяющим началом очень разных героев-рокеров отечественного кинематографа 1980-х — начала 1990-х годов становится «конфликт не просто с поколением отцов, но и в целом с существующим политическим устройством общества» [10, с. 516]. Впрочем, в кинематограф России первых десятилетий XXI века *настоящие* представители русского рока, с его протестными текстами и внутренней энергией свободы, уже «не встроились» [11].

Однако драму музыканта, переживающего внутренний конфликт с социокультурными и идеологическими реалиями, можно было увидеть и в картинах советского времени (например, в документальном фильме А. Сокурова 1981 года «Альтовая соната» о жизни Дм. Шостаковича), что в тот исторический период было небезопасно для ее автора и грозило, как минимум, отправкой фильма на полку или даже уничтожением снятого материала. В настоящее время этот важнейший аспект создания образа музыканта-творца отражает новый контекст окружающей действительности, более того, даже

снятые в последние годы фильмы могут приобретать новые смыслы, обусловленные текущими социально-историческими событиями, а зрители — «считывать» подтекст в созданном экранном образе. В этом отношении очень показателен документальный телевизионный фильм режиссера Елены Дубковой «Георгий Свиридов. Остановись, время!». В 2021 году на Международном благотворительном кинофестивале «Лучезарный Ангел» фильм завоевал главный приз в своей номинации, при единодушном согласии членов жюри (в состав которого входил и автор данной статьи). Невозможно было не оценить по достоинству не просто профессиональную режиссерскую работу, но найденную автором *интонацию*, предложенный путь несуетливого погружения в мир удивительной музыки и сложной личности великого русского композитора Георгия Васильевича Свиридова. В этом фильме нет пустого славословия в адрес главного героя, как и формального изложения «этапов творческого пути» композитора. Все участники съемок — композитор Антон Висков, писатель и композитор Алексей Вульф, дирижер Владислав Чернушенко, музыковед Александр Белоненко (племянник Г.В. Свиридова) и др. — безусловно, говорят об огромном значении Свиридова в русской музыкальной культуре XX века, ставя его имя в один ряд с Д.Д. Шостаковичем и С.С. Прокофьевым. Однако высказывания участников фильма ценны тем, что не только обозначают масштаб личности музыканта, но проясняют для многих зрителей, не искушенных в тонкостях композиторского искусства или идейно-художественного контекста времени, суть новаторства и непреходящей ценности музыки Свиридова. И далеко не малое значение в процессе постижения природы этого феномена имеют рассказы о характере и личности Георгия Васильевича, о его непростой жизни и мучительных переживаниях за судьбу родной страны. На экране неоднократно появляются фрагменты дневниковых записей Свиридова, которые он вел многие годы, а также озвученные участниками фильма высказывания композитора. И все они имеют глубоко пессимистический, порой даже трагический характер: *«Со скорбью смотрю на жизнь. Жалею всех вас, молодых. Судьба ваша нелегкая, чтобы не сказать резче...»* Свиридов — судя по его дневниковым записям, а главное, по эволюции его художественной мысли — прошел свой нелегкий путь, начавшийся с камерно-поэтической лирики (шесть романсов на стихи А.С. Пушкина, 1935), продолжившийся энтузиастическим пафосом («Патетическая оратория» на стихи Вл. Маяковского, 1958), а завер-

шившийся смиренномудрым предстоянием перед вечностью («Песнопения и молитвы», 1994). *«Надо беспрерывно мыслить, сравнивать жизнь, взвешивать все, что ты видишь»*. Время, когда-то стремительно рвущееся вперед из-под его композиторского пера, постепенно замедляло свой ход. Свиридова в зрелом периоде творчества интересовал уже не бег, и даже не ход времени, а его образ, *образ времени-вечности*.

В зарубежных, особенно американских, фильмах о музыкантах социально-идеологическая составляющая также очень заметна и важна. Главный аспект этой темы, конечно, — борьба музыкантов за расовое и культурное равноправие («Тени», реж. Джон Кассаветис, 1959; «Птица», реж. Клинт Иствуд, 1988; «Рэй», реж. Тэйлор Хэкфорд, 2004; «Зеленая книга», реж. Питер Фаррелли, 2018; «Леди Дэй в гриль-баре “Эмерсон”», реж. Лонни Прайс, 2016). Акцент на идейном, идеологическом, классовом и культурном противостоянии (явном или сублимированном в арт-деятельности) творческой личности и социума — в лице тоталитарного государства или общественных предрассудков — становится важным драматургическим приемом и в раскрытии личности киногероя, и в понимании характерных особенностей и смыслов его музыкального языка. Однако стоит заметить, что если в картинах 1950–1960-х годов эта тема была отражением текущей ситуации (так, в фильме «Тени» она отражена и в сюжете, и в том, что саундтрек создавался известным джазовым контрабасистом Чарльзом Мингусом, активным борцом за расовое равноправие именно в период съемок фильма), то в фильмах XXI века эта тема уходит из актуальной повестки дня (по крайней мере, в отношении музыкантов) и включается в киноистории «из прошлого» американской истории и культуры. Надо также заметить, что, если говорить

о кинематографе США, наиболее драматургически впечатляюще эта тема раскрывается в фильмах о музыкантах-исполнителях, но зачастую они же являются и авторами исполняемых композиций, что характерно для джазовой музыки.

Кадр из фильма
«Птица»
(реж. К. Иствуд,
1988)



2. Исполнители

«Читатели-диалогисты» и «чтецы-трансляторы»

В случае воплощения на киноэкране образов музыкантов-исполнителей мы встречаемся с психологическим типом музыканта, вступающего в общение с уже созданным текстом, входящего через эти ноты в авторский мир композитора. И здесь содержится ключевой момент для кинематографического высказывания — как в драматургии, так и в режиссуре кинокартины. Каков характер самого общения исполнителя с музыкальным произведением и его автором композитором? Есть ли это лишь грамотное, более или менее профессиональное прочтение (*трансляция* нотного текста в процессе его озвучивания) — или это длящийся многие годы внутренний *диалог*, предполагающий, кроме постижения художественного мира композитора, познание — через музыку — самого себя? В этом отношении музыкантов-исполнителей на экране можно распределить, соответственно, на «чтецов-трансляторов» и «читателей-диалогистов». Как правило, для кинематографической интерпретации наиболее интересен тип *музыканта-читателя*, ведущего на экране сложный внутренний *диалог* (отраженный визуально, прежде всего в лице актера) с композитором и исполняемой музыкой, а иногда это и диалог внешне выраженный, озвученный внутрикадровой прямой речью или внутренним монологом персонажа.

Вспомним первые кадры военной драмы Романа Полански «Пианист» (2002), являющейся одновременно экранизацией биографии выдающегося польского пианиста Владислава Шпильмана. Начало Второй мировой войны, Варшава, в студии звукозаписи молодой одухотворенный Шпильман (в исполнении Эдриана Броуди) играет Ноктюрн № 20 до-диез минор Фредерика Шопена. За окнами студии раздаются отдаленные звуки взрывов, они становятся все ближе, но ни грохот рвущихся уже совсем рядом снарядов, ни крики сотрудников не могут остановить музыканта, ведущего внутренний разговор с музыкой. И только когда взрывная волна и осколки разбившегося вдребезги оконного стекла буквально сметают пианиста со стула, он вынужден прервать этот диалог.

В другом эпизоде мы видим Шпильмана, уже совершенно внешне не похожего на вышеописанный образ: прошедший ужасы выживания в Варшавском гетто, более напоминающий загнанного зверя, чем человека, Шпильман вновь волей случая оказывается у рояля. Перед ним (точнее, *над* ним) — холеный нацист-офицер, заставляющий еле двигающегося от голода, насмерть испуганного еврея играть на великолепном инструменте в до-



Кадр из фильма
«Пианист»
(реж. Р. Полански,
2002)

казательство того, что он назвал себя пианистом. (Заметим, что, представляясь по-немецки обнаружившему его нацисту, Шпильман оговаривается: «Ich bin... Ich war Pianist», буквально: «Я есть... я был пианистом».) Но далее

происходит своего рода чудо, «момент истины»: Шпильман (не размышляя и не спрашивая, *что* играть) берет очочевшими пальцами первые звуки Баллады № 1 соль-минор Фредерика Шопена и, постепенно разыгрываясь, поднимая гордо голову, освещаемую солнечным лучом, будто осознает, что он не был, а *есть*, и теперь он ведет не просто диалог с музыкой, а — через музыку, точнее *музыкой*, ставшей *его* голосом, голосом сопротивления — вступает в борьбу со злом. И перед этим натиском человеческого духа зло отступает: надменное выражение лица немецкого офицера постепенно меняется, он отходит и садится поодаль, увидев нечто поразительное в лице его «жертвы», услышав в этой музыке выражение несомненного человеческого достоинства.

Из приведенного примера видно, что тип музыканта-«диалогиста» потенциально содержит в себе возможности *именно благодаря музыке* разнообразного драматургического развития, психологического и семантического обогащения образа, поскольку диалог со сложным (как правило) музыкальным материалом предполагает конгениальность «собеседников». Образ героя фильма «Пианист», пожалуй, один из лучших примеров, иллюстрирующих тезис известного сценариста и теоретика кинодраматургии Роберта Макки о необходимости создания в экранной истории «многомерного» персонажа, что предполагает некое внутреннее противоречие в его характере, но при этом противоречие согласованное («Вряд ли вам удастся добавить многомерность персонажу, если на протяжении фильма он будет изображаться как хороший парень, а затем вы заставите его ударить кошку» [8, с. 381]). Многомерность образа Шпильмана строится на основе противоречия внешней хрупкости, физической слабости и уязвимости — и внутренней духовной силы героя, что заявляется уже в начальном эпизоде и достигает кульминации в «музыкальном» противостоянии пианиста и немец-

кого офицера («Роли второго плана возникают в тесной связи с протагонистом и разрабатываются таким образом, чтобы в полной мере раскрывать его многомерность» [8, с. 385]).

Но образ *музыканта-«чтеца»* (чаще всего это меломан-любитель) тоже может быть не так прост, как его же «поверхностное» исполнение произведения на музыкальном инструменте, что наглядно представлено, к примеру, в фильме Ингмара Бергмана «Осенняя соната» (1977). Раскрытие личности персонажа через его отношения с музыкой вообще характерный прием многих фильмов Бергмана («К радости», «Молчание», «Персона», «Сарабанда» и др.). Но именно в «Осенней сонате» средствами музыки воплощен драматический разрыв между двумя типами личности, формально — между *чтецом* и *читателем* музыкального текста, а на более глубоком уровне понимания — между человеком *этическим* и *эстетическим*, если прибегнуть к кьеркегоровой иерархии.

По сюжету, знаменитая пианистка и блестящая светская дама Шарлотта (Ингрид Бергман) после долгой разлуки приезжает в гости к своей дочери Эве (Лив Ульман), скромно и уединенно живущей с мужем-священником в доме на берегу озера, неожиданно встречается там со своей второй младшей дочерью Хэлен, разбитой параличом (о существовании которой Шарлотта предпочла бы не вспоминать), бурно выясняет отношения с Эвой, накопившей много обид, обвинений и претензий к матери, — и уезжает. Такова фабула и организация кинопроизведения, отсылающая к трехчастной репризной форме и внутренней структуре *сонаты*.

Драматический скрытый конфликт *чтеца* (Эвы) и *читателя* (Шарлотты) становится явным в сцене мирного, казалось бы, послеобеденного музицирования. Сначала Эва, потом Шарлотта играют Прелюдию № 2 Фредерика Шопена. Неловкая игра Эвы вызывает *страдание* на лице матери. Но постепенно мы понимаем, что Шарлотта слышит, но не слушает исполнение дочери (которое не выражает ничего, кроме ученического усердия), — она, может быть, впервые в жизни жалеет и любит ее, в то же время с горечью понимая, что прошлого не вернуть, то есть испытывает чувства *этические*.

Другое происходит с Эвой. Когда Шарлотта с трудом дает уговорить себя и садится за рояль, ее интерпретация и комментарий Шопена открывают для Эвы совсем другую мать — не холодную и отстраненную, а внутренне одинокую и мужественно переносящую страдания, без наносного блеска и бравады живущую лишь *внутри* музыки. «Рассказывая» прелюдию Шопена, Шарлотта на самом деле раскрывает свое истинное нутро: «Это

мука и мужественность, сдержанная чувственность, но не сентиментальность или слащавость... Это череда ошибок, через которые приходится продираться». Весь рассказ Шарлотты, заметим, выражается в этических терминах. Лицо ее при этом совершенно спокойно и исполнено внутреннего благородства, в то время как Эва страдальчески-завороженно смотрит то на лицо,



Кадр из фильма
«Осенняя соната»
(реж. И. Бергман,
1977)

то на руки матери, понимая, какая между ними пропасть. *Страдающее лицо становится точкой встречи музыканта-чтеца и музыканта-читателя — и безнадёжного расхождения этического и эстетического типов человека.*

Еще один пример противопоставления ученического чтения музыкального текста — и диалога с музыкой, явления личности через музыку представлен в фильме Михаэля Ханеке «Пианистка» (2001). Фильм достаточно подробно рассмотрен с точки зрения психопатологии личности [1; 3; 4], и в этом контексте отмечено значение внутрикадровой музыки (особенно произведений композитора-романтика Франца Шуберта) как символического феномена, контрапунктирующего с темой сексуальных девиаций главной героини. По сюжету, в профессора Венской консерватории, талантливую пианистку Эрику Кохут (Изабель Юппер), влюбляется ее молодой студент Вальтер (вполне способный музыкант-чтец), однако вскоре его романтические чувства разбиваются об отвратительные ему садомазохистские пристрастия женщины. Бесспорно, присутствующая в кадре гармоничная и возвышенная музыка Баха, Бетховена, Шуберта и других великих композиторов выступает семантическим контрапунктом по отношению к *другой*, дисгармоничной стороне личности Эрики. Но в то же время эта яркая *внешняя* противопоставленность сюжетной линии и музыкальной классики не должна оставлять на периферии зрительского внимания очень важные нюансы, выявляемые в соотнесении значений *музыкальной и речевой линии* звукоряда.

В «Пианистке», где тема насилия (в том числе в виде психологического абьюза профессора Кохут в отношении своих учеников) и самоистязания, психо- и сексопатологии представлена

во всей силе актерской выразительности и переживается зрителем в первую очередь, многие чрезвычайно важные мотивы выглядят проходными словами героини, но именно они относятся к неявным смысловым уровням картины, образующим его *феноменологическую многослойность*. Так, в одном из эпизодов Эрика как бы вскользь, в контексте интерпретации музыки Роберта Шумана, говорит о «сумерках разума» и о том, что ей это состояние *между еще осознаваемой болезнью и полным безумием* знакомо не понаслышке (ее отец умер в сумасшедшем доме — в клинике для душевнобольных окончил свои дни и Шуман). Мы понимаем, что, «рассказывая музыку» своим ученикам, Эрика (как и Шарлотта в «Осенней сонате» Бергмана) во многом открывает нам себя *подлинную*, во всем *осознании* трагичности и безысходности *своего* состояния. Таким образом, внешне выраженная тема (само)насилия не остается *предельным смыслом*

фильма, но выводит нас к его более глубинным смысловым уровням, где возникают вопросы о сущности человеческой личности, о границе нормы и патологии сознания, о природе таланта и цене, которую приходится за него платить.



Кадр из фильма
«Пианистка»
(реж. М. Ханеке,
2001)

«Психосоматики»

В отношении музыкантов-исполнителей особо стоит сказать о киногероях, которых можно назвать «*психосоматиками*» — т. е. людях, ощущающих не просто эмоционально-чувственную, но *физиологическую* потребность в музыкальном творчестве (качество которого иногда отходит на второй план), часто даже особую тактильную/телесную связь с инструментом или собственным певческим голосом. Среди них могут быть и образы, имеющие реальных прототипов, и вымышленные персонажи, однако вполне достоверные в психологическом отношении. Примеры такого рода музыкантов можно увидеть в фильмах «Репетиция оркестра» (реж. Федерико Феллини, 1983); «Пианино» (реж. Джейн Кэмпингтон, Австралия, Новая Зеландия, Франция, 1993); «Блеск» (реж. Скотт Хикс, Австралия, 1996); «Легенда о пианисте» (реж. Джу-

зеппе Торнаторе, Италия, 1998); «Сладкий и гадкий» (реж. Вуди Аллен, США, 1999); «Внутри Льюина Дэвиса» (реж. Джоэл и Итан Коэны, США, Великобритания, Франция, 2012); «Одержимость» (реж. Дэмиен Шазелл, США, 2014). Лишение, по тем или иным причинам, возможности взаимодействия со *своим* инструментом для таких музыкантов равнозначно потере части самого себя и вызывает «фантомные боли». Так, герой фильма «Блеск» пианист Дэвид Хельфготт, помещенный в силу психического расстройства



Кадр из фильма
«Блеск»
(реж. С. Хикс,
Австралия, 1996)

в лечебницу и «отлученный» от рояля по настоянию психиатров, ищет любую возможность хотя бы побыть рядом с инструментом, на котором играют другие люди, его пальцы постоянно выстукивают мелодию на любой поверхности. Герой

фильма «Пианист» Шпильман, прячась в Варшавском гетто от нацистов, оказывается в квартире, где есть пианино, но, зная, что малейший звук может выдать его присутствие, позволяет себе «играть» на инструменте лишь парящими над клавиатурой пальцами, музыка звучит внутри его души, а для зрителя она озвучивается в закадровом пространстве этого эпизода.

В случаях с представителями таких музыкальных направлений, как джаз, поп или рок, можно говорить даже не о «психосоматиках», а о «психоэнергосоматиках», причем энергетическая составляющая таких характеров, явно *дионисийской* природы, часто увлекает героя в бездну, из которой не всякому удастся подняться («Пинк Флойд: Стена», реж. Алан Паркер, Великобритания, 1982; «Птица», реж. Клинт Иствуд, США, 1988; The Doors, реж. Оливер Стоун, Франция-США, 1991; «Высоцкий. Спасибо, что живой», реж. Петр Буслов, Россия, 2011; «Богемская рапсодия», реж. Брайан Сингер, Великобритания, США, 2018; «Рокетмен», реж. Декстер Флетчер, Великобритания, США, Канада, 2019). Но порой более впечатляюще эта драматическая сторона жизни талантливых музыкантов предстает в документальных фильмах о них, особенно в сравнении с игровыми картинками о них же: эту разницу можно почувствовать, например, если посмотреть два фильма о британской певице

Эми Уайнхаус — документальный «Эми» (реж. Азиф Кападиа, Великобритания, 2015) и игровой «Обратно во мрак» (реж. Сэм Тейлор-Джонсон, Великобритания, Франция, США, 2024).

Способность киноизображения (благодаря, прежде всего, крупным и сверхкрупным планам — деталям) передавать ощущение физического взаимодействия персонажа с музыкальным инструментом (учитывая к тому же возможности современных звуковых технологий в создании иммерсивного звука) дала, наряду с прочими факторами, новый импульс так называемой «теории телесности», развивающей идеи феноменологической эстетики. Так, одна из представителей этого направления Вивиян Собчак в своей книге *What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh* пишет о том необыкновенном чувственном, практически «плотском» опыте, который она испытала при просмотре кадров фильма «Пианино», где на крупном плане показана рука героини, прикасающаяся к клавишам рояля. Подобный опыт В. Собчак концептуализировала в тезисе, который может рассматриваться как один из главных постулатов и «теории телесности», и современных взглядов в области синестезии, применимых к кинематографу: «... любой фильм мы не воспринимаем только глазами. Мы смотрим, понимаем и чувствуем фильмы всем нашим телесным существом, опираясь на историю и плотское знание нашего окультуренного сенсориума» [12, р. 63]. Здесь стоит напомнить, что эстетическая целостность кинофильма как основа для *пансенсорности* (термин автора. — Ю.М.) зрительского восприятия была осмыслена много ранее французским философом-феноменологом Морисом Мерло-Понти: «Связь звука и изображения гораздо более тесная; изображение видоизменяется из-за соседства звука... Голос, фигура и характер составляют нераздельное целое. Но единство звука и изображения осуществляется не только в каждом из персонажей, оно осуществляется в фильме как целом» [9, с. 20]. Мерло-Понти пишет о неразрывной слиянности субъекта и объекта в восприятии, всецелом (в том числе и телесном) участии зрителя в переживании фильма. Образ героя и, шире, идея фильма не «мыслится», а воспринимается и переживается *всем существом* зрителя, в процессе разрывывания временной структуры драматургии фильма.

Надо сказать, что художественно достоверное воплощение на экране музыкантов-«психосоматиков» требует особой работы режиссера с актером-исполнителем этой роли и, соответственно, тщательной подготовки к ней самого актера, в частности, способности им лично и *убедительно* (технически-музыкально и одновременно актерски) исполнить на инструменте используемые в фильме музыкальные произведения. Такого рода «актер-

ский подвиг» продемонстрирован, например, Джеффри Рашем в фильме «Блеск» (1996), где австралийский актер исполняет роль пианиста с психическими проблемами Дэвида Хельфготта (заметим, это реальный ныне живущий музыкант) и, соответственно, труднейшие фортепианные партии (например, клавирное переложение «Полета шмеля» из оперы «Сказка о царе Салтане» Н.А. Римского-Корсакова, при этом не вынимая изо рта сигарету). В ряду актеров, также показавших мастерство перевоплощения в музыкантов-психосоматиков на экране, можно назвать Шона Пенна в роли джазового гитариста Эммета Рэя в квазибиографической киномистификации Вуди Аллена «Сладкий и гадкий» (1999); Изабель Юппер в роли профессора Венской консерватории Эрики Кохут в картине Михаэля Ханеке «Пианистка» (2001). И даже если режиссер опасается давать крупным планом пальцы актера во время музыкального исполнения и использует в этих эпизодах руки дублеров — профессиональных музыкантов (как это было, например, в случае в Эдрианом Броуди, в фильме Романа Полански «Пианист»), тщательная, долговременная и трудоемкая подготовка актера к роли имеет колоссальное значение для достоверного воплощения героя-музыканта на экране.

(окончание следует)

ЛИТЕРАТУРА

1. Абдуллаева З. Зимний путь. «Пианистка», режиссер Михаэль Ханеке // Искусство кино. 2001. № 9. С. 39–44.
2. Адорно Т. Избранное: социология музыки. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, Университетская книга, 2015. 448 с.
3. Аронсон О. Санитары любви. «Пианистка», режиссер Михаэль Ханеке // Искусство кино. 2001. № 10. С. 148–159.
4. Березовчук Л.Н. «Пианистка»: приговор романтизму. Человек — общество — культура в авторском кинематографе Михаэля Ханеке // Киноведческие записки. 2006. № 79. С. 267–322.
5. Дирижер: беседа митрополита Илариона и Павла Лунгина. URL: <https://www.pravmir.ru/kino-o-pokayanii-beseda-mitropolita-ilariona-i-pavla-lungina/> (дата обращения: 30.04.2024).
6. Журкова Д. Музыцирующие герои современного экрана // Наука телевидения. 2012. Т. 9. С. 231–244.
7. Ивашкин А. Беседы с Альфредом Шнитке. М.: Деловая Лига, 1994. 304 с.
8. Макки Р. История на миллион долларов: Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только. М.: Альпина нон-фикшн, 2017. 456 с.
9. Мерло-Понти М. Кино и новая психология (перевод М. Б. Ямпольского) // Киноведческие записки. 1992. № 16. С. 13–23.
10. Смагина С.А. «Перемен требуют наши сердца». Образ рок-музыканта в позднесоветском кинематографе // Художественная культура. 2024. № 1. С. 512–533. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-512-533>.

11. Смагина С.А. «Пламени нет, остался дым»: образ рок-музыканта в современном российском кинематографе // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16, № 2 (60). С. 80–94. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2024-60-2-80-94>.
12. Sobchak, V. What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh // Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture. Berkeley, Los Angeles (CA): University of California Press, 2004. 341 p.

REFERENCES

1. Abdullaeva, Z. Zimnij put'. "Pianistka", rezhisser Mihael' Haneke [The Winter Way. "La Pianiste", directed by Michael Haneke]. Iskustvo kino, no. 9, 2001, pp. 39–44. (In Russ.)
2. Adorno, T. Izbrannoe: sociologiya muzyki [Selected works: Sociology of music]. Moscow; Sankt-Petersburg, Centr gumanitarnykh iniciativ, Universitetskaya kniga Publ., 2015. 448 p. (In Russ.)
3. Aronson, O. Sanitary lyubvi. "Pianistka", rezhisser Mihael' Haneke [Orderlies of Love. "La Pianiste", directed by Michael Haneke]. Iskustvo kino, no. 10, 2001, pp. 148–159. (In Russ.)
4. Berezovchuk, L.N. "Pianistka": prigovor romantizmu. CHelovek — obshchestvo — kul'tura v avtorskom kinematographe Mihaelya Haneke ["La Pianiste": a verdict on romanticism. Man — society — culture in the author's cinematography by Michael Haneke]. Kinovedcheskie zapiski, no. 79, 2006, pp. 267–322. (In Russ.)
5. Dirizher: beseda mitropolita Ilariona i Pavla Lungina [Conductor: a conversation between Metropolitan Hilarion and Pavel Lungin]. Available at: <https://www.pravmir.ru/kino-o-pokayanii-beseda-mitropolita-ilariona-i-pavla-lungina/> (Accessed 30 April 2024). (In Russ.)
6. ZHurkova, D. Muziciruyushchie geroi sovremennogo ekrana [The musical heroes of the modern screen], vol. 9. Nauka televideniya, 2012, pp. 231–244. (In Russ.)
7. Ivashkin, A. Besedy s Al'fredom SHnitke [Conversations with Alfred Schnittke]. Moscow, Delovaya Liga Publ., 1994. 304 p. (In Russ.)
8. McKee, R. Istoriya na million dollarov: Master-klass dlya scenaristov, pisatelej i ne tol'ko [The Million Dollar Story: A master class for screenwriters, writers and more]. Moscow, Al'pina non-fikshn Publ., 2017. 456 p. (In Russ.)
9. Merlo-Ponti, M. Kino i novaya psihologiya [Cinema and the new psychology] (transl. by M.B. YAmпол'sky). Kinovedcheskie zapiski, no.16, 1992, pp. 13–23. (In Russ.)
10. Smagina, S.A. "Peremen trebuyut nashi serdca". Obraz rok-muzykanta v pozdnesovetskom kinematographe ["Our hearts demand change". The image of a rock musician in Late Soviet cinema]. Hudozhestvennaya kul'tura, no. 1, 2024, pp. 512–533. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-512-533>. (In Russ.)
11. Smagina, S.A. "Plameni net, ostalsya dym": obraz rok-muzykanta v sovremennom rossijskom kinematographe ["There is no flame, there is smoke": the image of a rock musician in modern Russian cinema], vol. 16. Vestnik VGIK, no. 2 (60), 2024, pp. 80–94. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2024-60-2-80-94>. (In Russ.)
12. Sobchak, V. What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh // Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture. Berkeley, Los Angeles (CA): University of California Press, 2004. 341 p.

Статья поступила в редакцию 08.08.2024; одобрена после рецензирования 22.09.2024; принята к публикации 29.09.2024.

The article was submitted 08.08.2024; approved after reviewing 22.09.2024; accepted for publication 29.09.2024.





Литературные образы на экране как знаковая система мифостроения

В.В. Марусенков

кандидат искусствоведения, профессор кафедры киноведения

ORCID: 0009-0009-5724-2936

AuthorID: 723837

DOI: 10.69975/2074-0832-2025-63-1-111-120

Статья посвящена вопросам, связанным с интерпретацией на экране литературных образов романа А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Отечественный кинематограф в последнее время активно задействует устоявшиеся в массовом сознании образы, опирающиеся на сформированную веками социокультурную парадигму. Как правило, создание этих экранных образов происходит благодаря обращению к литературным первоисточникам. В настоящее время происходит активная экранизация наследия русской литературы, что в контексте определенных политических событий и активной трансформации общественного сознания становится значимым шагом в формировании современной отечественной культуры. Этот процесс, безусловно, требует осмысления.

The article is devoted to the interpretation of literary characters of A.S. Pushkin's novel Eugene Onegin on the screen. Russian cinema has recently been actively using images established in the mass consciousness, based on a sociocultural paradigm formed over the centuries. These screen images are mostly derived from literary sources. Currently, numerous screen adaptations of Russian literary classics have appeared, which, in the context of certain political events and the dramatic transformation of public consciousness, is becoming a significant step in the formation of modern Russian culture. This process certainly requires reflection

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

миф, мифологема, социокультурная парадигма, отечественный кинематограф, киноязык, художественное время, коллективное бессознательное, коллективный просмотр

KEYWORDS

Myth, mythologeme, sociocultural paradigm, Russian cinema, film language, artistic time, collective unconscious, collective viewing

Для цитирования: Марусенков В.В. Литературные образы на экране как знаковая система мифостроения // Вестник ВГИК. 2025. Т. 17. № 1. С. 111–120. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-63-1-111-120>.

For citation: Marusenkov, V.V. Literary Characters on the Screen as a Symbolic System of Myth-Making // Vestnik VGIK 2025. Vol. 17. No. 1, pp. 111–120. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-63-1-111-120>. (In Russian)

Роман в стихах «Евгений Онегин» А.С. Пушкина — это зеркало русского общества, и даже этого 2024 года, когда на экраны вышел фильм Сарика Андреасяна «Онегин». Как писал русский литературный критик В. Белинский: «“Онегина” можно назвать энциклопедией русской жизни и в высшей степени народным произведением. Удивительно ли, что эта поэма была принята с таким восторгом публикою и имела такое огромное влияние и на современную ей, и на последующую русскую литературу» [2, с. 502]. И об этом романе стоит сказать прежде всего, потому что обращение кинематографа к литературным произведениям стало отправной точкой для изучения и развития возможностей экранной образности.

Появление и развитие кинематографа позволило увидеть то, что раньше было невообразимо. Это кардинально изменило восприятие мира. Об этом писал теоретик кинематографа Бела Балаш в своей книге «Видимый человек» [3]. Он считал, что изобретение книгопечатания с течением времени сделало лицо людей недоступным чтению. Они так много могли читать с листа бумаги, что другие формы осведомления остались в пренебрежении. Так создавался из видимого, зримого человека — читаемый. Кинематограф же поднимает человека, погребенного под понятиями и словами, к непосредственной видимости — из читаемого в видимого. Таким образом, кинематограф подарил человечеству новую возможность увидеть реальность и, что самое главное, — человека. А соответственно, и внести в зрелище новый тип эмоционального воздействия.

Однако новое искусство не могло развиваться без рассказа истории как таковой. С самого начала развития кинематографа литература стала источником вдохновения для его создателей. Она предоставила богатый набор сюжетов, которые были известны и популярны. И соответственно, их использование считалось залогом успеха фильма. Изначально кинематограф развивался именно так, потому что зрителям нравилось, когда они встречали знакомые образы и истории. Зритель хотел про-

верить, насколько его восприятие литературного произведения совпадает с тем, как его будут воплощать на экране. Ему хотелось проверить себя в большом зрительном зале и понять, действительно ли он воспринимает книгу так же, как и другие люди.

Так было, и так будет. А целью режиссера становился перенос на экран своего видения литературного произведения всеми возможными способами, которые есть в его распоряжении.

Почему же возникает такая цель? Именно потому, что режиссеры, посмотревшие предыдущий вариант экранизации, считают, что он был недостаточно хорош, и хотят сделать лучше. Избежать этого невозможно. В создании кинопроизведений всегда присутствует соревновательный элемент. Кроме того, литературные произведения, которые уже стали частью культурного наследия и культурного кода, не только очаровывают и увлекают читателей, но и привлекают внимание режиссеров сами по себе. Как пишет М. Ростоцкая: «...известно, что даже не очень удачные в художественном плане экранизации могут вызвать желание публики ознакомиться с первоисточником, то есть привлечь внимание к высокой литературе» [4, с. 58].

У режиссера есть возможность реализовать свое видение, свой взгляд и свое толкование литературного произведения на экране.

Мы всегда задумываемся о том, что лучше — книга или фильм. Это вечное сравнение и заставляет нас размышлять. Однако важно помнить, что режиссеры тоже когда-то впервые читали эти литературные произведения — второй, третий, десятый или даже сотый раз. И у каждого из них есть своя особая потребность представить свой уникальный взгляд и видение. Это нормально, от этого никуда не деться.

Но есть еще один важный аспект. Он увлекает и продюсеров. Львиная доля успеха фильма — в его названии, если оно хорошо известно зрителям и вызывает у них положительные эмоции. Сначала книга, потом фильм. Значение этого нельзя умалять. И неизвестно, что потом получится лучше. Если режиссер сделает фильм лучше книги, кто будет помнить о ней?

Как известно, многие люди знают о Фаусте и Мефистофеле. И когда на экраны выходят экранизации этих произведений, люди стремятся их увидеть, чтобы понять, как же выглядели эти персонажи. И здесь кинематограф сталкивается с одной из своих первых проблем. Ведь режиссер уверен, что он выбрал лучшего актера для этой роли. Актер, по мнению режиссера, идеально воплощает его собственное видение литературного произведения.

Режиссер смог вложить в него мотивацию, цели и задачи, чтобы на экране реализовалось то, что автор увидел в своем воображении, когда читал это произведение. Это внутреннее видение есть у каждого из нас. Оно, так или иначе, становится основой для воплощения на экране.

Но когда мы оказываемся в зрительном зале, то понимаем, что все мы разные. Оказывается, Фауст, которого никто никогда не встречал, и Мефистофель, которого тоже никто никогда не видел, существуют только в нашем воображении. Мы представляем их себе, наделяем их плотью и кровью в своем сознании. И вот теперь, когда мы собрались в зале и смотрим на экран, этот гул голосов кричит: «Не похож!» Это одна из самых серьезных проблем, с которой кинематограф столкнулся в начале XX века.

В самом начале, пока мы не нашли подходящую форму и возможности, мы пытались достичь баланса. Когда вы прочитали «Войну и мир», представили ли вы себе Наташу Ростову, которую сыграла Людмила Савельева в фильме Сергея Бондарчука? Вряд ли она похожа на вашу Наташу. Какими-то чертами где-то... вот какое-то пересечение есть, но на ту Наташу Ростову, которая ваша личная, совсем не похоже.

Когда кинематограф только начинал свой путь, именно тогда человечество стало осознавать, что восприятие того, что оно видит на экране, отличается от того, что оно представляет в своем сознании. Это явление и по сей день остается актуальным.

Экранизации литературных произведений порой вызывают у зрителей неприятие. Однако дело не в том, что режиссер плохо справился с задачей. И не в том, что произведение не раскрыто во всей глубине. Здесь важно наше личное восприятие. Выше я упомянул Беллу Балаша. Он ясно дает понять, что кино снова дарит человечеству возможность видеть. В XVII–XVIII веках благодаря развитию литературного процесса мы можем наблюдать за тем, как сознание ушло в восприятие текстов. Литература, достигшая к тому времени больших высот, стала менять жизнь реальную на жизнь художественную. С появлением кинематографа у человечества вновь появилась возможность увидеть мир таким, каким он есть. Вновь увидеть лицо человека, его эмоции, которые он часто выражает на крупных планах, и уловить их в жестах.

Если говорить о самых ранних периодах кинематографа, то можно сказать, что это было долгожданное возвращение к образу человека, который, как нам кажется, был утрачен в результате развития литературного процесса. Я ни в коем случае не хочу никого обвинять — ни литературу, ни тем более че-

ловечество. Мы движемся по естественному пути эволюции. В какой-то момент мы переходим на новый уровень. Конечно, нам были необходимы возможности литературы. Она, конечно, опиралась на достижения изобразительного, музыкального, драматического искусства. Именно литература помогла нашему сознанию научиться преобразовывать слова в образы, которые мы воспринимаем как реальность. И этот процесс, с появлением движущегося, а затем и звучащего изображения, открывает перед нами новые горизонты и позволяет выйти на новый уровень развития. Как пишет А. Хафизова: «Литературное произведение — это готовый сюжет, продуманная линия каждого персонажа, а также множество деталей, на разработку которых у сценариста могло бы уйти огромное количество времени» [5].

Кинематограф открыл новые горизонты и новые уровни понимания реальности. Когда мы пытаемся осознать окружающий мир, мы вместе с кинематографом достигаем более глубинного понимания, более универсального. Когда мы знакомимся с литературными произведениями, то воспринимаем их как плод чьего-то воображения. Однако, когда мы видим их экранизацию, эти два источника информации (литературный и визуальный) объединяются в нашем сознании, создавая еще более глубокий и насыщенный образ того, что мы прочитали или увидели на экране. Это новый этап в развитии человечества, и мы продолжаем двигаться вперед.

В самом начале экранизация литературных произведений воспринималась как бледная копия того, что происходит на страницах книг. Что характерно, на первых порах кинематограф не способен был передавать всю глубинную сущность произведения. В этот период кинематограф, вероятно, выполнял одну из самых важных и необходимых функций для социума.

Выше было много сказано о большой роли литературы, тем не менее необходимо внести и некоторые уточнения. Литература представляет собой огромное богатство для человека, который умеет читать и понимать текст. В конце XIX — начале XX века, к сожалению, не было поголовной грамотности, как это наблюдается сейчас. Я хотел сказать, что литература, литературный процесс и литературное движение достигли огромных успехов в XIX веке. Однако, если сравнить основную читательскую и зрительскую аудитории к моменту появления кинематографа, то разница между ними кратная. В то время было огромное количество людей, которые просто не умели читать, и ничтожно мало, которые могли это делать.

Мы успешно завершили этот процесс благодаря тому, что он шел естественным путем. И подавляющая грамотность населения могла бы быть достигнута и без влияния событий Октября-

ской революции. В то же время большевики, безусловно, ставили перед собой эту задачу и успешно ее решили. И та возможность, которая есть сейчас, — это результат и их усилий тоже. Между тем, если вспомнить времена, когда только зарождался кинематограф, то ситуация была совершенно иной.

Не стоит думать, что в Европе все происходило иначе. В Европе ситуация была примерно такой же. Количество людей, умеющих читать и писать, не было подавляющим. Этот процесс происходил в европейском и американском обществе всю первую половину XX века. В период, когда появляется кинематограф, он берет на себя роль основного средства для дальнейшего развития человеческого сознания. В этот момент интересы литературы и кинематографа пересекаются. С одной стороны, кинематограф может учиться у литературы, а с другой — литература через кинематограф расширяет свою аудиторию. Естественно, в то время было осознание того, что экранизации литературных произведений не способны полностью передать всю глубину художественных образов. У кинематографа не было еще необходимого опыта и возможностей. Для него тогда было все пока впереди, а сейчас он переживает очень важный момент в своем развитии.

Для кинематографа литературное произведение — это возможность рассказать связную историю, которая захватит внимание тех зрителей, которые не умеют читать, но любят наблюдать за развитием событий и с нетерпением ждут, чем все закончится. В этот момент сошлись воедино две вышеупомянутые задачи.

Споры о роли кинематографа в жизни общества неизбежны. Однако нельзя не признать, что кинематограф не только учится у литературы, но и способен был дать ей что-то новое. Благодаря ему происходит расширение читательской аудитории и повышение интереса к литературным произведениям. Потому что фильмы, которые выходят в этот период, способны в основном передавать определенную фабульную составляющую сюжета. Для литературы, которая с нетерпением ожидает потенциального роста своей читательской аудитории, это становится решением. В этот момент кинематограф стал уникальным инструментом, который позволяет донести литературные произведения до самого широкого круга зрителей через фабульную конструкцию. Именно в этот момент сейчас только зрители, а в будущем и читатели, проявляют интерес к чтению. Осталось совсем немного до того, как они смогут сделать следующий шаг на пути к овладению грамотностью и умению читать. К сожалению, в этот момент кинематограф и литература берут на себя разные роли. В литературе не замечают, что делает кино, и относятся скептически. Однако, если мы

сейчас посмотрим на тот период, в котором все это происходило, то увидим обратный процесс — слияние литературы и кинематографа, которые взаимно обогатили друг друга. Помогли человеку, который еще не умел читать, увидеть литературную историю. Как только он научится читать, он сможет прочитать эту историю самостоятельно. Да, она предстанет перед ним в ином свете. Да, она откроет ему глаза на некоторые вещи, которые не были заметны в экранизации. Да, эта версия окажется, скорее всего, лучше, но все же это лишь один из путей, по которым кинематограф вводит будущего читателя в мир литературного произведения.

Было время, когда интернет-пространство только зарождалось и еще не стало неотъемлемой частью нашей жизни, обнаружилась интересная форма подачи литературного материала — краткое содержание литературного произведения. Этим часто пользуются современные школьники. Конечно, возникает множество вопросов к такой попытке помочь школьникам. Однако до интернет-эпохи почему-то никто не додумался написать краткое содержание литературных произведений, объединить их в единый сборник, опубликовать и вывести на книжный рынок. Такого раньше не было, но интернет предоставил такую возможность. Однако эта форма существовала в кино. И проявилась уже с первых экранизаций (кратким содержанием литературного произведения).

Удивительно, но многие люди открывают для себя литературные произведения, вдохновившись фильмами, снятыми по их мотивам. Все мы учились в школе. Я хочу, чтобы вы представили, что будет с нами и с человечеством через 5–10 лет, а может быть, даже через 20 лет. «Евгений Онегин» по-прежнему будет входить в школьную программу, и ученики, которые будут учиться в это время, — ваши дети и внуки. Когда вы будете предлагать им прочитать «Евгения Онегина», а они будут отмахиваться, кто-нибудь из вас наверняка скажет: «Послушай, есть фильм, посмотри хотя бы его, а потом прочитай».

Ведь для того, чтобы привлечь внимание и заинтересовать литературой, можно использовать разные методы. Если фильм поможет убедить людей в том, что литературное произведение лучше, то почему бы и нет? В этом отношении фильм, который помог настроить аудиторию на нужную волну, вполне показателен.

С другой стороны, есть оперы, созданные Петром Ильичом Чайковским. Конечно, в опере передается сюжетная линия произведения. Они, безусловно, потрясающие, но все же о несколько ином, чем «Евгений Онегин» или «Пиковая дама» Александра Сергеевича Пушкина. Это часто сбивало с толку и создателей фильмов по мотивам «Евгения Онегина». Однако, если пред-

ставить, что фильм «Евгений Онегин» снят для тех, кто знает и помнит эти строки наизусть, то он будет выглядеть совсем иначе.

И это вызывает определенные сложности, поскольку ценность самого романа в стихах заключается не в том, что происходит на его страницах. Не во внешнем пласте, в том, что мы обычно ожидаем увидеть на экране, а в онегинской строфе, в личном разговоре Пушкина с нами через стихотворную строку. В этом и заключается ценность этого произведения. Как бы мы ни говорили, но мы все же можем реализовать фабульную составляющую, и в результате получится примерно половина полнометражного фильма. Герой приезжает, знакомится с Ленским, а тот знакомит его с Лариными. Старшая дочь Лариных, Татьяна, влюбляется в героя и пишет ему письмо. Он ей отказывает. Однако что-то пошло не так, и Владимир Ленский, думая, что Ольга ему изменяет, вызывает его на дуэль. Дуэль заканчивается трагедией: Онегин убивает Ленского и уезжает.

Мы все знакомы с «Евгением Онегиным». Я просто вычленил все события, которые происходили на внешнем уровне. А вот дальше у Пушкина начинается самое интересное. И это самое важное, но пока что реализовать это на экране невозможно. На самом деле, когда мы видим, как Татьяна каждый день приходит к Онегину в кабинет и читает его книги, мы понимаем, что происходит нечто важное и значимое. Причем, когда мы читаем, этот вопрос не возникает.

Я намеренно упростил события романа, чтобы задуматься о том, что происходит с Евгением Онегиным на балу, когда он видит Татьяну Ларину уже в роли княгини и замужней женщины. Когда мы читаем «Евгения Онегина», мы меняемся вместе с Татьяной. В произведении Александра Сергеевича она проходит через сложный путь, который сложно заметить, но он действительно существует — от момента, когда она пишет письмо, до того, как Евгений Онегин отвечает ей. Это совершенно другой человек. Как она становится такой? Что с ней происходит? К сожалению, мы не можем ответить на эти вопросы, опираясь только на повествование в строках романа, которые, как нам кажется, не отражают суть происходящего.

Слова, которые там стоят, они не о том. А вот связи между этими словами — это то, что гений Пушкина способен уложить в пустоты. Именно это мы и понимаем, когда читаем «Евгения Онегина». К сожалению, на экране мы пока можем наблюдать только то, что происходит, но не можем проникнуть в суть стихотворной строки. Однако такая попытка кинематографистами делается, и это усилия важные.

В 1999 году в Великобритании вышел фильм «Евгений Онегин». Конечно, не обошлось без ляпов. В те времена только ленивый не посмеялся над ними. Например, Ольга Ларина и Ленский поют песню «Ой цветет калина в поле...» 1949 года... В романе дуэль происходит на следующий день после именин Татьяны (25 января), а в фильме — осенний пейзаж и т. д.

Однако, несмотря на фактические ошибки, фильм оказался важным этапом кинематографического освоения пушкинского произведения. Приведу только один пример, была предпринята попытка сопоставить два ключевых момента в романе «Евгений Онегин» — письма Татьяны и Онегина. Сопоставление двух этих писем открывает возможность для экранизации произведения. Оно становится своего рода ключом к созданию требуемой кинематографической образности, ее динамики, способной передать сущность пушкинской поэзии, возможности ее перевода на язык кино. Это было попыткой передать, что произошло в онегинской строфе между тем, как Онегин отправился в путешествие, и тем, как он вернулся в Санкт-Петербург из своего путешествия. Что на самом деле произошло с Татьяной, как она изменилась, пытаюсь понять, что произошло между Онегиным и Ленским.

Нечто похожее видим и в фильме С. Андреасяна, это будет показано на экране, когда Татьяна пришла в дом Онегина, а он уже уехал, и попросила разрешения читать его книги в библиотеке. Ей предложили брать книги с собой. Но она все равно приходила в библиотеку каждый раз, когда хотела погрузиться в его мир. Вот он, этот тонкий психологизм, который Пушкин передал в своих строках на уровне ощущений, когда Татьяна из Лариной превратилась в Онегину. И вот, когда Онегин увидел Татьяну «Онегину», которая уже принадлежала другому, он написал ей письмо. Это письмо он закончил словами: «Но чтоб продлилась жизнь моя, я утром должен быть уверен, что с вами днем увижусь я».

С каждым новым шагом, пусть и небольшим, мы приближаемся к цели. Да, в этом есть определенный плюс. Важно понимать, где мы сделали шаг вперед, а где не достигли прогресса. Как пишет Е. Прошин: «Это не просто роман о героях, это роман о самом романе, что и создает мощный подтекст для всего происходящего и описываемого в тексте» [3, с. 129].

Стоит отметить, что фильм Сарика Андреасяна войдет в культурное пространство, так как он осуществил попытку создания именно кинематографической образности эквивалентной литературной. Образности, раскрывающей суть литературного письма Пушкина. Он будет полезен для нашего дальнейшего восприятия и найдет понимание в обществе. Именно поэтому

и следует познакомиться с фильмом, который, я уверен, заставит зрителя прочитать и самого «Евгения Онегина». Да, в этом контексте фильм, безусловно, будет иметь значение. И самое важное — находить способ, чтобы кинематограф, вместе с литературой, сделал следующий шаг в эволюционном развитии. Можно долго рассуждать о том, получилось или не получилось. Однако неоспоримо, что кинематографисты должны двигаться именно в этом направлении. Ни в коем случае нельзя ответить на этот вопрос отрицательно. Необходимость и необходимость применения этих средств выразительности неоспоримы. Именно в этом направлении и происходит развитие киноязыка.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баллаш Белла. Видимый человек: очерки драматургии фильма. М.: Всероссийский пролеткульт, 1925.
2. Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1955. Т. 7. 740 с.
3. Процин Е.Е. «Роман в стихах» «Евгений Онегин» в кинематографе // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2013. № 4 (2). С. 127–129.
4. Ростокская М.А. Об одной удачной экранизации: долгая жизнь повести Г. Троепольского «Белый Бим Черное ухо» // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16, № 1 (59). С. 58–68. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2024-59-1-58-68>.
5. Хафизова А.А. Специфика экранизации литературных произведений в творчестве Тима Бертона // Международный научно-исследовательский журнал. 2023. № 5 (131). <https://doi.org/10.23670/IRJ.2023.131.56>.

REFERENCES

1. Ballash, Bella. [The Visible man : essays on the drama of the film]. Moscow, All-Russian Proletkult Publ., 1925 (In Russ.)
2. Belinskij, V.G. Poln. sobr. soch. [Collected works]: v 13 t. M.: Izd-vo AN SSSR, 1955. T. 7. 740 p. (In Russ.)
3. Proschin, E.E. ["Novel in verse" "Eugene Onegin" in cinema]. Bulletin of the Nizhny Novgorod Lobachevsky University, no. 4 (2), 2013, pp. 127–129. (In Russ.)
4. Rostotskaya, M.A. [On One Successful Screen Adaptation: the Long Life of G. Troepolsky's story "White Bim Black Ear"], vol. 16. Vestnik VGIK, no. 1 (59), 2024, pp. 58–68. (In Russ.) <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2024-59-1-58-68>. (дата обращения: 23.11.2024). <https://doi.org/10.23670/IRJ.2023.131.56>.
5. Khafizova, A.A. [The specifics of adapting literary works in the films of Tim Burton]. International Research Journal, no. 5 (131), 2023. (In Russ.) <https://doi.org/10.23670/IRJ.2023.131.56>.

Статья поступила в редакцию 10.12.2024; одобрена после рецензирования 30.01.2025; принята к публикации 05.02.2025.

The article was submitted 10.12.2024; approved after reviewing 30.01.2025; accepted for publication 05.02.2025.





Особенности восприятия и место зрителя в «сферическом» кинопространстве

О.В. Добрынин

кинорежиссер

ORCID: 0009-0005-4303-7457

AuthorID: 1237530

DOI: 10.69975/2074-0832-2025-63-1-121-146

В данной статье исследуются особенности восприятия и роль зрителя в «сферическом» кинематографе и виртуальной реальности. В этом контексте сравниваются традиционный кинематограф, «сферическое» кино и интерактивные проекты, снятые в технологии VR 360, подчеркиваются уникальные особенности каждого формата. Анализируется взаимодействие зрителя со «сферическим» пространством в кинематографе, влияние воздействия «сферического» кинематографа на внимание и память зрителя. Рассматриваются технические и производственные аспекты съемки и их влияние на качество аудиовизуального контента. Исследование воздействия «сферических» фильмов на зрителя позволяют понять потенциал данного инновационного медиаформата.

This article examines the features of perception and the role of the viewer in “spherical” cinema and virtual reality by comparing traditional cinema, “spherical” cinema and interactive VR 360 projects, highlighting the unique characteristics of each format. The author explores the viewer’s interaction with the “spherical” space and its impact on the viewer’s attention and memory, the technical and production aspects of filming and their influence on the quality of audiovisual content. The research on the impact of “spherical” films on viewers sheds light on the potential of this innovative media format.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

«сферическое» кино, виртуальная реальность, восприятие пространства, эмоциональное вовлечение, VR 360

KEYWORDS

“spherical” cinema, virtual reality, spatial perception, emotional engagement, VR 360

Для цитирования: Добрынин О.В. Особенности восприятия и место зрителя в «сферическом» кинопространстве // Вестник ВГИК. 2025. Т. 17. № 1. С. 121–146. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-63-1-121-146>.

For citation: Dobrynin, O.V. Peculiarities of Perception and the Place of the Viewer in the “Spherical” Cinematic Space// Vestnik VGIK. 2025. Vol. 17. No 1. pp. 121–146. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-63-1-121-146>. (In Russian)

Восприятие пространства зрителем является ключевым аспектом в исследовании «сферического» кино и виртуальной реальности (VR) в кинематографе. Для того чтобы понять, как эти новые медиа влияют на зрительское восприятие, обратимся к концепциям, рассматривающим взаимосвязь между кинематографом и восприятием пространства человеком.

Дэвид Бордуэлл и Кристин Томпсон подробно обсуждают то, как кинематографическая композиция и монтаж влияют на восприятие зрителем пространства и времени [6]. Их анализ закладывает основу для понимания того, как эстетические и технические приемы кинематографа могут быть адаптированы для «сферического» кино¹.

В своей фундаментальной работе [2] Джеймс Дж. Гибсон разрабатывает концепцию прямого восприятия, которая значительно повлияла на теоретическое осмысление процессов восприятия в кинематографии и виртуальной реальности. Согласно Гибсону, восприятие является непосредственным и основывается на динамическом взаимодействии с окружающей средой. Эта идея особенно актуальна для «сферического» кино и VR, где зритель напрямую взаимодействует с виртуальным пространством.

Джей Дэвид Болтер исследует влияние цифровых медиаформатов на визуальный язык и способы взаимодействия с контентом [15]. Он вводит понятие «популярного модернизма» для описания того, как элементы высокой культуры интегрируются в массовые медиа, что актуально для анализа «сферического» кино как нового жанра искусства.

В своей монографии Лев Манович [17] анализирует то, как новые медийные формы заимствуют и трансформируют традиционные кинематографические приемы. Введенные им кон-

¹ В контексте «сферического» кино возможности художественного выражения не ограничиваются рамками обычного экрана, а расширяются до включения всего окружающего пространства, что предоставляет зрителю уникальные визуальные и эмоциональные впечатления.

цепции культурного интерфейса, пространственного монтажа и кинеграфики могут служить теоретической основой для изучения VR и «сферического» кино.

Мел Слэйтер в ряде своих работ [19], [20] изучает психологические аспекты восприятия виртуальной реальности. Он предлагает концепцию «присутствия» как ощущения нахождения в виртуальной среде, возникающего благодаря технологическим факторам и активному взаимодействию пользователя с контентом. Идеи Слэйтера о погружении и присутствии имеют ключевое значение для анализа восприятия зрителем контента в «сферическом» кино и VR. Хотя Слэйтер не дает прямых определений этих форматов, его подходы могут быть адаптированы для исследования того, как технические характеристики и интерактивность влияют на зрительский опыт.

Энн Фридберг в своей работе [21] прослеживает эволюцию концепции «виртуального окна» от физического элемента к метафоре в искусстве и медиа. Ее анализ того, как рамка модулирует наше восприятие визуального содержания, созвучен опыту просмотра VR-контента через гарнитуру, где зрение пользователя ограничено дисплеем.

Андрей Тарковский в труде «Запечатленное время» [14] исследует взаимосвязь кинематографического пространства и времени с восприятием аудитории. Несмотря на то что в данной работе он не затрагивает напрямую «сферическое» кино и VR, его размышления о ритме и «моделировании времени» в кино могут быть переосмыслены в контексте интерактивного повествования, где зритель активно участвует в развитии сюжета.

Эдвард Титченер в работе *A Textbook of Psychology* [22] объясняет основы психологии восприятия и предлагает метод интроспекции для изучения сознательного опыта. Эти идеи могут быть применены для анализа того, как зрители воспринимают и обрабатывают визуальную информацию в «сферическом» кино и VR.

Шерри Теркл в своей монографии [23] анализирует влияние компьютерных технологий на самовосприятие и восприятие окружающего мира зрителем. Данное исследование посвящено тому, как интерактивные среды, включая VR, способствуют исследованию новых аспектов личности, а также подчеркивает трансформативный потенциал этих технологий.

Таким образом, рассмотренные теории и концепции способствуют формированию прочной теоретической базы для исследования восприятия пространства в «сферическом» кино и виртуальной реальности. В них предлагаются различные

подходы к анализу того, как эстетические, технологические и психологические факторы влияют на зрительский опыт в новых медиаформатах. Дальнейшее изучение данной темы позволит лучше понять выразительные возможности «сферического» кино и VR, а также их потенциальное воздействие на аудиторию.

«Сферическое» кино и VR переносят зрителя в новое измерение кинематографического опыта. Окруженный 360-градусным пространством, зритель становится активным участником истории, свободно исследуя окружающий визуальный мир. Это погружение задействует весь спектр органов чувств, создавая иллюзию присутствия, которая размывает границы между виртуальным и реальным пространствами. В отличие от традиционного кино, где внимание зрителя направляется режиссером, «сферические» форматы позволяют зрителю самостоятельно выбирать фокус, персонализируя свое восприятие, что усиливает эмоциональный резонанс с повествованием. Психологическое погружение и ощущение присутствия, которые дают «сферическое» кино и VR, открывают новые глубины эмпатии и самопознания. В своем исследовании Мел Слэйтер [20] демонстрирует, как тщательно продуманная стимуляция чувств может создать убедительную иллюзию «бытия там», размывая границу между реальностью и виртуальностью. Это состояние погружения не только усиливает эмоциональное воздействие контента, но и дает зрителю возможность исследовать альтернативные версии себя самого, примеряя различные идентичности и роли в безопасном цифровом пространстве.

Когнитивные теории Элизабет Спелке [16] дают основу для понимания того, как человек ориентируется в пространстве и взаимодействует с виртуальной средой. Системы восприятия объектов, местоположения и движения позволяют человеку интуитивно осваивать новые пространства повествования. Активное вовлечение в сюжет через пространственное взаимодействие формирует более глубокие личные связи с персонажами и событиями истории. Погружение в VR требует от зрителя применения своих естественных перцептивных способностей новыми захватывающими способами. Социально-психологический анализ Шерри Теркл [12] высвечивает последствия этих технологий на восприятие самоидентичности и социальные связи. Виртуальные миры становятся экспериментальными площадками для конструирования идентичности, позволяя зрителю безопасно исследовать различные аспекты

собственной личности. В то же время эти пространства создают новые арены для межличностных отношений, потенциально преобразуя социальные нормы и понятия сообщества. По мере развития технологий эти вопросы будут приобретать все большее значение.

«Сферическое» кино, представляя собой радикальное отклонение от классического экранного языка, вызывает у зрителей новые виды перцептивных реакций, особенно в контексте пространственной ориентации и временного восприятия. В отличие от традиционного кино, где зритель обычно пассивен и его взгляд направлен режиссером, «сферическое» кино дарит зрителю свободу выбора, куда направить внимание, тем самым активизируя его восприятие и участие в происходящем на экране [4]. Традиционный кинематограф с его фиксированным кадром и линейной перспективой создает упорядоченное и предсказуемое пространственно-временное восприятие. Работы кинематографистов, таких как Альфред Хичкок и Сергей Эйзенштейн или современные Алехандро Гонсалес Иньярриту и Гас Ван Сент, демонстрируют мастерство манипулирования вниманием зрителя через монтаж, композицию кадра и повествование. В этом контексте каждый кадр и сцена имеют четко определенное назначение и направлены на передачу определенного эмоционального состояния или информации.

С другой стороны, «сферическое» кино и интерактивный VR 360 открывают двери в мир, где зритель самостоятельно определяет свою точку зрения. Это создает более динамичное и иммерсивное восприятие, подчеркивая нелинейность и многомерность сюжетных линий. Интерактивная среда VR 360 расширяет границы восприятия², позволяя зрителям не только выбирать направление взгляда, но и взаимодействовать с самой средой. Такое вовлечение в виртуальное пространство вызывает новые формы эмоционального отклика и усиливает ощущение присутствия. Виртуальная реальность стирает границы между зрителем и экраном, обогащая восприятие новыми ощущениями и опытом. Понимание того, как различные подходы к визуализации и повествованию влияют на восприятие пространства и времени, является ключевым для развития новых форм кинематографического искусства и углубления понимания зрительского опыта. Представленная далее таблица демонстрирует сравнительный анализ восприятия пространства и времени в следующих форматах:

² Когнитивный процесс, результатом которого является формирование субъективной картины мира через непосредственное воздействие предмета или явления на органы чувств человека.

Признак	Традиционный кинематограф	«Сферическое» кино	VR 360
Управление повествованием	Режиссер направляет	Зритель выбирает, куда направить внимание	Зритель активно участвует, может влиять на события
Роль зрителя	Пассивный наблюдатель	Активный участник в выборе перспективы	Активный участник с интерактивными возможностями
Восприятие зрителем времени	Линейное и предсказуемое	Динамичное, улучшенное за счет контроля зрителя	Нелинейное, время восприятия зависит от взаимодействия
Восприятие зрителем пространства	Фиксированная рамка, контролируемая перспектива	360-градусное поле, погружающая среда	Полностью погружающая, зритель контролирует перспективу
Эмоциональное воздействие на зрителя	Эмоции направляются через нарратив и сцену	Сложные когнитивные и эмоциональные реакции	Усиленные эмоциональные реакции вследствие непосредственного участия
Технологическое взаимодействие	Отсутствует	Минимальное (выбор фокуса)	Высокое (взаимодействие с окружением и выбор)

Данная таблица наглядно показывает, как различные кинематографические подходы могут изменять восприятие пространства и времени у зрителей, углубляя их вовлечение и эмоциональный отклик на просмотренный материал.

Далее проведем сравнительный анализ влияния различных форматов кинематографа, а именно «сферического» кино, традиционного кинематографа и интерактивного VR 360, на эмоциональное вовлечение зрителей и формирование эмпатии. Данный анализ имеет важное значение для понимания механизмов воздействия кинематографических произведений на психоэмоциональное состояние аудитории, а также для выявления наиболее эффективных техник и подходов, способствующих созданию глубокой эмоциональной связи между зрителем и экранным произведением.

Традиционный кинематограф, характеризующийся линейной структурой повествования и фиксированным кадром, уже давно является объектом изучения в контексте формирования эмпатии. Режиссеры, используя широкий спектр средств кинематографической выразительности, таких как монтаж, музыкальное сопровождение, светотональное решение и композиционное

построение кадра, способны управлять эмоциональным восприятием зрителя, создавая тем самым прочную связь между персонажами и аудиторией. Эмоциональная вовлеченность в традиционном кино зачастую достигается посредством кропотливой работы над сюжетной линией и проработкой характеров персонажей, что позволяет зрителям сопереживать событиям, происходящим на экране.

«Сферическое» кино и VR 360, в свою очередь, предлагают инновационный подход к созданию эмпатии и эмоционального вовлечения. Ключевое отличие данных форматов заключается в их способности погружать зрителя в 360-градусное пространство, создавая уникальный эффект присутствия. Это погружение выводит эмоциональную вовлеченность на новый уровень, так как зритель, как уже неоднократно упоминалось выше, перестает быть сторонним наблюдателем и становится непосредственным участником разворачивающихся событий.

Применение таких технологических решений, как отслеживание направления взгляда (eye-tracking) и иммерсивный звук в VR, открывает возможности для создания более интимных и эмоционально насыщенных сцен. Представленная далее таблица демонстрирует сравнительный анализ влияния различных форматов на эмоциональное вовлечение и создание эмпатии у зрителей.

Признак	Традиционный кинематограф	«Сферическое» кино	Интерактивный VR 360
Управление поведением	Контроль режиссеров с помощью кинематографического языка	Зритель сам выбирает, на что обратить внимание	Зритель активно влияет на сюжет
Роль зрителя	Пассивный наблюдатель	Активный участник, выбирает объект наблюдения	Активный участник, взаимодействует с окружением
Создание эмпатии	Высокая эмпатия через тесную связь с нарративом и персонажами	Усиливается за счет личного выбора, личная эмпатия	Самая сильная эмпатия, прямо зависит от выборов зрителя
Эмоциональное вовлечение	Глубокие эмоциональные связи через развитие сюжета и персонажей	Глубже за счет активного взаимодействия с контентом	Интенсивный эмоциональный ответ из-за прямого участия
Используемые техники	Монтаж, музыка, свет, композиция кадра	Иммерсивный звук, трекинг взгляда	Иммерсивный звук, взаимодействие с окружением, влияние на сюжет

Далее рассмотрим то, как «сферический» кинематограф, традиционный кинематограф и VR 360 различаются в своих подходах к повествованию и сценарному мастерству. Традиционный кинематограф давно утвердился как мощное средство линейного повествования, где история разворачивается перед зрителем в строгой последовательности сцен и кадров. Этот подход, уходящий корнями в театральные традиции и классическую литературу, акцентирует внимание на развитии сюжета, характерах персонажей и драматургии. Для создания цельного нарратива режиссеры и сценаристы используют такие приемы, как монтаж, диалоги, кинематографические образы и символизм. «Сферический» кинематограф представляет собой отход от этих традиционных сценарных структур. Вместо линейного повествования он предлагает пространственное, позволяя зрителю самостоятельно выбирать фокус внимания в 360-градусном пространстве. Это создает нелинейный опыт, где повествование часто зависит от активного участия и выбора зрителя. Такой подход к рассказыванию историй предполагает новые методы сценарного мастерства, где пространственная организация и визуальная экология играют ключевую роль. VR 360 еще дальше расширяет границы повествования, предоставляя зрителям возможность не только наблюдать, но и взаимодействовать с сюжетом. В VR 360 сценаристы и режиссеры сталкиваются с вызовом создания мира, который реагирует на действия зрителя, адаптируясь и изменяясь в соответствии с их выбором и взаимодействием.

Далее представлена таблица сравнительного анализа особенностей повествования и сценарного мастерства в следующих кинематографических форматах:

Признак	Традиционный кинематограф	«Сферическое» кино	Интерактивный VR 360
Структура нарратива	Линейный нарратив, последовательность сцен и кадров	Пространственный, позволяет нелинейные переживания	Высокоинтерактивный, адаптируется к действиям зрителя
Подход к рассказыванию	Основан на театральных традициях и классической литературе	Зритель выбирает фокус в 360-градусном пространстве	Зритель не только наблюдает, но и взаимодействует с сюжетом
Роль зрителя в рассказывании	Пассивный наблюдатель, следует за предопределенным сюжетом	Активный участник, влияет на нарратив выбором фокуса	Активный участник, напрямую взаимодействует с сюжетом

Признак	Традиционный кинематограф	«Сферическое» кино	Интерактивный VR 360
Проблемы сценарного мастерства	Создание согласованного и единого нарратива	Сценарий для пространственной организации и визуальной экологии	Создание реагирующего мира, который адаптируется к выборам зрителя
Используемые техники	Монтаж, диалоги, кинематографические образы, символизм	Пространственная организация, визуальное повествование	Иммерсивный звук, взаимодействие с окружением, адаптивный сюжет

Таким образом, понимание специфики каждого формата позволяет разрабатывать эффективные стратегии кинематографического повествования, соответствующие уникальным возможностям и ограничениям традиционного кинематографа, «сферического» кино и VR 360.

Анализ «сферического» кино как уникальной формы экранного искусства

«Сферическое» кино представляет собой революционное нововведение в мире экранного искусства, переосмысливающее основные принципы кинематографии и представляющее аудитории новые способы визуального восприятия. Данный формат значительно расширяет границы традиционного кинематографического языка, вводя концепцию омнидирекционального пространства³, которое погружает зрителя в центр событий и предоставляет ему возможность самостоятельно исследовать визуальное пространство вокруг себя. Это радикальное изменение восприятия пространства в кино требует нового подхода к кинематографическому мастерству, вынуждая режиссеров и сценаристов искать инновационные методы взаимодействия со зрителем. Омнидирекциональное пространство реализуется через интеграцию продвинутых технологий съемки, визуализации и воспроизведения, позволяя пользователям исследовать виртуальные и физические пространства в новом измерении, где каждая точка может стать центром наблюдения и взаимодействия. Отличие «сферического» кино от традиционного заключается в его способности размывать границы между зрителем и экраном, создавая иллюзию полного погружения. Эта иллюзия достигается за счет использования технологий VR и 360-градусного видео, которые позволяют зрителям обладать свободой взгляда во всех направлениях. Таким образом, «сферическое» кино открывает новые возможности для экспериментов в области визуального повествования и художественного

³ Омнидирекциональное пространство — это концептуальный и функциональный подход в дизайне интерактивных и виртуальных сред, позволяющий пользователям воспринимать и взаимодействовать с контентом в 360-градусном пространственном континууме без ограничений направления взгляда или движения. Эта концепция находит применение в различных дисциплинах, включая виртуальную реальность, интерактивные медиа, «сферический» кинематограф и архитектуру, и служит для создания более погружающих и интуитивно понятных пользовательских опытов.

⁴ Концепция омни-дирекционального пространства (или омнидирекциональной среды) в контексте «сферического» кино и VR относится к типу визуального и интерактивного пространства, где пользователь или зритель может воспринимать и взаимодействовать со средой во всех направлениях вокруг себя. Этот термин происходит от слова «омнидирекциональный», что в переводе с английского означает «всенаправленный» или «всеохватывающий». В контексте «сферического» кино, омнидирекциональное пространство достигается за счет использования специальных камер, снимающих во всех направлениях одновременно. В VR же оно реализуется через компьютерную графику и треккинг движений, позволяя пользователям не только смотреть в любом направлении, но и физически перемещаться и взаимодействовать с виртуальным миром.

выражения, предоставляя создателям фильмов возможность исследовать новые горизонты визуальной и эмоциональной коммуникации с аудиторией. Данная форма кинематографии также ставит перед создателями контента ряд уникальных вызовов, таких как необходимость учитывать периферийное зрение зрителя и создавать сцены, которые были бы одинаково привлекательными вне зависимости от направления взгляда. Режиссеры и операторы вынуждены отказаться от традиционных методов композиции кадра и монтажа, искать новые подходы к визуальной нарративности и способы привлечения и удержания внимания зрителя в омнидирекциональной среде⁴. «Сферическое» кино не просто представляет собой новый формат в мире кинематографии, но и знаменует собой эволюцию визуального искусства, открывая новые пути для художественного выражения и погружения зрителя в создаваемые кинематографические миры. В этой новой среде режиссеры и художники сталкиваются с вызовами, которые требуют переосмысления традиционных подходов к композиции кадра и визуальному повествованию. В «сферическом» кино важно учитывать каждый элемент визуальной среды, так как зритель может взаимодействовать с любой частью 360-градусного пространства. Это требует от художников нового уровня детализации и внимания к окружающему пространству, что способствует развитию более сложного и многогранного визуального языка.

Техника съемки в «сферическом» кино также значительно отличается от традиционного кинематографа. Операторам приходится работать с новыми типами камер и оборудования, способными снимать «сферическое» изображение. Такой подход изменяет не только технические аспекты съемки, но и сам процесс визуального рассказа, где каждый кадр становится «сферическим» полем для художественного выражения. Это требует нового мышления в плане сценографии, освещения и взаимодействия с актерами, так как традиционные методы монтажа и кадрирования здесь неприменимы.

Исследование переосмысления восприятия пространства и концептуализации «места» зрителем в рамках «сферического» кинематографа открывает новые перспективы для понимания визуальной культуры. «Сферический» кинематограф выступает в роли уникального инструмента экспрессии, который кардинально трансформирует устоявшиеся представления о пространстве и времени в контексте кинематографического искусства. В таком формате зритель не ограничивается статическим наблюдением за происходящим на экране; напротив, он оказывается

иммерсивным в эпицентр событий, что основополагающим образом реформирует его восприятие и интерактивность с кинематографическим пространством. В кинематографическом искусстве концепция «сферического» пространства генерирует эффект всестороннего погружения аудитории, обеспечивая возможность осмотра окружающей сценической среды в любом направлении. Этот омнидирекциональный визуальный контекст предполагает необходимость активного взаимодействия и концентрации внимания зрителя, учитывая, что ключевые элементы нарратива и визуальные индикаторы могут располагаться в любом месте в пределах 360-градусного пространства обзора. В данном контексте аудитория «сферического» кинематографа принимает активное участие в конструировании своего «места» внутри пространства фильма, что является отличием от пассивного восприятия, характерного для традиционного кинематографа. Переопределение роли зрителя оказывает значительное влияние на методологию нарратива и презентацию сюжета в «сферическом» кинематографе. Режиссерам и сценаристам приходится принимать в расчет активное участие аудитории в исследовании кинематографического пространства с учетом перцептивных аспектов, разрабатывая нарративы, способные адаптироваться к разнообразным перспективам и интересам зрителей. Это обстоятельство вносит новые вызовы в искусство кинематографии, требуя от создателей фильмов навыков работы с многомерным пространством. «Сферический» кинематограф реконцептуализирует понятие экранного пространства, трансформируя его из линейного экрана, ограниченного рамками кадра, в замкнутый на себе самом «сферический» экран. Пространство превращается в динамический элемент, оказывающий влияние на развитие сюжета и взаимодействие с аудиторией, внося новые глубины в повествование и обогащая кинематографический опыт. Связь между тем, как зритель воспринимает пространство, и тем, как он осознает свое место в «сферическом» кино, играет важную роль в развитии новых подходов к созданию кинематографических историй и визуальной структуры фильмов. Это открывает новые возможности как для создателей, так и для зрителей, помогая лучше понимать и взаимодействовать с окружающей киносредой.

Изучение психофизиологии восприятия «сферического» кино — сложная наука, исследующая, как физиологические реакции зрителей пересекаются с психологическими процессами во время просмотра. В «сферическом» кино, где зритель буквально окружен изображением, такие аспекты становятся

особенно значимыми, ведь опыт сильно отличается от традиционного кино. Этот формат вызывает уникальные физиологические реакции, такие как изменения в зрительном внимании, пространственной ориентации и восприятии глубины. В такой среде зрителю приходится постоянно переориентироваться, активно изучая окружающее пространство, что может увеличивать когнитивную нагрузку. Эти процессы активируют разные части мозга, отвечающие за восприятие, внимание и ориентацию в пространстве, делая просмотр более интенсивным и захватывающим.

Кроме того, «сферическое» кино влияет не только на зрение, но и на другие системы чувств, такие как вестибулярный аппарат и проприоцепция. Это создает уникальные ощущения, например, иллюзию движения или полное погружение, что заметно отличается от традиционного просмотра. Такие ощущения усиливают эмоциональное вовлечение зрителя, помогая глубже погружаться в сюжет и пространство фильма.

Не стоит забывать и о психологических аспектах: эмоциональные реакции зрителя, его прошлый опыт и ожидания от просмотра играют важную роль. «Сферическое» кино предлагает необычный и новый опыт, который может вызывать самые разные эмоции — от восторга и удивления до дезориентации и дискомфорта, в зависимости от индивидуальных особенностей человека.

Таким образом, психофизиологические аспекты восприятия «сферического» кино — это многогранная область исследований, включающая как физиологические, так и психологические элементы зрительского опыта. Понимание этих аспектов важно для создания комфортных и эффективных «сферических» фильмов, а также для анализа того, как новые медиаформаты влияют на восприятие и сознание человека. Влияние «сферического» пространства на внимание и память зрителя — интересная тема для изучения в таких областях, как психология восприятия, когнитивные науки и киноискусство.

В контексте «сферического» кинематографа, основанного на omnидирекциональном пространстве, созданном с помощью технологий виртуальной реальности и 360-градусного видео, зрители сталкиваются с значительно увеличенным объемом визуальной информации по сравнению с традиционным просмотром кинопроизведений. Это, в свою очередь, предъявляет новые требования к исследованиям в области внимания и памяти в данных условиях. Исследования Джеймса Дж.

Гибсона [2] о восприятии и внимании, а также Рональда Ренсинка [18] по визуальному вниманию и сценарной перцепции подчеркивают особенности распределения внимания зрителя в «сферическом» пространстве. Зрители получают возможность свободного выбора направления взгляда, что активирует как фокусированное, так и периферийное внимание. Эта ситуация требует от зрителей высокой степени селективности и способности выделять релевантные объекты из общего информационного потока, предполагая непрерывную переориентацию и активное обзорное взаимодействие с контентом. Внимание и память в «сферическом» пространстве требуют дополнительных исследований для определения наиболее эффективных методов организации визуальной информации и построения повествования, которые способствуют улучшению зрительского опыта и минимизации когнитивной нагрузки. «Сферический» кинематограф открывает перед наукой уникальные перспективы для анализа процессов кодирования пространственной информации в долговременной памяти. Погружение в оmdirекциональное пространство стимулирует процесс формирования пространственных воспоминаний, в ходе которого зритель активно участвует в создании ментальной карты виртуального окружения. Такая активность может способствовать усиленной обработке информации и, как следствие, улучшению способности к долговременному сохранению визуальных деталей и ключевых моментов сюжета фильма. Вместе с тем необходимость в активном взаимодействии с пространством предъявляет повышенные требования к когнитивным ресурсам зрителя, что, в свою очередь, может привести к увеличению общей когнитивной нагрузки и потребности в разработке и применении эффективных стратегий для оптимизации использования памяти.

Исследования влияния «сферического» пространства на внимание и память зрителя открывают новые горизонты для понимания когнитивных процессов в условиях всенаправленного восприятия. Уникальность «сферического» кинематографа, требующего от зрителя активного участия и переориентации внимания, предоставляет исследователям уникальную возможность изучить, как различные форматы кинематографического контента влияют на психологические и когнитивные аспекты восприятия. Разработка методик и технологий, направленных на оптимизацию внимания и памяти в «сферическом» пространстве, обещает не только улучшить опыт зрителя, но и способствовать дальнейшему развитию кинематографического искусства.

Обзор технологий съемки и производства фильмов в формате VR 360 и «сферического» кино

Развитие технологий съемки и производства аудиовизуальных произведений в форматах VR 360 и «сферического» кино происходит с высокой скоростью, открывая новые перспективы для кинематографистов и аудитории. Отличительной чертой индустрии кино виртуальной реальности является ее глобальный характер, что предполагает международное сотрудничество в создании проектов. Жанры, пользующиеся наибольшей популярностью в контексте VR, включают жанры документальных фильмов, спортивных аттракционов, ужасов, боевиков и научной фантастики благодаря их динамичности и способности генерировать интенсивный эффект иммерсии.

Тем не менее предвидится расширение интереса к различным жанрам, связанным со временем, в связи с насыщением рынка и стремлением к изучению новых экспрессивных возможностей. В аспекте продолжительности произведений наибольшей популярностью пользуются короткометражные форматы, хотя полнометражные произведения в формате VR также находят свою аудиторию, несмотря на технические ограничения оборудования для виртуальной реальности.

Процедура создания кинематографических произведений в формате VR иницируется с этапа предварительной подготовки, включающего в себя конструирование иммерсивных сценарных планов при помощи специализированного алгоритмического обеспечения. Для генерации иммерсивных сценарных планов и проектов в среде VR активно применяются такие программные комплексы, как Unreal Engine (UE5), Amazon Sumerian, CRYENGINE, Blender и 3ds Max. Unreal Engine предоставляет функциональные возможности для рендеринга и конструирования VR-приложений без прямого кодирования; Amazon Sumerian фасилитирует процесс разработки VR- и AR-приложений; CRYENGINE адаптирован для создания VR-игр и приложений, в то время как Blender и 3ds Max находят свое применение в трехмерном моделировании и анимации, что является критичным для создания VR-контента. Такой подход дает возможность визуализации и планирования сцен в «сферическом» пространстве. При детализации локации уделяется внимание необходимости создания полностью погружающихся декораций. Ключевым моментом является адаптация камеры, настройка освещения и контроль за процессом на съемочной площадке, что предъявляет особые требования к квалификации режиссеров и кинооператоров для реализации съемки в

формате 360 градусов. Этап постпродакшна включает процесс объединения материалов, захваченных различными камерами, что требует высокой точности настроек и порой ручной коррекции для минимизации видимости соединительных швов. В контексте подготовки к производству аудиовизуального контента в формате виртуальной реальности 360° акцентируется значимость отбора камер и оптических систем, обладающих расширенным углом захвата и способностью фиксации изображений в высокой разрешающей способности. Специализированные аппаратные комплексы, такие как Insta360 Titan, GoPro Odyssey, Nokia OZO и Samsung Project Beyond, предоставляют интегрированные решения для каптации видеоматериала в 360°, допуская регистрацию среды вокруг в непрерывном режиме с высоким уровнем детализации и отсутствием видимых дефектов на стыках кадров. Объективы с эффектом «рыбий глаз» способствуют минимизации количества требуемых снимков для воссоздания объемной панорамы за счет широкого угла обзора (VR-App.ru).

Технические аспекты кинопроизводства также оказывают ключевое влияние, включая необходимость обеспечения однородного освещения для всех оптических элементов с целью предотвращения заметности стыков между отдельными фрагментами изображения, поддержание оптимального расстояния между камерой и объектами съемки для исключения визуальных искажений и обеспечение чистоты линз для гарантии разрешения кадра (TrueVT) (AkMartis). При выборе видеоаппаратуры выделяются параметры, такие как частота кадров, наличие системы оптической стабилизации изображения, емкость энергетического аккумулятора, возможности настройки в ручном режиме и эргономичность устройства. Применение дополнительного оборудования, в том числе штативов, креплений, пультов дистанционного управления и защитных аксессуаров, фасилитирует процесс регистрации видео и способствует созданию контента высокого качества (AkMartis).

Подготовка локации. Процесс выбора локации в формате виртуальной реальности 360° включает множество критических аспектов, начиная от отбора и адаптации пространства до выбора аппаратных средств и выполнения технических настроек.

Адаптация пространства. Отбор локации осуществляется с учетом требования создания объемного иммерсивного пространства, к которому зритель сможет проявить исследовательский интерес, обозревая среду в полном диапазоне на-

правлений. Обеспечение однородного освещения и избегание конфайнментных пространств критично для предотвращения ощущения клаустрофобии. Оптимальное размещение видео-захватывающих устройств требует минимизации их перемещения и точного позиционирования для эффективной фиксации всей сцены без визуальных искажений.

Критически важно также учитывать требования к освещению, дистанции до объектов съемки и чистоте оптических элементов для достижения идеального результата.

Репетиция и блокировка. В контексте подготовки к съемкам в формате VR 360 этап «репетиция и блокировка» приобретает новое значение из-за уникальных особенностей «сферической» мизансцены. Отличие «сферической» мизансцены от традиционной кинематографической мизансцены требует переосмысления подходов к блокировке и репетициям, чтобы адаптировать их под требования полного погружения зрителя в виртуальное пространство. В процессе репетиций важно учитывать следующее:

- *всеобъемлющее восприятие пространства:* актеры и съемочная группа должны быть осведомлены о том, что в кадре будет видно абсолютно все пространство вокруг камеры. Это требует от актеров особого внимания к тому, как они перемещаются и взаимодействуют в пространстве, учитывая, что каждое их действие и выражение лица могут быть видны зрителю в любой момент времени;
- *достижение естественности взаимодействия:* чтобы взаимодействие актеров в «сферическом» пространстве выглядело естественно, важно точно определить движения и позиционирование каждого участника сцены. Это помогает избежать визуальных артефактов при сшивке кадров и создает ощущение целостности пространства;
- *сохранение необходимых линий обзора и расстояний:* на репетициях особое внимание уделяют сохранению правильных линий обзора и расстояний между актерами и камерой. Это важно, чтобы сцены воспринимались зрителями плавно и естественно, особенно когда действие происходит в нескольких точках одновременно.

Репетиции и блокировка сцен для «сферического» кино — это сложный процесс, где важно правильно взаимодействовать в пространстве, двигаться естественно и точно. Все это помогает создать погружающий и качественный контент, который позволяет зрителям по-настоящему ощутить себя в виртуальной реальности.

Наблюдение за съемками на площадке — ключевой элемент при создании «сферического» контента. Оно дает режиссеру и оператору всю необходимую информацию для управления процессом и его адаптации. Современные технологии позволяют просматривать сцены в реальном времени с помощью VR-гарнитур, что значительно упрощает работу. Это дает возможность сразу видеть, как сцена будет выглядеть в финальной версии, и позволяет точно расположить камеры и актеров, а также быстро реагировать на изменения сценария, сокращая время на постпродакшн.

Для эффективного мониторинга используют специальные VR-гарнитур и программное обеспечение, которое синхронизируется с камерами в реальном времени. Это позволяет полностью погрузиться в процесс съемок и наблюдать за ним интуитивно и эффективно. Однако у мониторинга на съемках VR 360 есть свои особенности. Например, режиссер и оператор должны быть невидимы для камеры, чтобы не разрушить иммерсивность сцены. Поэтому они часто наблюдают за процессом из специальных укрытий или помещений, оборудованных всем необходимым для контроля съемок.

Такой скрытый мониторинг имеет ряд преимуществ, особенно в съемках VR 360, где любое лишнее присутствие может нарушить ощущение погружения. Съемочная группа может спокойно выполнять свою работу, не отвлекаясь на внешние факторы и не мешая погружению зрителей в виртуальный мир. VR-гарнитур и дистанционный мониторинг также позволяют быстро реагировать на изменения в сценах, что особенно важно, когда творческий процесс требует гибкости.

В итоге использование VR-технологий и скрытого мониторинга не только улучшает качество и глубину погружения в конечный продукт, но и открывает новые возможности для развития киноискусства. Процесс съемок становится более гибким, креативным и эффективным.

Влияние технических аспектов на восприятие контента зрителем

Влияние технических аспектов на восприятие контента зрителем в контексте «сферического» кино можно анализировать с разных сторон, начиная от эффекта присутствия до влияния на эмоциональное состояние и когнитивные процессы.

Технология «Виртуальный продакшн (The Volume)», использованная в производстве сериала «Мандалорец» (2022), демонстрирует, как технические новшества могут кардинально изменить динамику на съемочной площадке и взаимодействие

между актерами и средой. Система, соединяющаяся с камерой и актерами, позволяет фону динамически изменяться в реальном времени, что создает полное погружение для всей съемочной группы и расширяет возможности производства. Эта технология также способствует более эффективному процессу редактирования, уменьшая потребность в дополнительной обработке изображений и сокращая время постпродакшна. VR и «сферическое» кино вызывают у зрителей специфические физиологические и психологические реакции, включая усиленное эмоциональное вовлечение и повышенное ощущение присутствия благодаря иммерсивности контента. Эти форматы требуют от зрителя активного участия и переориентации внимания, что может привести к более глубокому погружению в сюжет и улучшению запоминания событий.

Высокое разрешение и качество изображения критически важны для VR 360 и «сферического» кино, поскольку они обеспечивают реалистичность и детализацию визуального контента, улучшая погружение зрителя и восприятие пространства. Разработки в области камер с высоким разрешением и технологий постобработки, такие как алгоритмы сшивки изображений, позволяют достичь бесшовного и реалистичного визуального опыта. Эти аспекты уменьшают вероятность возникновения визуального дискомфорта и повышают ощущение присутствия. Плавность движения, обеспечиваемая высокой частотой кадров, снижает риск возникновения «морской болезни» (cybersickness), которая может быть вызвана диссонансом между визуальными впечатлениями и физическим ощущением неподвижности. Предположительно более высокая частота кадров способствует лучшей адаптации зрительной системы к виртуальной среде, улучшая общее впечатление от просмотра.

Иммерсивный аудиопыт играет ключевую роль в создании ощущения погружения, позволяя зрителю локализовать звук в трехмерном пространстве. Пространственное аудио усиливает реализм сцен и улучшает ориентацию в пространстве, дополняя визуальные впечатления и способствуя более глубокому эмоциональному взаимодействию с контентом.

Создание контента, специально адаптированного под VR и «сферическое» кино, требует учета всех вышеупомянутых технических аспектов на этапах сценарного планирования, съемки и постпродакшна. Это включает разработку уникальных нарративных структур, способных максимально использовать преимущества погружения и интерактивности, предоставляемые технологиями VR.

Вышеупомянутые технические аспекты и их влияние на восприятие зрителем подчеркивают мультидисциплинарный характер исследований в области VR и «сферического» кино, требующих знаний в психологии восприятия, когнитивной науке, технике и искусстве кинематографии. Дальнейшее изучение этих аспектов откроет новые горизонты для повышения качества виртуального кинематографического опыта и его воздействия на аудиторию.

Примеры «сферических» фильмов и анализ их воздействия на зрителей

«Сферический» кинематограф, или кино с использованием 360-градусной съемки, предоставляет уникальные возможности для создания разнообразного контента.

Перечислим несколько основных жанров и видов, которые могут быть адаптированы для «сферического» кино.

Документальное кино. Использование «сферической» камеры позволяет зрителям ощущать себя непосредственно на месте событий, что делает этот жанр идеальным для погружения в реальные события, исследование природы или культур. Nomads представляет собой канадский документальный исследовательский проект в области виртуальной реальности, выпущенный в 2016 году на платформе Samsung Gear VR и созданный компанией Felix & Paul Studios. Серия включает в себя три коротких фильма, каждый из которых представляет анализ повседневной жизни и культуры различных кочевых племен:

1. Nomads: Herders описывает жизнь семьи скотоводов яков в Монголии.
2. Nomads: Maasai рассматривает жизнь полукочевых скотоводов, проживающих вдоль Великой рифтовой долины в южной Кении и северной Танзании.
3. Nomads: Sea Gypsies представляет жизнь морских цыган, проживающих у берегов Борнео.

Все три фильма были впервые представлены на кинофестивале Sundance в 2016 году и впоследствии распространены как приложение виртуальной реальности. На 5-й церемонии награждения Canadian Screen Awards в 2017 году серия Nomads была удостоена награды за лучший иммерсивный опыт.

Образовательные фильмы. «Сферическое» кино может использоваться для создания образовательных ресурсов, которые позволяют зрителям исследовать научные, исторические или культурные объекты с новой перспективы. The Body VR: Journey Inside a Cell⁵ — образовательный проект, который переносит пользователя внутрь человеческого тела. Авторы используют

⁵ URL: https://store.steampowered.com/app/451980/The_Body_VR_Journey_Inside_a_Cell/.

передовые технологии виртуальной и дополненной реальности для иммерсивного изучения анатомии человеческого тела, обогащая понимание его структуры и функций, а также развивая навыки исследования и медицинской практики.

Приключенческие и путешествия. Этот жанр может погрузить зрителя в путешествие по экзотическим и недоступным местам мира, предлагая не только визуализацию, но и ощущение присутствия. Фильм *As It Is: A Grand Canyon VR Documentary*⁶ представляет собой произведение виртуальной реальности, разработанное компанией 360 Labs, с целью погружения зрителей в захватывающее путешествие по изумрудным просторам Гранд-Каньона, начиная от его глубоких ущелий и заканчивая вершинами величественных скал. Просматривая фильм, зрители виртуально исследуют разнообразные ландшафты, включая массивные пороги и узкие каньоны, в то время как встречи с активистами, представленными в фильме, бросают свет на борьбу за сохранение природных и культурных ценностей этого уникального места. Особое внимание уделяется проблеме controversialного освоения, под которым понимается деятельность, способная нанести ущерб экосистеме и культурному наследию Гранд-Каньона, вызывая дискуссии и противоречия в обществе.

Ужасы и триллеры. «Сферическое» кино открывает новые возможности для создания напряженной и пугающей атмосферы, где угроза может скрываться в любом направлении, что усиливает эффект присутствия.

Catatonic представляет собой виртуальный фильм, созданный режиссером Гаем Шелмердайном, который транспортирует зрителей в атмосферу психиатрической больницы 1950-х годов, представленной через призму виртуальной реальности. В ходе фильма зрители виртуально перемещаются по учреждению, находясь в инвалидной коляске, и испытывают нарастающее чувство тревоги по мере развития сюжета. Финальная сцена, где зрителей привязывают и убивают, создает пугающий и шокирующий финал, представляя сложные вопросы о психиатрическом лечении и правах пациентов.

Фэнтези и научная фантастика. Жанры, которые часто основаны на создании новых миров и реальностей, находят в «сферическом» кинематографе инструмент для более глубокого погружения и взаимодействия с этими мирами. «Предел» (*The Limit*) — это короткометражный фильм виртуальной реальности под режиссурой Роберта Родригеса, в котором главные роли исполняют Мишель Родригес и Норман Ридус. Сюжет фильма закручен вокруг агента-изгоя с загадочным прошлым, который

⁶ URL: <https://vimeo.com/258645333>.

обращается за помощью к усовершенствованному суперассистенту М-13 с целью восстановления своей личности и нанесения удара по смертоносной организации, которая его создала.

Интерактивные фильмы. «Сферическое» кино может быть использовано для создания интерактивных историй, где зрители могут выбирать, как развивается сюжет или куда двигаться дальше. *Invasion!* — это захватывающий мультфильм-короткометражка в виртуальной реальности, разработанный студией Baobab Studios. Сюжет фильма описывает амбициозные планы инопланетных существ на захват нашего мира и уничтожение всех, кто встанет на их пути. Однако их планы нарушают два милых белых кролика, включая вас в роли одного из них, представляющих неожиданный вызов для вторжения инопланетных захватчиков.

Концерты и музыкальные выступления. Записи концертов в формате 360° позволяют зрителю чувствовать себя одним из участников толпы, которая стоит перед сценой. U2 360° at the Rose Bowl представляет собой видеозапись живого концерта ирландской рок-группы U2, который прошел 25 октября 2009 года в Пасадене, США, в рамках тура U2 360° Tour. Данное мероприятие привлекло внимание 97 014 зрителей, что установило новый рекорд посещаемости концертов U2 в США. Более того, это выступление стало первым в истории, транслировавшимся в прямом эфире на платформе YouTube, что привлекло рекордное количество зрителей — более 10 миллионов человек. Режиссером фильма выступил Том Крюгер, ранее работавший с группой над проектом U2 3D. Для осуществления съемок использовалось 27 камер.

Спортивные события. «Сферическое» кино может трансформировать способ просмотра спортивных событий, предоставляя зрителям возможность видеть игру с разных ракурсов, выбирая наиболее интересные моменты для наблюдения. *Follow My Lead: The Story of the 2016 NBA Finals* представляет собой документальный фильм в виртуальной реальности, разработанный в рамках партнерства между Национальной баскетбольной ассоциацией (NBA) и компанией Oculus VR. Данный фильм представляет наблюдателям некоторые из наиболее запоминающихся моментов седьмого матча между командами «Голден Стэйт Уорриорз» и «Кливленд Кавальерс». Сюжет фильма фокусируется на неудачной попытке «Кливленда» и его звездного игрока Леброна Джеймса помешать объявлению «Голден Стэйт» величайшей командой всех времен и принести «городу синих воротничков» первый чемпионат за последние пять десятилетий.

Представленные жанры и виды аудиовизуального контента демонстрируют, как «сферический» кинематограф может расширять границы традиционного кинопроизводства, предлагая новые творческие и визуальные возможности для режиссеров и сценаристов.

Таким образом, в ходе анализа существующих исследований об эффекте «сферического» кино и виртуальной реальности формата 360°, который они производят на зрителей, были выявлены не только ключевые выводы, но и открыты новые перспективы для дальнейших исследований.

Заключение

Подведем итоги данного исследования. Одним из основных выводов является подтверждение возможности «сферического» кино и VR 360 значительно усиливать эмоциональное и когнитивное вовлечение зрителей. Это достигается путем создания глубокой иммерсии и активного взаимодействия с контентом, что открывает новые перспективы для кинематографического искусства. Технологии виртуальной реальности изменяют традиционное представление о пространстве кинематографа, позволяя зрителям переживать события на «сферическом» экране более интенсивно и персонально, создавая уникальный опыт просмотра для каждого индивидуума. Важным аспектом исследования является обнаружение образовательного потенциала «сферического» кино и VR 360. Эти технологии могут стать мощным инструментом для образования, обогащая учебный процесс и создавая новые возможности для интерактивного обучения. Дальнейшее изучение влияния VR и «сферического» кино на образовательный процесс поможет разработать более эффективные методы использования в учебных целях, что особенно важно в контексте современных требований к образованию. Анализ влияния «сферического» кино и VR 360 на различные возрастные и социокультурные группы, а также на людей с особыми потребностями позволит лучше понять потенциальные ограничения и преимущества этих технологий для различных категорий пользователей.

Создание стандартов и рекомендаций по использованию VR и «сферического» кино с учетом потребностей различных аудиторий и минимизации возможных негативных последствий поможет установить основы для безопасного и эффективного использования этих технологий.

В целом дальнейшие исследования в области влияния «сферического» кино и VR 360 на зрителей не только помо-

гут более глубоко понять их потенциал, но и оптимизировать их использование в различных сферах, включая киноиндустрию, образование и развлекательные технологии. Это будет способствовать развитию новых форм кинематографического искусства и обеспечит расширение границ традиционного кинопроизводства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гай К.В., Соломяный Р.Н. Тенденции развития технологий виртуальной и дополненной реальности в киноиндустрии // Наука и образование: актуальные вопросы, достижения и инновации. 2022. С. 28–30. URL: <https://naukaip.ru/wp-content/uploads/2022/06/%D0%9C%D0%9A-1425-1.pdf#page=28> (дата обращения: 20.09.2024).
2. Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию / пер. с англ. / общ. ред. и вступ. ст. А.Д. Логвиненко. М.: Прогресс, 1988. 464 с: URL: <https://forpsy.ru/works/ekologicheskij-podhod-k-voispriyatiyu-dj-gibsona/> (дата обращения: 20.09.2024).
3. Гуляева Я.В. Отечественный опыт создания виртуальных сферических фильмов: основные темы и жанры // Запись и воспроизведение объемных изображений в кинематографе, науке, образовании и в других областях: XI Международная научно-практическая конференция. Материалы и доклады. Москва, 2019. С. 127–132.
4. Добрынин О.В. Сферический кинематограф: трансформация киноязыка в условиях виртуальной реальности // Вестник ВГИК. Т. 16, № 1. 2024. С. 106–121.
5. Добрынин О.В. Трансформация режиссерского замысла применительно к построению структуры виртуального пространства в кинематографе // Человек и культура. 2023. № 6. С. 184–198.
6. Искусство Кино: введение в историю и теорию кинематографа / Дэвид Бордуэлл, Кристин Томпсон, Джефф Смит; [перевод с английского А.С. Иевлевой]. М.: Эксмо, 2024. 656 с.
7. Кадура Е.В., Чиждова М.А. Методы и алгоритмы обработки и коррекции изображений, снятых сферической камерой // Информационные технологии и высокопроизводительные вычисления: Материалы VI Международной научно-практической конференции. Хабаровск, 2021. С. 123–129.
8. Климов Я.И. Диалог медиа и зрителя: формы интерактивности // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2022. № 2 (63). С. 50–54. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dialog-media-i-zritelya-formy-interaktivnosti> (дата обращения: 20.09.2024).
9. Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. Таллинн: Александра, Соп. 1994. 214 с.
10. Маньковская Н.Б., Бычков В.В. Виртуальная реальность как феномен современного искусства // Исследования в области искусствоведения и культурологии. 2020. № 1. С. 112–120.
11. Маньковская Н.Б., Бычков В.В. Современное искусство как феномен техногенной цивилизации. М.: ВГИК, 2011. 210 с.

12. «Одинокие вместе»: Шерри Таркл о том, почему мы предпочитаем соцсети личному общению. URL: <https://monocler.ru/odinokie-vmeste-sherri-tarkl-o-tom-pochemu-myi-predpochitaem-sotsseti-lichnomu-obshheniyu/> (дата обращения: 20.09.2024).
13. *Старусева-Першеева А.Д.* Специфика построения повествования в интерактивной среде виртуальной реальности // Запись и воспроизведение объемных изображений в кинематографе, науке, образовании и в других областях: XI Международная научно-практическая конференция. Материалы и доклады. Москва, 2019. С. 133-142.
14. *Тарковский А.* Запечатленное время. М.: Искусство, 1986. 254 с.
15. *Bolter, J.D.* Digital Plenitude: The Decline of Elite Culture and the Rise of New Media. Cambridge: MIT Press, 2019. 240 p.
16. Elizabeth Spelke Harvard University Seminar, "The Child's Representation of Number" College de France April 1, 2008. URL: https://www.college-de-france.fr/media/stanislas-dehaene/UPL4490876066355330307_Elizabeth_Spelke.pdf (дата обращения: 20.09.2024).
17. *Manovich, L.* The Language of New Media. Cambridge: MIT Press, 2001. 354 p.
18. *Ronald A. Rensink, J. Kevin O'Regan, & James J. Clark.* TO SEE OR NOT TO SEE: The Need for Attention to Perceive Changes in Scenes. Cambridge Basic Research, Nissan Research & Development, Inc; 2 Laboratoire de Psychologie Experimentale, CNRS, Université René Descartes, Paris, France; and 3 Department of Electrical Engineering, McGill University. URL: <https://philpapers.org/archive/RENTSO.pdf> (дата обращения: 20.09.2024).
19. *Slater, M., Wilbur, S.* A Framework for immersive virtual environments (FIVE): Speculations on the role of presence in virtual environments // PRESENCE. 1997. Vol. 6. No 6. pp. 603-616.
20. *Slater, M., Antley, A., Davison, A., Swapp, D., Guger, C., Barker, C., Pistrang, N., Sanchez-Vives, M.V.* A virtual reprise of the Stanley Milgram obedience experiments // PLoS ONE. 2006. Vol. 1. No 1. P. 39.
21. The Virtual window: From Alberti to Microsoft. Anne Freidberg Literary and Linguistic Computing. No 23 (4). pp. 497-499.
22. *Titchener, E.* A Textbook of Psychology. New York: Macmillan, 1909. 565 p.
23. *Turkle, S.* Life on the Screen: Identity in the Age of the Internet. New York: Simon & Schuster, 1995. 352 p.

REFERENCES

1. *Gaj, K.V., Solomyany, 'j R.N.* Tendencii razvitiya texnologij virtual'noj i dopolnennoj real'nosti v kinoindustrii [Trends in the Development of Virtual and Augmented Reality Technologies in the Film Industry]. Nauka i obrazovanie: aktual'ny'e voprosy', dostizheniya i innovacii, 2022, pp. 28-30. Available at: <https://naukaip.ru/wp-content/uploads/2022/06/%D0%9C%D0%9A-1425-1.pdf#page=28> (Accessed 20 September 2024). (In Russ.)
2. *Logvinenko, A.D. (ed.) Gibson, Dzh.* E'kologicheskij podxod k zritel'nomu vospriyatiyu: Per. s angl. [The Ecological Approach to Visual Perception]. Moscow. Progress Publ., 1988. 464 p. Available at: <https://forpsy.ru/works/ekologicheskij-podhod-k-vospriyatiyu-dj-gibsona/> (Accessed 20 September 2024). (In Russ.)

3. Gulyaeva, Ya. V. Otechestvenny'j opyt' sozdaniya virtual'ny'x sfericheskix fil'mov: osnovny'e temy' i zhanry' [Domestic Experience in Creating Virtual Spherical Films: Main Themes and Genres]. Zapis' i vosproizvedenie ob'emny'x izobrazhenij v kinematografe, nauke, obrazovanii i v drugix oblastyax: XI Mezhdunarodnaya nauchno-prakticheskaya konferenciya. Materialy' i doklady'. Moscow, 2019. pp. 127–132. (In Russ.)
4. Dobry'nin, O.V. Sfericheskij kinematograf: transformaciya kinoyazy'ka v usloviyax virtual'noj real'nosti [Spherical Cinema: Transformation of Film Language in Virtual Reality], vol. 16. Vestnik VGIK, no. 1, 2024, pp. 106–121. (In Russ.)
5. Dobry'nin, O.V. Transformaciya rezhisserskogo zamy'sla primenitel'no k postroeniyu struktury' virtual'nogo prostranstva v kinematografe [Transformation of the Director's Concept Regarding the Structure of Virtual Space in Cinema]. Chelovek i kul'tura, no. 6, 2023, pp. 184–198. (In Russ.)
6. De'vid, Bordue'll, Kristin, Tompson, Dzheff, Smit Iskusstvo Kino: vvedenie v istoriyu i teoriyu kinematografa [Film Art: An Introduction]. Moscow, E'ksmo Publ., 2024. 656 p. (In Russ.)
7. Kadura, E.V., Chizhova, M.A. Metody' i algoritmy' obrabotki i korrekcii izobrazhenij, snyaty'x sfericheskoy kameroj [Methods and Algorithms for Processing and Correcting Images Captured by Spherical Cameras]. Informacionny'e tekhnologii i vy'sokoproizvoditel'ny'e vy'chisleniya: Materialy' VI Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii. Xabarovsk, 2021. pp. 123–129. (In Russ.)
8. Klimov, Ya.I. Dialog media i zritel'ya: formy' interaktivnosti [Dialogue between Media and Audience: Forms of Interactivity]. Obshchestvo. Sreda. Razvitiye (Terra Humana), no. 2 (63), 2022, pp. 50–54. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/dialog-media-i-zritel'ya-formy-interaktivnosti> (Accessed 20 September 2024). (In Russ.)
9. Lotman, Yu., Civ'yan, Yu. Dialog s e'kranom [Dialogue with the Screen]. Tallinn, Aleksandra Publ., Cop Publ., 1994. 214 p. (In Russ.)
10. Man'kovskaya, N.B., By'chkov, V.V. Virtual'naya real'nost' kak fenomen sovremennogo iskusstva [Virtual Reality as a Phenomenon of Modern Art]. Issledovaniya v oblasti iskusstvovedeniya i kul'turologii, no. 1, 2020, pp. 112–120. (In Russ.)
11. Man'kovskaya, N.B., By'chkov, V.V. Sovremennoe iskusstvo kak fenomen texnologicheskoy civilizacii [Modern Art as a Phenomenon of Technogenic Civilization]. Moscow, VGIK Publ., 2011. 210 p. (In Russ.)
12. "Odinokie vmeste": Sherri Tarkl o tom, pochemu my' predpochitaem sozseti lichnomu obshheniyu ["Alone Together": Sherry Turkle on Why We Prefer Social Networks to Personal Communication]. Available at: <https://monocler.ru/odinokie-vmeste-sherri-tarkl-o-tom-pochemu-myi-predpochitaem-sotsseti-lichnomu-obshheniyu/> (Accessed 20 September 2024). (In Russ.)
13. Staruseva-Persheeva, A.D. Specifika postroeniya povestvovaniya v interaktivnoj srede virtual'noj real'nosti [Specifics of Narrative Construction in the Interactive Environment of Virtual Reality]. Zapis' i vosproizvedenie ob'emny'x izobrazhenij v kinematografe, nauke, obrazovanii i v drugix oblastyax: XI Mezhdunarodnaya nauchno-prakticheskaya konferenciya. Materialy' i doklady'. Moscow, 2019. pp. 133–142. (In Russ.)

14. *Tarkovskij, A.* Zapechatlennoe vremya [Sculpting in Time]. Moscow, Iskustvo Publ., 1986. 254 p. (In Russ.)
15. *Bolter, J.D.* Digital Plenitude: The Decline of Elite Culture and the Rise of New Media. Cambridge: MIT Press, 2019. 240 p.
16. *Spelke, E.* Harvard University Seminar, "The Child's Representation of Number" College de France, April 1, 2008. Available at: https://www.college-de-france.fr/media/stanislas-dehaene/UPL449087606635530307_Elizabeth_Spelke.pdf (Accessed 20 September 2024).
17. *Manovich, L.* The Language of New Media. Cambridge: MIT Press, 2001. 354 p.
18. *Rensink, R.A., O'Regan, J.K., Clark, J.J.* To See or Not to See: The Need for Attention to Perceive Changes in Scenes. Cambridge Basic Research, Nissan Research & Development, Inc.; Laboratoire de Psychologie Experimentale, CNRS, Université René Descartes, Paris, France; Department of Electrical Engineering, McGill University. Available at: <https://philpapers.org/archive/RENTSO.pdf> (Accessed 20 September 2024).
19. *Slater, M., Wilbur, S.* A Framework for Immersive Virtual Environments (FIVE): Speculations on the Role of Presence in Virtual Environments. PRESENCE, 1997, vol. 6, no. 6, pp. 603-616.
20. *Slater, M., Antley, A., Davison, A., Swapp, D., Guger, C., Barker, C., Pistrang, N., Sanchez-Vives, M.V.* A Virtual Reprise of the Stanley Milgram Obedience Experiments. PLoS ONE, 2006, vol. 1, no. 1, p. 39.
21. *Friedberg, A.* The Virtual Window: From Alberti to Microsoft. Literary and Linguistic Computing, 2008, vol. 23, no. 4, pp. 497-499.
22. *Titchener, E.* A Textbook of Psychology. New York: Macmillan, 1909. 565 p.
23. *Turkle, S.* Life on the Screen: Identity in the Age of the Internet. New York: Simon & Schuster, 1995. 352 p.

Статья поступила в редакцию 18.07.2024; одобрена после рецензирования 29.09.2024; принята к публикации 14.10.2024.

The article was submitted 18.07.2024; approved after reviewing 29.09.2024; accepted for publication 14.10.2024.





Оптика как инструмент творческой интерпретации снимаемой реальности

Д.И. Масуренков

оператор, доцент ВГИКа

ORCID: 0009-0007-7515-5778

DOI: 10.69975/2074-0832-2025-63-1-147-159

В статье исследуется комплекс вопросов, связанных с особенностями оптического изображения в кино. Изображение, получаемое объективом, и наше зрительное восприятие во многом схожи, но во многом и различны. Зрительное восприятие — результат взаимодействия наших глаз и мозга, который управляет основными параметрами нашего видения и формирует зрительный образ наблюдаемой реальности. Объектив (система линз) лишь проецирует на светочувствительный материал или на электронную матрицу оптическое изображение определенной части реального пространства, расположенного перед ним. Особенности изображения, обусловленные самими принципами прохождения и преломления света в оптических средах и конструктивно-оптическими характеристиками объектива, делают возможным записывать изображение, отличающееся от непосредственного зрительного восприятия.

The article explores a host of issues related to the features of the optical image in the cinema. The image received by the lens and our visual perception have a lot of similarities, but in many ways they are different. Visual perception is the result of the interaction between our eyes and our brain, which controls the basic parameters of our eyesight and forms a visual image of the observed reality. A lens (lens system) only projects onto a photosensitive material or an electronic matrix an optical image of a certain part of the real space located in front of it. The features of the image, conditioned by the very principles of transmission and refraction of light in optical media as well as by the structural and optical characteristics of the lens make it possible to record an image that differs from direct visual perception

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

оптическое изображение, объектив, фокусное расстояние, глубина резко изображаемого пространства (ГРИП), перспективные соотношения в изображении, оптический рисунок, прием съемки, объектив переменного фокуса (ОПФ)

KEYWORDS

optical image, lens, focal length, depth of field (DOF), spatial relationships of objects in the image, optical pattern, shooting reception, variable focus lens (OPF)

Для цитирования: Масуренков Д.И. Оптика как инструмент творческой интерпретации снимаемой реальности // Вестник ВГИК. 2025. Т. 17. № 1. С. 147–159. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-63-1-147-159>.

For citation: Masurenkov, D.I. Optical Equipment as an Instrument for Creative Interpretation of the Filmed Reality // Vestnik VGIK 2025. Vol. 17. No. 1, pp. 147–159. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-63-1-147-159>. (In Russian)

Великий кинооператор С.П. Урусовский любил повторять слова М.В. Ломоносова: «Все мы глядим с удивлением на картину, когда видим в ней изображенную натуру или страсть человеческую. Но те, кто видит притом растворение красок, соединение теней со светом, смелость кисти живописной, регулярную пропорцию в рисовании, *изображенное удаление и близость объектов в своей перспективе* (курсив наш. — Д.М.), смягчение в дальних объектах же света и тени, двойственное увеселение чувствуют». [9, с. 188]

В общей структуре фильма изобразительное решение и есть то самое соединение теней со светом, та же смелость кисти живописной, регулярная пропорция в рисовании, которые создают посыл и подтекст, во многом формирующие художественность фильма.

Фотография открыла принципиально новый способ отражения реальности. Субъективный взгляд художника на окружающий мир, мастерство передать свое видение на плоскости картины заменилось оптико-химическим способом фиксации фрагментов реальности на светочувствительную фотографическую пластинку. Фотография с момента своего появления (30-е годы позапрошлого века) и до сегодняшнего дня остается самым точным способом фиксации видимых сторон окружающего нас мира. Вместе с тем фотографическое изображение хотя и давало психологически относительно точную зрительную картину фрагментов реальности, но плоские, монохромные фотографические снимки, как и любое изображение трехмерного мира на плоско-

сти, приносило в эту картину черты условности. Эти условности принимались как неизменная данность, но в процессе развития фотографии она случайно или целенаправленно превращалась в элемент передачи субъективного, художественного, авторского взгляда на мир. Эти возможности во многом рождались благодаря творческому использованию принципов и технических средств получения фотографических изображений.

Кинематограф появился как результат стремления сделать фотографию движущейся. По существу, Люмьеры только заменили фотографический аппарат изобретенным ими аппаратом кинематографическим. Первоначально кинематограф считался просто движущейся фотографией, и большинство первых съемщиков кинематографических картин приходили в кино из фотографии. Они приносили в кино изобразительную культуру, художественные критерии и нормы, сложившиеся в фотографии, опирающиеся на опыт и нормы живописи.

Вместе с тем сама логика развития кино открывала абсолютные новые возможности использования технических средств для решения уже кинематографических задач. В первую очередь такие возможности открывал сам съемочный аппарат (прямая и обратная съемка, съемка с измененной частотой, многократное экспонирование). Несколько позже кинематографичность движущейся фотографии придало движение камеры. Одновременно формирование кинематографического характера изображения во многом складывалось и под влиянием использования возможностей съемочных объективов (съемочной оптики). (Оставим в стороне вопросы, связанные с использованием монтажа для формирования кинематографического образа.)

Первые киноаппараты, так же как и фотоаппараты, снабжались одним объективом. Почти всегда это был объектив с «нормальным фокусным расстоянием»¹. Такими считались объективы, чей угол изображения приблизительно соответствовал углу отчетливого зрения неподвижного человеческого глаза (28–37°). Съемка такими объективами наиболее соответствовала зрительскому восприятию, когда можно видеть весь объект целиком, без необходимости поворота головы. Для кино «нормальным» считался объектив с фокусным расстоянием 40 и 50 мм. Соответствие углов зрения человеческого глаза и съемочного объектива диктовал выбор дистанции до объекта съемки. Опыт живописи с ее неподвижной точкой зрения определял эту дистанцию в 2,5 раза больше высоты снимаемого предмета. При такой дистанции масштабные-перспективные соотношения изображенных на плоскости предметов наиболее близки к мас-

¹ Фокусное расстояние объектива определяет, в зависимости от размера кадра, масштаб изображения и угол поля изображения.

² При съемке человека во весь рост объективом 40 мм это расстояние составляло около пяти метров.

³ В отличие от фотографии, где в процессе печати можно увеличивать изображение, в кино выбор масштаба изображения (крупности плана) происходит в процессе съемок. Хотя сегодня видеозапись высокого разрешения дает возможность без потери качества увеличивать крупность изображения на стадии его последующей обработки.

⁴ В фотографии сменные объективы начали массово использоваться с появлением в начале 1920-х годов т. н. малоформатных фотоаппаратов, использующих киноплёнку.

штабно-перспективным соотношениям человеческого восприятия. Этим правилам следовали и фотографы, и первые съемщики кинематографических картин².

Но больший вес и габариты киноаппарата по сравнению с фотоаппаратом значительно снижали оперативность при документальных съемках. А с началом использования в кино планов различной крупности требовалась еще и смена точек съемки³.

Разрешению этих проблем во многом способствовало появление в комплекте съемочного оборудования объективов различных фокусных расстояний (сменной оптики). На первых порах комплект включал четыре-пять объективов с фокусным расстоянием 35, 40, 50, 75 или 80 мм. Этот так называемый стандартный набор оптики вскоре стал обязательным при съемках. Он позволял, не меняя положения камеры, простой сменой объективов снимать планы различной крупности⁴.

Возможность быстрого изменения крупности изображения уже к концу 1910-х годов породила характерный, изобразительный стиль хроникального кино: событие показывается на общих, средних и крупных планах. Смена крупности позволяла достигать ощущение непрерывности события и создавать необходимые смысловые и эмоциональные акценты. Для ускорения смены объективов в 1920-е годы появились съемочные аппараты для хроникальных съемок, где сменные объективы находились на вращающейся турели.

В фильмах художественных сменная оптика предоставила альтернативную возможность снимать планы одинаковой крупности или выбором дистанции до объекта, или фокусного расстояния объектива. Первоначально сменные объективы начинают использовать для ускорения процессов съемки: объективами короткого фокуса снимали общие планы, «нормальными» объективами — планы средние, а объективами 75, 80 мм — портреты.

Объективы различного фокусного расстояния открыли в кино пути для творческой интерпретации снимаемой реальности. Эти возможности базируются на самом характере оптического изображения, даваемого объективом. В процессе зрительного восприятия наш мозг постоянно корректирует изображение, формируемое хрусталиком на сетчатке. Эта коррекция, основанная на жизненном опыте, позволяет нам сохранять константность зрительной картины окружающего мира, в том числе и пространственно-масштабные соотношения. Объектив формирует на светочувствительном материале или на электронном преобразователе световых сигналов изобра-

жение определенной части реального пространства, расположенного перед ним в масштабно-перспективных соотношениях, обуславливаемых его параметрами. Съёмочные объективы в отличие от человеческого глаза, чьи оптические параметры одинаковы почти у всех людей, в зависимости от фокусного расстояния имеют самые разнообразные углы зрения и при одинаковой дистанции до объекта съёмки дают разномасштабные изображения. Эти особенности, обусловленные конструктивными характеристиками объектива, позволяют записывать изображения, отличающиеся от непосредственного восприятия. Различия между зрительным восприятием и оптическим изображением стали в кино способом превращения снимаемой реальности в реальность художественную, в средство кинематографической выразительности, важнейшими элементами изобразительного решения и элементами киноязыка.

Резкость и нерезкость в изображении

Резкость изображения в процессе зрительного восприятия бессознательно и динамично формируется по всей глубине наблюдаемого пространства за счет постоянного изменения кривизны хрусталика глаза (процесс аккомодации). Резкость оптического изображения создается в результате перемещения объектива по отношению к светочувствительному материалу или матрице (процесс «наводки на фокус»), при этом зона резкости изображения ограничена по протяженности как перед, так и за объектом, на который наведена резкость. Эта протяженность — глубина резко изображаемого пространства (ГРИП) зависит от величины фокусного расстояния и дистанции до объекта съёмки. ГРИП зависит и от степени диафрагмирования объектива. Чем больше фокусное расстояние объектива, чем сильнее открыта диафрагма, чем ближе находится объект съёмки, тем меньше ГРИП. На этапах становления кинематографа нерезкость в глубине кадра, а тем более на переднем плане, рассматривалась как брак. Но с началом использования объективов 75 и 80 мм для съёмок крупных актерских планов относительно малая ГРИП, дающая уменьшение детализации предметов на фоне, сохраняя при этом ощущение единства происходящего, становится способом акцентировать зрительское внимание на лице исполнителя, превращается в один из элементов изобразительного решения. Возможность в процессе съёмки переводом фокусировки объектива изменять степень резкости объектов, расположенных на переднем плане и в глубине кадра, стала способом переключения зрительного внима-

ния, а скорость такого перевода задает определенный драматический ритм киноповествования. Уход в нерезкость или выход из нерезкости превращаются в элементы монтажного перехода.

Протяженность глубины резкости, расположение зон нерезкости — нерезким может быть не только фон, а и объекты на переднем плане, степень нерезкости, перевод фокуса — эти параметры формируют изобразительный и интонационный характер киноповествования, становятся отличительным признаком кинематографического изображения, несут в контексте фильма свои творческие и семантические функции. Сочетание резких и нерезких частей в цветном изображении стало декоративно-эстетическим элементом пластического решения. И сегодня выбор фокусного расстояния объектива, степень его диафрагмирования, при прочих равных условиях, определяются необходимостью получения соответствующей степени нерезкости фоновых или первоплановых предметов в кадре. Локальная нерезкость изображения и даже характер этой размытости (боке) стали общепринятыми и неотъемлемыми творческими элементами в изобразительном решении фильма.

Пространство

Использование объективов различного фокусного расстояния сделали возможным творчески интерпретировать пространственно-масштабные характеристики снимаемой реальности, создавать пространство кинематографическое. Особенности передачи пространства при съемке длиннофокусной оптикой открыли оригинальный съемочный прием — псевдопроезд. Сопровождающее панорамирование за объектом, движущимся по кругу, в центре которого расположена камера с длиннофокусным объективом, создает иллюзию движения камеры параллельно с движущимся объектом. При одинаковой крупности первоплановых объектов чем короче фокусное расстояние объектива, тем меньше масштаб предметов в глубине кадра, тем сильнее выражена перспектива изображения и зрительное ощущение глубины пространства. Соответственно, чем больше фокусное расстояние, тем заметнее «пространственное уплощение» за счет незначительного изменения масштабов предметов в глубине кадра и на первом плане⁵.

С изменением пространственных соотношений меняется и протяженность ГРИП. В кадре, снятом короткофокусным объективом, даже при незначительном расстоянии до первого плана резкость присутствует по всей глубине кадра. (Если ГРИП недостаточно, ее можно увеличить диафрагмированием.)

⁵ Хрусталик нашего глаза при близком рассмотрении предмета создает на сетчатке аналогичное изображение, которое дает короткофокусный объектив, но наш мозг эти «искажения» бес- сознательно исправ- ляет. В стремлении усилить вырази- тельность картины художники прибегают к перспективному построению, анало- гичному оптическому искажению (А. Мантенья «Мерт- вый Христос», 1497).



А. Мантенья
«Мертвый
Христос», 1497

В «уплощенном пространстве», полученном длиннофокусным объективом, даже при значительном диафрагмировании почти всегда присутствует зональная нерезкость. Фокусное расстояние объектива определяет и скорость масштабных изменений объекта, движущегося из глубины кадра на аппарат или от аппарата. Чем короче фокусное расстояние, тем быстрее происходит изменение крупности объекта, а значит, и ощущение скорости его движения. Сравнительное время таких изменений пропорционально величине фокусного расстояния. При глубинной мизансцене скорость изменения крупности задает общий ритм сцены, а при отъезде и наезде камеры — характер перспективных изменений и протяженность пути движения.

Пространственная трансформация, создаваемая короткофокусными или длиннофокусными объективами, в художественном кино достаточно долго считалась недопустимой. Освоение художественных и выразительных возможностей трансформации пространства началось в середине 1920-х годов, в том числе в фильмах советских кинематографистов. Способствовало этому и появление объективов с фокусным расстоянием 28, а позже и 25 мм.

Короткофокусный объектив открывал новые семантические и образные значения ракурса. Предметы, человеческие лица и фигуры, снятые в ракурсе короткофокусным объективом, обретали на экране абсолютно новый облик. Ракурсное изображение в общем контексте фильма становилось изобразительной характеристикой, художественной метафорой, новыми элементами киноязыка. «В одних случаях это почти неуловимое видоизменение реальных форм природы в пределах увеличения их мас-

сивности. В других случаях искажающая способность объектива применялась более откровенно: то в порядке “гоголевской” гиперболизации, то в порядке монументализации... В разной дозе и разной степени наглядности — объектив 28 неизменно помогал предметам “выходить из себя”, выходить за определения предназначенных им природой объемов и форм», — так писал о возможностях короткофокусного объектива при съемке фильма «Старое и новое» С. Эйзенштейн [10, с. 79–80].

В изображении, снятом короткофокусным объективом, выраженные перспективные сокращения порождают и своеобразный эффект: искажение пропорций снимаемых предметов — преувеличенная крупность близкорасположенных частей, преуменьшение более дальних деталей и так называемое «заваливание» вертикальных линий (аффинные искажения). Такого рода «искажения» также становились элементами изобразительного решения. А с началом использования объективов с фокусным расстоянием 10–12 мм, получивших название «рыбий глаз», пространство изображения обрело еще и своеобразную сферичность. Такое оптическое искажение пространства стало сегодня одним из важнейших изобразительных средств, несущих в контексте фильма самые разнообразные смыслы. Выбор фокусного расстояния объектива для съемки крупных актерских планов — одно из важнейших средств создания экранного образа персонажа, своеобразная возможность выявления психофизиологической характеристики роли⁶.

⁶ Режиссер С. Люмет на страницах книги «Как делается кино» подробно разбирает критерии выбора фокусного расстояния объективов для исполнителей той или иной роли.

Новый стиль съемки

⁷ При съемках «с рук» объективом с большим фокусным расстоянием возникает качание и неустойчивость изображения. Только с изобретением системы стабилизации камеры (стадикам) при съемке свободной камерой стало возможным использовать объективы с большим фокусным расстоянием.

Появление в середине 1950-х годов так называемых сверх-короткофокусных объективов (фокусное расстояние 22, а затем и 18, и 16 мм) породило новый стиль съемки. Легкая камера с короткофокусным объективом в руках оператора открыла возможность ее свободного перемещения в пространстве, обеспечивая при этом стабильность изображения⁷.

«Свободная камера» с короткофокусным объективом сформировала характерный оптический стиль изображения: широкий угол зрения, большая глубина резкости, быстрое изменение масштабов изображения при придвижении объектов, «перспективные и масштабные искажения», тем самым усиливая динамику и экспрессию изображения. Классическим примером такого стиля съемок может служить фильм «Я — Куба» (реж. М. Калатозов, опер. С. Урусевский, 1965). В дальнейшем такой стиль съемки стал доминирующим в кино. И сегодня свободная камера и короткофокусный объектив продолжают оставаться

важнейшим инструментарием при решении самых разнообразных изобразительных задач в кино, в том числе и в возможных вариантах внутрикадрового монтажа.

Своеобразной антитезой характеру изображения, снятого сверхкороткофокусной оптикой, стало изображение, получаемое оптикой длиннофокусной (150 мм) и сверхдлиннофокусной (200 и более миллиметров). Если изображение, снятое короткофокусным объективом, как бы «втягивает» зрителя в происходящее действие, а подчеркнутая перспектива и оптические искажения увеличивают градус эмоционального воздействия, то почти незаметны перспективный контраст из-за одинаковых масштабов первоплановых объектов и объектов в глубине кадра, малая глубина резкости, когда точки и линии первого плана или фона превращаются в расплывчатые, декоративные пятна — своеобразная импрессионистическая неполнота зрительной информации придает такому изображению некую отстраненность. Отстраненность формирует свой особый стиль авторского повествования. Сверхдлиннофокусные объективы раскрыли новые художественные и смысловые возможности изображений движущихся объектов. Замедленное изменение крупности объекта при его движении на аппарат или от аппарата создают эффект аналогичный рапидной съемке, а сочетание активных движений с масштабной неподвижностью придает изображению ощущение сюрреалистичности. Получить соответствующий масштаб (крупность) изображения в фотографии и кино можно двумя способами: выбором дистанции до объекта съемки или использованием объективов различных фокусных расстояний. Фокусное расстояние объектива при прочих равных условиях определяет масштаб изображения. При использовании объективов различного фокусного расстояния при выборе одинакового масштаба объектов переднего плана происходит изменение перспективных соотношений в передаче глубины пространства в кадре.

Объектив переменного фокуса

Развитие научных исследований, совершенствование расчетов и технологий изготовления оптики позволили в середине 1930-х годов создать оптическую конструкцию объектива с переменным фокусным расстоянием (ОПФ). Начало использования ОПФ с середины 1950-х годов принесло в кино такой съемочный прием, как оптическое масштабирование (оптический наезд и отъезд)⁸. В документальном кино использование ОПФ давало возможность быстро выбирать необходимую крупность,

⁸ В литературе, в том числе и специализированной, вместо термина «оптическое масштабирование» используется сленговое слово «зуммирование», а ОПФ называют зуммом.

⁹ С началом использования в документальном кино видеозаписей, видеокамеры комплектовались только ОПФ.

а в процессе съемки изменение масштаба изображения заменяло съемку с движения, привнесло в изображение элементы дополнительной динамики, становится обязательным элементом изобразительного решения⁹.

В кино художественном оптическое масштабирование сделало возможным, при сохранении общего и неразрывного пространственного единства эпизода, поддерживать изобразительное разнообразие, создавать необходимые смысловые и драматургические акценты, управлять зрительским вниманием, добиться единства и выявить связи целого и частей. Возможность большого диапазона масштабирования (пять-десять крат) породила оригинальный кинематографический троп-обобщение: наезд от максимально общего плана до сверхкрупной детали или отдаление камеры от детали до огромного пространства. Непрерывность изменения крупности изображения позволяла в единой сцене осуществлять внутрикадровый монтаж, а свобода выбора скорости масштабирования — задавать необходимый ритм снимаемой сцене. Сам характер изображения, перспективные соотношения, получаемые при оптическом масштабировании и при наезде и отъезде камеры, несут различные семантические значения. Оптическое масштабирование — смысловой или психологический акцент. Наезд или отъезд камеры — это перемещение автора или героя по отношению к объекту. Объективы переменного фокуса породили и новый съемочный прием «транс-трав» — синхронное сочетание в противофазе оптического масштабирования с отъездом или наездом камеры. Противофазное масштабирование позволяет при сохранении одинакового масштаба первого плана изменять масштаб фона, что порождает необычный эффект динамической трансформации пространства. Так в фильме «Черный монах» (реж. И. Дыховичный, опер. В. Юсов, 1988) транс-трав стал одним из выразительнейших приемов передачи безумства героя.

Оптический рисунок

Создатели фотографических и кинематографических объективов стремились получать оптическое изображение, приближенное к нашему зрительному восприятию, исправляя недостатки (абберации), свойственные самой природе формирования изображения линзами. Одной из главнейших задач в этих поисках было желание получить максимальную различимость мелких деталей в изображении (степень разрешения)¹⁰. Но в своем стремлении преодолеть протокольную подробность

¹⁰ Степень разрешения — одна из основных оценок качества объектива.

фотографического изображения, создать образ снятой реальности фотографы и кинематографисты сознательно могли пойти на изменение оптического рисунка, заменяя объективы с высоким разрешением, жестким оптическим рисунком объективами мягкорисующими. Характер оптического рисунка стал одним из средств проявления эстетических позиций создателей фильма. Оптический рисунок с расплывчатыми контурами, звездочками вместо бликов, тональной обобщенностью, отсутствием натуралистической детализации, пониженным контрастом привносил в изображение определенный романтический или поэтический авторский флер, обозначал субъективный, чаще всего влюбленный взгляд персонажа фильма. Мягкость изображения была обязательной при создании гламурно-привлекательного кинематографического образа кинозвезд. Присутствие в фильме мягких кадров — одна из примет изобразительного стиля фильмов 20–30-х годов прошлого века¹¹. В 1970-х годах общее изменение изобразительной стилистики (появление свободной камеры) — смягчение изображения как художественный прием используется все реже. Явная трансформация оптического рисунка сменяется выбором характера нюансировки тональных переходов (более резкие или менее резкие)¹². Хотя и сегодня смягчающие и искажающие оптические насадки и «винтажные» (старые) объективы, дающие более мягкий оптический рисунок, используются в операторской практике.

Еще одна особенность оптического изображения, ранее считавшаяся недостатком и операторским браком: паразитные блики, частичная засветка изображения, спектральная дисперсия в виде цветных полос, возникающая в результате попадания прямых световых лучей в объектив, в последнее время приобрела свои смысловые и художественные значения. Такой характер оптического рисунка придает изображению характер некой беспристрастности — это не взгляд автора или персонажа фильма, а отстраненный, бесстрастный взгляд камеры, тем самым как-бы создавая ощущение документальной подлинности происходящего на экране.

Выводы

Особенности и характер воспроизведения трехмерной реальности съемочными объективами стал важнейшим средством в создании кинематографического образа реальности, кинематографической трактовкой пространства кадра. Глубина резко изображаемого пространства, масштабно-пространственные соотношения, оптическое масштабирование, характер оптиче-

¹¹ До конца 1920-х годов мягкий оптический рисунок создавался специализированными объективами, в дальнейшем стали использовать смягчающие насадки перед объективом.

¹² Сегодня характер оптического рисунка объектива определяется «философией» и технологическими возможностями производителей кинооптики.

ского рисунка несут в общей структуре фильма свои художественные, семантические и эстетические функции, формирует как визуальный, так и интонационный характер киноповествования, добавляют в него новые элементы художественной и кинематографической выразительности.

Возможность кардинально трансформировать снимаемую реальность использованием возможностей съёмочной оптики может стать основой изобразительного решения отдельного эпизода или кадра в фильме, но чаще такие трансформации бывают не столь или почти незаметны, однако создают ауру психологического воздействия изобразительного решения художественной ткани фильма.

Характер оптического изображения стал важнейшей составляющей при выборе общей изобразительно-постановочной концепции фильма, во многом формирует оптический, авторский стиль. Умение найти гармоничное сочетание характера оптического изображения с приемами и способами съёмки при реализации общих творческих замыслов, создать общее художественное единство и гармонию оптического решения с другими изобразительными средствами — показатель мастерства оператора.

Эта трансформация реальности, достигаемая использованием особенностей оптического изображения, стала сегодня настолько органичной и привычной в общей структуре изобразительного решения фильма, что ее характерные признаки переносятся в реальность виртуальную. Создатели виртуальных изображений почти всегда синтезируют их в масштабно-пространственных соотношениях, характерных для кинематографического изображения, со специфическими характеристиками, задаваемыми съёмочными объективами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс, 1974. 392 с.
2. Барышников А.П. Перспектива. М.: Искусство, 1955. 200 с.
3. Головня Е.В. Киносъемка с движения. М.: Госкиноиздат, 1940. 124 с.
4. Грегори Ричард Лангтон. Глаз и мозг: Психология зрительного восприятия. М.: Прогресс, 1970. 269 с.
5. Железняков В.Н. Cinematographer. Человек с фабрики грез. М.: Пробел-2000, 2004. 200 с.
6. Ландо Сергей Кинооператорское мастерство: учебное пособие в 3-х т. СПб.: Политехника-Сервис, 2019. Т. 1. 255 с.
7. Люмет, Сидни Как делается кино. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2019. 247 с.

8. Раушенбах Б.В. Системы перспективы в изобразительном искусстве. Общ. теория перспективы. М.: Наука, 1986. 254 с.
9. Урусовский С.П. С кинокамерой и за мольбертом. М.: Алгоритм, 2002. 397 с.
10. Эйзенштейн С.М. Избранные произведения. М.: Искусство, 1964. Т. 3. 672 с.

REFERENCES

1. Arnheim, R. *Iskusstvo i vizual'noe vospriyatie* [Art and visual perception]. Moscow, Progress Publ., 1974. 392 p. (In Russ.)
2. Bary'shnikov, A.P. *Perspektiva* [Perspective]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1955. 200 p. (In Russ.)
3. Golovnya, E.V. *Kinos'`emka s dvizheniya* [Motion photography]. Moscow, Goskinoizdat Publ., 1940. 124 p. (In Russ.)
4. Gregori, Richard Langton. *Glaz i mozg: Psixologiya zritel'nogo vospriyatiya* [The Eye and the Brain: Psychology of visual perception]. Moscow, Progress Publ., 1970. 269 p. (In Russ.)
5. Zheleznyakov, V.N. *Cinematographer. Chelovek s fabriki gryoz.* [Cinematographer. The Man from the Dream Factory]. Moscow, Probel-2000 Publ., 2004. 200 p. (In Russ.)
6. Lando, Sergej *Kinooperatorskoe masterstvo* [Cameramanship], vol. 1. St. Petersburg, Politehnika-Servis Publ., 2019, 255 p. (In Russ.)
7. Lyumet, Sidni *Kak delaetsya kino* [Making Movies]. Moscow, Mann, Ivanov i Ferber Publ., 2019. 247 p. (In Russ.)
8. Raushenbax, B.V. *Sistemy' perspektiv' v izobrazitel'nom iskusstve : Obshh. teoriya perspektivy'* [Systems of perspective in the fine arts. General theory of perspective]. Moscow, Nauka Publ., 1986. 254 p. (In Russ.)
9. Urusevskij, S.P. *S kinokameroj i za mol'bertom* [With a movie camera and behind an easel]. Moscow, Algoritm Publ., 2002. 397 p. (In Russ.)
10. E'jzenshtejn, S.M. *Izbranny'e proizvedeniya* [Selected Works]. vol. 3. Moscow, Iskusstvo Publ., 1964, 672 p. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 02.05.2024; одобрена после рецензирования 23.08.2024; принята к публикации 15.09.2024.

The article was submitted 02.05.2024; approved after reviewing 23.08.2024; accepted for publication 15.09.2024.





Семантический потенциал образа Кощея в современном российском кино

П.Ю. Зернова

аспирант ВГИКа

ORCID: 0009-0006-9943-1063

AuthorID: 1225-4420

DOI: 10.69975/2074-0832-2025-63-1-160-173

В статье рассматривается эволюция образа Кощея в отечественном кино — от советских киносказок до современности. Доказывается зависимость процесса усложнения отличительных черт героя и характера ролевой модели от особенностей культуры и требований времени. Анализируется значение смерти Кощея и изменение отношения к ней как важный шаг в процессе адаптации фольклорного образа для современной зрительской аудитории. В финале статьи автор приходит к выводу, что, несмотря на усложнение образа Кощея, добавления новых, ранее не свойственных персонажу ролевых моделей, возможностей иного исхода истории, одновременно замечен и процесс упрощения сюжетных схем в самих кинопроизведениях. Происходит смена одних сюжетных шаблонов (волшебная сказка) на другие (шаблоны жанров кино).

The article surveys the evolution of Koshchei figure in Russian cinema from Soviet movie fairy tales to the present day. It proves the dependence of the growing sophistication of the character's distinctive features and the type of the role model on the cultural peculiarities and the demands of times. The author analyzes the significance of Koshchei's death and the change of attitude to it as an important step in adapting the folklore image for modern audiences. In the final part of the article, the author comes to the conclusion that alongside with the complexity of Koshchei's image, the addition of new role models previously uncharacteristic of the character and the possibilities of a different outcome of the story, the process of simplification of plot patterns in the films themselves is noticeable. There is a change from some plot templates (fairy tale) to other ones (film genre templates).

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

сказка, киносказка, Кощей, смерть Кощея, образ, трансформация, психологизм, человечность

KEYWORDS

fairy tale, fairy-tale film, Koshchei, Koshchei's death, character, transformation, psychologism, humanity

Для цитирования: Зернова П.Ю. Семантический потенциал образа Кощея в современном российском кино // Вестник ВГИК. 2025. Т. 17. № 1. С. 160–173. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-63-1-160-173>.

For citation: Zernova, P.Yu. The Semantic Potential of the Koshchei Archetype in Modern Russian Cinema // Vestnik VGIK 2025. Vol. 17. No. 1, pp. 160–173. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-63-1-160-173>. (In Russian)

Кощей Бессмертный — один из важнейших и интереснейших персонажей отечественных сказок. «С неясной этимологией имени, смутным внешним обликом, противоречивыми вариантами толкования образа» [4] Кощей в последние годы становится все более популярным героем массовой культуры, в особенности жанрового сказочного кино и анимации для семейной аудитории. Учитывая специфику образа Кощея и многозначность, изначально заложенную в него, не удивительно наблюдать его модификации в кино на протяжении времени. Анализ истории трансформации образа Кощея от советского к российскому кино выявит некоторые важные тенденции, характерные для современных сказок, и произошедшие изменения в массовой культуре.

Иконография образа: исторический аспект

Исследователи мифологии и фольклора выделяют разнородный набор функций, которые может исполнять Кощей: злодей; повелитель загробного мира, напрямую связанный с царством смерти (Жучкова А.В., Галай К.Н.); вредитель или похититель (в другом значении он может выступать «временным, “неправильным” мужем героини» [5, с. 121]). Советский фольклорист В.Я. Пропп отмечал сходство ролевых функций Кощея с другим героем сказок — змеем [6].

Изначально существующая в фольклоре вариативность образа Кощея предполагает возможность различных способов его презентаций и репрезентаций как героя произведений искусства, и в особенности кинематографа. Жанр советских киносказок предлагал зрителю четкую дефиницию образа Кощея как злодея, что нередко подчеркивалось особенностями костюма и грима актера — исполнителя роли. Легитимность данного паттерна

поведения Кощея в искусстве подчеркивалась исследователями: «Стереотипность Кощея как персонажа многих фольклорных жанров (сказки, былички, детский фольклор) сочетается с синтезом в этом образе смежных мифологических представлений, что позволяет воспринимать Кощея Бессмертного как концепт и модель характера злодея» [1, с. 74]. Самые известные образы Кощея, ставшие классическими для отечественного кино, воплотил на экране Георгий Милляр. Кощеи, сыгранные им, проходят путь развития от inferнального существа, похожего на короля гуннов из «Нибелунгов» Фрица Ланга (1924) в «Кашее Бессмертном» (реж. А. Роу, 1944) [8], до комичного старичка, пожелавшего найти себе невесту помоложе в фильме «Огонь, вода и... медные трубы» (реж. А. Роу, 1967). Последний Кощей к тому же озадачен вопросом преодоления неприятных последствий старения тела: видимо, бессмертие не предполагает вечную молодость. Другими знаковыми Кощеями советского экрана выступили Николай Боярский, Александр Филиппенко и Олег Табаков.

Кощей из фильма «Новогодние приключения Маши и Вити» (реж. Г. Казанский, И. Усов, 1975) — Николай Боярский — одет в театральный костюм скелета, а его кожа имеет синий оттенок. Но более примечательной и запоминающейся деталью его образа была зубная боль, от которой он страдал, — в этом проявлялась уязвимость героя. Как и Кошеем Миллара из фильма «Огонь, вода и... медные трубы», этому бессмертному тоже становятся не чужды страдания тела.

Кощей в фильме «Там, на неведомых дорожках» (реж. М. Юзовский, 1982) в исполнении Александра Филиппенко — суровый и кровожадный тиран. Его доспехи уже не напоминали зрителям о средневековой саге о нибелунгах, как в фильме Роу, однако служили своеобразной солдатской формой, характеризующей героя как органичную часть мира, откуда он пришел и который захотел привнести — мир войны.

Самым безобидным кажется Кощей Олега Табакова из фильма «После дождичка в четверг...» (реж. М. Юзовский, 1985). Его герой — раздобревший любитель сказок. Он отличается и во внешнем облике, который больше не мрачный, а светлый, ведь Кощей здесь блондин в серебристом халате.

Таким образом, уже в советских киносказках внешний вид Кощея, как и черты его личности, со временем подвергаются значительным модификациям. Несмотря на сохраняющуюся негативную модель роли, если Кощей Миллара из фильма эпохи 1940-х соответствовал функции фольклорного злодея-похитителя, то в более позднее время наблюдается драматизация образа,

а также частичное наделение его комичностью. Милляр и Боярский из кино семидесятых — забавные, но в каком-то смысле беспомощные трикстеры, подверженные физическим слабостям, несмотря на бессмертие; образом эпохи начала 1980-х выступил Филиппенко — диктатор, символизирующий тоталитарную систему власти, а середины десятилетия — Табаков, причудливый толстяк, сам обожающий сказочные истории.

Иконография образа: современность

Современные воплощения образа Кощея значительно отличаются от своих предшественников. Для эпохи постпостмодерна характерна установка на переосмысление привычных героев и сюжетов в рамках новой культуры во всех ее формах: профессиональной и любительской. Кандидат филологических наук Булдакова Ю.В. в своем исследовании репрезентации образа Кощея в работах непрофессиональных авторов фан-фикшна¹ замечает: «Источники сюжетов о Кошее демонстрируют влияние на трактовку образа Кощея жанровых и стилевых формул популярной культуры, адаптирующей фольклорный или классический текст для массового потребителя» [1, с. 70]. В состав упоминаемой популярной культуры легитимно включен и кинематограф для массового зрителя, чем являются экранизированные сказки. Значительное усложнение образа Кощея, усиление психологизма в них связано с необходимостью актуализации Кощея как героя народного фольклора под интересы новой аудитории. Своеобразная наивность и устойчивость фольклорных образов уже не отвечает существующим потребностям публики, которая и в собственном творческом порыве стала создавать неоднозначных, многогранных героев. При этом правильной будет говорить скорее о взаимосвязи, о процессе взаимовлияния культур любительской и популярной, так как трансформация образа Кощея, как и многих других героев, в этих видах культур происходит примерно параллельно друг другу. Заимствование носит двусторонний характер, отвечающий общему настроению времени.

Если Кощей в советских киносказках, как правило, представлял собой абсолют, не нуждающийся в дополнительных объяснениях мотивировок, побуждающих героя выполнять функцию злодея, то в новое время наблюдается тенденция к многослойным отрицательным персонажам. Современному автору необходимо рассказать зрителю о причинах совершения зла. Происходит отход от паттернов поведения в советских киносказках, использовавших в большинстве своем классические фольклорные сюжетные схемы, известные по исследованиям В.Я. Проппа,

¹ Фан-фикшн (от англ. fan fiction — фанатская литература, фанатская проза) — произведения непрофессиональных авторов, которые основаны на персонажах, сюжетах, вселенных из литературных произведений, кино, анимации, игр, комиксов, музыки и др.

в пользу синтеза жанров, также предполагающем шаблонность схем, но шаблонность схем несколько иного рода. Реализация идеи о создании более многопланового образа Кощея достигается путем драматизации, мелодраматизации и/или прибавления усиленного комедийного аспекта. Например, уже в «Книге мастеров» заметно изменение отношения к этому персонажу. Один из основных приемов, используемых в данном фильме, в том числе применительно к образу Кощея, — ирония. Итальянский философ Умберто Эко писал: «Постмодернизм — это ответ модернизму. Раз уж прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведет к немоте, его нужно переосмыслить, иронично, без наивности» [11]. Такому осмеянию, а также мелодраматизации и подвергается здесь Кощей.

Кощей в исполнении Гоши Куценко представлен в классической киноиконографии, знакомой по советским киносказкам: его герой лысый и в мрачных одеждах. Но этот герой, вышедший из пушкинского лукоморья, поскольку любит «чахнуть над златом», женился по любви на красавице-русалке. Но еще более важным моментом в фильме была внезапная смена ролевой модели Кощея. Теперь он выступил в роли помощника главного героя — Ивана. Пускай Кощей помогает ему вынужденно, под давлением и по просьбе жены, но он совершает добрый поступок. Данный шаг — очень важный на пути понимания современных тенденций в отечественном сказочном кино, поскольку тип Кощея-помощника или трикстера, переходящего в разряд друзей героя, затем станет характерным для других, более поздних фильмов.

В «Реальной сказке» Андрея Мармонтова (2011) образ Кощея (Леонид Ярмольник) обрывает психологизм. В пространстве фильма, где русские сказки уже мало кто читает и помнит, их заменили зарубежные блокбастеры и фэнтези, а среди детей и взрослых больше нет веры в чудо. Из-за упадка интереса к волшебству мир сказки погружается во тьму, разруху и нескончаемый дождь, а единственным возможным выходом из этого явилось глобальное переселение сказочных героев в реальный мир, затеянное Кошеем. Так Кощей «как олицетворение эгоизма, культивирующего прагматизм и расчетливость в современном обществе» [10, с. 141] становится хозяином двух миров: сказочного и реального. Кощей в реальности — респектабельный, ухоженный мужчина средних лет с красивой прической; в сказке он предстает в двух вариациях: силуэт в черном балахоне или молодой человек с прической каре на коне. Обоснование костюма в реальности строится на профессии героя. Оказавшись в реальном мире, Кощей быстро сколотил себе состояние и стал олигархом,

скрывающим под маской благотворительности жестокую натуру. Напрашивается аналогия с «Американским психопатом», но в менее натуралистичной и кровавой версии. Однако пускай Кощей превращал детей в розы и убивал сказочных героев в свободное от работы время, он для начала попытался спасти сказочных героев от полной разрухи. Правда, благородство Кощея легко поставить под сомнение, ведь его дальнейшие шаги возвращают его к знакомому образу злодея-тирана. Только теперь у Кощея для злодейства появляется причина, и обозначена она весьма недвусмысленно: усталость от роли сказочного злодея, обреченного вечно погибать от рук Ивана-дурака и возрождаться вновь. Однако побег в реальность, в мир людей, не помогает Кощей избежать исполнения свойственной ему в данной парадигме фольклорной функции. Он так и не обретает желаемое бессмертие, и в конце неминуемо погибает, чтобы обозначить начало нового мира и новой сказки.

В трилогии «Последний богатырь» образ Кощея претерпевает еще более масштабные изменения. Режиссер трилогии Д. Дьяченко говорит об этом персонаже так: «Он (Кощей) вроде бы и сказочный персонаж, но в то же время реальный человек со своими желаниями» [7]. Кощей все более удаляется от безусловности фольклорной роли и обретает сложность человеческого характера. Кощей, сыгранный Константином Лавроненко, приобретает длинную предысторию своего становления. Кощей когда-то был простым, но очень одиноким мальчиком Николой — учеником великого доброго мага Белогора. Однако желание власти пересилило в Николе добродетель, и он убивает своего учителя ради тайны бессмертия, затем превращаясь в злодея-мага и тирана Кощея Бессмертного, на тысячу лет погрузившего Белогорье во тьму. Его внешний облик походит на собирательный, но больше всего герой похож на классического миллиаровского Кощея с его лысиной, короной и острыми в черных латах доспехах. Только костюм обрел налет знакомых зарубежных фэнтезийных фильмов, вроде «Властелина колец» и сериала «Игра престолов» с похожим стилем отделки из благородной кожи со вставками из веток, металлических деталей и пряжек. Меняясь и все более раскрываясь на протяжении трилогии, Кощей проходит самый длинный и яркий путь трансформации: от злодея и предателя до героя, готового пожертвовать своей жизнью ради спасения мира. В третьем фильме Кощей и вовсе начинает переживать экзистенциальный кризис, мучаясь вопросами о правильности своего выбора в прошлом, о сути вещей, меняющих мир вокруг и жизнь самого человека, что совсем нетипично для этого персонажа как

героя фольклора, мифологии или советских киносказок. Хотя первый шаг в этом направлении был сделан уже Кощеем Ярмольника, но тот Кощей не хотел полностью отказываться от своих фольклорных функций, он лишь осознал проблему: ему надоело умирать и возрождаться. В «Последнем богатыре» Кощей совершает радикальный шаг: отказывается от привычных канонов, чтобы стать героем.

Еще одним важным фильмом в контексте изучения образа Кощея является фильм Александра Войтинского «По щучьему велению» (2023). Кощей в исполнении Федора Лаврова носит доспехи, но с причудливыми декоративными элементами в виде голубых лилий, а брови Кощея окрашены в оранжевый. Надежда Васильева, художник по костюмам, назвала его «рыцарем бессмертия в цветочных доспехах» [3]. Этот Кощей больше не походит на существ inferнальных, в нем гораздо больше средневековой романтики, фэнтезийности и прямо-таки выразительной сказочности. Кощей исполняет фольклорную роль правителя загробного царства, но более важная роль, отведенная ему в этом сюжете, — роль отца Василисы-щуки. Образ Кощея в этом кино можно назвать самым человеческим среди остальных. Этот Кощей обретает семью, а значит, привязанности. У него неплохое чувство юмора, он очень любит свою дочь, пускай методы воспитания его довольно спорные — превратить непослушную, дерзкую Василису в щуку. Теплоту отношений отца и дочери, несмотря на некоторый существующий конфликт непонимания, доказывает сцена расставания с отцом, когда они вдвоем сидят на каменных ступенях и Василиса кладет голову ему на плечо. Этот Кощей далек от злодейства, характерного для большинства его предшественников из советского кино. Даже видимая связь с inferнальным (он повелитель царства мертвых) не превращает Кощея в раба данного определения.

Если «трансформация образа Кощея в любительской словесности связана с игровым, профанным прочтением фольклора, а также — с взаимовлиянием мифологического, книжного и популярного пространств» [1, с. 75], то в современном сказочном кино можно наблюдать схожий процесс взаимовлияния разного рода культурных и в том числе киноконтекстов. Например, популярных зарубежных фильмов фэнтези и фантастики, которые иногда напрямую становятся референсами (трилогия П. Джексона «Властелин колец», 2001–2003; фильмы по комиксам Марвел; проекты студии «Дисней», переосмысляющие классических злодеев, по типу «Малефисенты», реж. Р. Стромберг, 2014), или литературных жанров славянского фэнтези и юмористической

фантастики (в том числе российской — например, романов А. Белянина). Приближение архетипов героев фольклора к кинозрителю, осовременивание, заключается, таким образом, в наделении образа Кощея человеческими чертами: слабостями, привязанностями и сложностью характера, более свойственных не сказкам как жанру фольклора, а другим литературным и кинопроизведениям.

Актуализация канонов смерти Кощея

Важный вопрос в контексте анализа трансформации образа Кощея — изменение отношения к смерти данного героя. Кандидаты филологических наук Жучкова А.В., Галай К.Н., анализируя сложную и неоднозначную историю бытования образа Кощея в мифах и сказках, приходят к следующему выводу: «Значение образа Кощея и в мифологии, и в фольклоре состоит в исполнении функций хранителя старого порядка вещей, старого мира. Герой, побеждающий слугу старого порядка, зарождает новый мир, возникающий из яйца, в котором хранилась Кощеева смерть» [2, с. 173]. Идея создания нового космоса посредством убийства Кощея характерна и для сказочного кинематографа. Вполне очевидной характерной чертой в процессе изменения трактовки образа персонажа видится то, что одновременно с изменением семантики образа Кощея подвергается сомнению и сакральное значение убийства этого героя.

По мере разрушения мифологического сознания в контексте советского кино, сопровождающегося потерей веры в сказки (в том числе среди героев сюжетов киносказок), отношение к смерти Кощея уже начало меняться. В кинематографе 1970-х — начала 1980-х произошел поворотный момент в кощеевой истории, которая до этого всегда заканчивалась неизменно смертью персонажа. В эпоху застоя киносказки превратились в философские притчи о безвозвратной потере Золотого века волшебных историй и пришедшей ей на смену эпохи неверия и бессилия (например, «Как Иванушка-дурачок за чудом ходил», реж. Н. Кошечкина, 1977). В фильме «Новогодние приключения Маши и Вити» Кощея впервые не убивают в конце сказки. Да и сам Кощей демонстрирует лишь свою слабость в битве с мальчиком Витей и болезненность. Вместе с ним будто болеет и вся сказка, которая в финале снимает с себя маску и демонстрирует свою наигранность. Видимо, из-за этой искусственности, а также малого возраста главных героев, не готовых убивать Кощея, символически новый мир не рождается, ведь сакрального убийства не происходит.

Второй важный фильм в истории изменения отношения к смерти Кощея в советском кино — «Там на неведомых дорожках...». Баба Яга намеренно выпускает на волю утку, в которой хранится смерть Кощея, чтобы он не умер. На логичный вопрос от ее подруги Кикиморы «Почему?» она отвечает: «Чтобы сказка не кончалась». Эту фразу можно трактовать абсолютно в различных векторах: от надежды на возвращение приключенческого сюжета сказки в советское кино до нежелания окончательного освобождения от мифа сталинского периода, которое выразил образ тоталитарного Кощея вместе с предателем-приспешником. Однако более правдоподобно будет найти объяснение в обозначении попытки удержать, законсервировать сказку до лучших времен, которые наступили в кино только спустя почти два десятилетия.

Отказ от убийства Кощея произошел уже в советских киносказках, а значит, в фильмах современности происходит только возвращение к этому ранее поставленному вопросу, но уже в несколько иных модификациях и с другими целями.

В «Книге мастеров» и «По щучьему велению» нет смысла убивать Кощея, ведь он — помощник главного героя. В современных сказках Кощея убивают только в фильмах «Реальная сказка» и «Баба Яга спасает мир» (реж. К. Захаров, 2023). В «Реальной сказке» убийство Кощея превращается в настоящее испытание на смелость, поскольку Кощей устанавливает плату за свою смерть. Теперь вместе с Кошеем умрет и герой, который осмелится сломать иглу. Первым героем, которому выпадает это испытание, — Иванушка-дурачок. Он не в первый раз ломал иглу и знает правила старой игры, согласно которым после убийства Кощея все возвращается на свои места и сказочный сюжет в очередной раз начинается заново, словно в дне сурка. Однако услышав от Кощея новые условия, согласно которым со злом бороться стало дорогим удовольствием, Иванушка не смог совершить эту жертву из-за своей жены Василисы. Любовь к ней пересилила тягу к геройству. Также и другие обитатели сказки не захотели отдать собственную жизнь за смерть Кощея. Никто из них не был готов столкнуться лицом к лицу со смертью, поскольку сказочные герои, как и люди, в этом фильме лишились веры в собственные сказки и чудо, которое является основой их мира.

Добровольную жертву совершает здесь главный герой кинокартины, представитель поколения российских подростков — Александр Богатырев. Однако прежде Кощей подвергает его испытаниям, пытаясь отговорить Сашу совершать самоубийственный поступок, откупиться от него. После первых неудач

ных словесных перепалок Кощей расколдовывает сестру Саши из однолетней белой розы обратно в человека, тем самым отдав герою то, зачем он и пришел в сказочный мир. Но возвращение сестры уже не могло остановить героя, поскольку он видел у Кощей дома целый сад таких роз, а значит, и зло продолжит свое существование, если он не уничтожит Кощея. Тогда герой оказывается на следующем этапе испытания — сестра Саши пытается отговорить брата совершать самопожертвование. Однако и это не останавливает Сашу, который уже не подвластен личным мотивам, что подтверждает его фраза: «Это не больно, если не думать о себе». Тогда Кощей попытался надавить на возможное тщеславие героя, ведь его подвиг никто не оценит, не поймет, он никому не нужен. Но и это не поколебало уверенность Саши, и он перелаживает иглу. Убив Кощея, герой действительно умирает и сам. Но ненадолго, ведь его спасает мать, оживляющая сына в больнице своей безусловной верой в невозможность его смерти. После этого дождь прекращается, и в сказочный мир возвращается солнце, как и мир реальный становится несколько светлее за счет одного человека, в ком пробудилась вера в чудо — матери Саши. Убийство Кощей возвращает веру в чудо как в сказочный мир, так и в реальный, а значит, жертва помогла гармонизировать, уравновесить оба мира. Хотя о правдоподобности реализации данного сюжета в контексте фильма можно поспорить, жертва стала символом надежды на счастливый финал истории.

В фильме «Баба Яга спасает мир» герои убивают Кощея, чтобы предотвратить наступление царства вечной тьмы без любви и сопереживания, которое он намеревался построить. Однако интерес к этому фильму вызван не самой смертью Кощей (его разлучают с бессмертием в виде тени), а тем, что следует за ней. Ведь этот фильм не дает уверенности в полной победе над злом, которое воплощает Кощей. Баба Яга сообщает, что Кощей будет жить, пока в людях будет злоба и ненависть. Фильм обосновывает легитимность периодического возвращения Кощей в фольклорных и также авторских сюжетах: бесконечно повторяющееся противостояние Кощей и других сказочных героев есть выражение диалектики нашего мира, существующей в нем неизбежной борьбы добра со злом. Правда, данный тип Кощей-злодея уже не является преобладающим для отечественных сказок, поэтому идея фильма кажется немного устаревшей и наивной.

Самое интересное живописание истории жизни и смерти Кощей разворачивается в трилогии «Последний богатырь». В контексте первой части богатырь Добрыня Никитич, ставший антагонистом, пожелал обрести бессмертие и единолично пра-

вить Белогорьем. Он создает коалицию со своей женой Варварой, подбившей его на этот шаг, и свергнутым тираном Кощеем Бессмертным. Последний соглашается помочь Добрыне добыть меч-кладенец в обмен на возвращение ему камня, в котором спрятана его смерть (происходит смена предмета, в котором заключена смерть Кощея). Однако Добрыня обманул Кощея и не собирался возвращать ему камень, а просто использовал героя в своих целях. Когда Кощей, как и другие сказочные герои, которых он обманул, оказывается связанным в качестве пленника, его начинают одолевать сомнения. Увидев, что Добрыня после обретения бессмертия превратился в настоящего монстра и, возможно, повторит его собственную роль тирана Белогорья, Кощей сначала переходит на противоборствующую сторону, а после становится перед выбором: совершить героический поступок и спасти Белогорье от более худшей версии себя или же принять предложение Добрыни сохранить артефакт, в котором теперь заточена не только его смерть, но и смерть Добрыни. Кощей принимает решение уничтожить камень. Намеренно отказываясь от своего бессмертия и принимая свою фактическую смерть, Кощей совершает добровольное самопожертвование, разрубая камень мечом-кладенцом ради спасения всего мира и населяющих его героев.

Если в конце первой части Кощей совершает акт самопожертвования, то во втором фильме «Последний богатырь: Корень зла» герои возвращают его из царства смерти обратно в мир живых. Воскрешают, чтобы он смог помочь исправить ошибки своего прошлого и спасти мир от проснувшегося зла — убитого Кощеем Белогора, пропитавшегося злобой и ненавистью. Так Кощей вновь заставляют рефлексировать по поводу своего прошлого, восстанавливая в его памяти события этой истории. Уже в третьей части франшизы «Последний богатырь: Посланник тьмы» Кощей пытается разобраться с проклятием вернувшейся после воскрешения памяти и мучиться чувством вины за совершенные злодеяния. В начале фильма он выглядит как никогда усталым от своей вечной жизни. Вступив в борьбу с остатками зла, когда-то порожденных Кощеем, герои в третьей части истории «Последнего богатыря» приходят к необходимости ликвидации из сказочного мира Кощея. Чтобы восстановить утраченную гармонию мира, в котором появилась и восторжествовала тьма, необходимо было уничтожить, окончательно убить Кощея — первопричину нарушенного равновесия сил. Однако его не совсем убивают, а правильней сказать — отменяют и обнуляют его историю, уничтожая саму возможность существования данного героя в мире сказки. Отмена Кощея — нечто совершенно новое в

контексте истории этого героя. Если сказка и миф предполагают сохранение памяти о существовании злодея как важном аспекте развития мира, в котором должен присутствовать дуализм добра и зла, то теперь Кощей как вредоносный элемент, нарушающий гармонию космоса, исчезает из него, оставляя вместо себя доброго мага — ученика Белогора.

Так в рамках поставленной задачи объяснения истории и мотивации персонажа происходит переосмысление устойчивого в фольклорном мире образа. В осмыслении зла, стремлении раскрыть причины становления Кощея как злодея видится очень современная тенденция в искусстве, которое желает понять, лучше разобраться в окружающем мире, изменившемся после стольких глобальных потрясений. Теперь в Кощее пытаются разглядеть трагедию личности, добавить к образу психологизма, даже помочь исправиться, сделав его более привлекательным и интересным для зрителей. Самое важное, принципиальное изменение по сравнению с большинством советских киносказок: Кощей все больше удаляется от инфернального и становится все более человеческим.

Заключение. Перспективы

Анализ истории трансформации образа Кощея от советского к российскому кино демонстрирует принципиальный перелом в репрезентации некогда фольклорного и мифологического персонажа. Появившаяся необходимость синтеза всевозможных контекстов для создания обновленных образов сказочных героев, привлекательных для новой аудитории, ожидаемо привела к тому, что Кощей из персонажа безусловного, несущего в себе четко определенную негативную функцию, трансформировался в сложноустроенного трикстера с потенциалом множества внутренних и внешних конфликтов. Кощей все больше подвергался процессу очеловечивания, пока окончательно не отождествился с человеком.

Кощей из сказочного кино XXI века обладает большой палитрой возможных образов: от героя, способного на самопожертвование и глубокие внутренние переживания, до героя-любовника. Последний тезис подтверждают анимационные проекты. Например, в 2022 году вышел мультфильм «Кощей. Похититель невест» (реж. Р. Артемьев), где в финале Кощей приходит к тому, что отказывается от бессмертия и становится обычным человеком, а заодно обретает любовь. Образ Кощея-отца из «По щучьему велению» кажется в этом ряду не менее важным шагом в изменении роли героя в современной массовой культуре. Этот

Кощей тоже способен любить. Испытывающий экзистенциальный кризис Кощей из «Последнего богатыря» открывает возможность изменения своего предназначения, ведь оно определяется только выбором самого героя. Однако стоит отметить, что, несмотря на усложнение образа Кощея, добавления новых, ранее не свойственных персонажу ролевых моделей, возможностей иного исхода истории, одновременно замечен и процесс упрощения сюжетных схем в самих кинопроизведениях. Происходит смена одних сюжетных шаблонов (волшебная сказка) на другие (шаблоны жанров кино). Каким еще трансформациям подвергнут персонаж в кино, покажет время.

ЛИТЕРАТУРА

1. Булдакова Ю.В. Кощей Бессмертный в произведениях фан-фикшн: мифология и популярная культура // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7, Литературоведение: Реферативный журнал, 2024. С. 63–76.
2. Жучкова А.В., Галай К.Н. Функциональное значение мифологического образа Кощея Бессмертного и его отражение в русских волшебных сказках // Вестник славянский культур. М.: РУДН, 2015. С. 165–175.
3. Злободневные образы фильма «По щучьему велению»; (2023) // LiveJournal. 2023. URL: <https://selyanka1.livejournal.com/547975.html> (дата обращения: 13.05.2024).
4. Кротова Н.С. Как убить Кощея Бессмертного? (культурно-мифологическое значение атрибутов смерти сказочного персонажа) / Центр типологии и семиотики фольклора. 2005. URL: <https://www.ruthenia.ru/folklore/krotova2.htm> (дата обращения: 17.05.2024).
5. Новик Е.С. Система персонажей русской волшебной сказки // Структура волшебной сказки. Традиция — текст — фольклор: типология и семиотика / отв. ред. серии С.Ю. Неклюдов. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2001. С. 122–160.
6. Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. 544 с.
7. Серебрянский С. Режиссер «Последнего богатыря»: «Наша сказка достаточно суровая» // Мир Фантастики. 25 октября 2017. URL: <https://www.mirf.ru/kino/dmitry-dyachenko-poslednij-bogatyr-interview/> (дата обращения: 13.05.2024).
8. Сиривя Н. Кащей Бессмертный и Нибелунги // Искусство кино. Архив. № 3 (Март). 1997. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/1997/03/n3-article15> (дата обращения: 18.05.2024).
9. Спутницкая Н.Ю. Птушко. Роу: мастер-класс российского кинофэнтези: монография. Берлин; М.: Директ-Медиа, 2018. 367 с.
10. Тихонова В.Л. Философская интерпретация кинотекста «Реальная сказка»: экзистенциальный аспект // Logos et Praxis. Вести. Волгogr. гос. ун-та. Сер. 7, Филос. № 4 (34). 2016. С. 140–144.
11. Эко У. Заметки на полях «Имени розы». URL: https://hist.bsu.by/images/stories/files/uch_materialy/muz/3_kurs/Eстетика_Leschinskaya/30.pdf (дата обращения: 13.05.2024).

REFERENCES

1. *Buldakova, YU.V.* Koshchey Bessmertnyj v proizvedeniyah fan-fikshn: mifologiya i populyarnaya kul'tura [Koshchey the Immortal in works of fan fiction: mythology and popular culture]. *Social'nye i gumanitarnye nauki. Otechestvennaya i zarubezhnaya literatura, Literaturovedenie: Referativnyj zhurnal.* no. 7, 2024, pp. 63–76. (In Russ.)
2. *ZHuchkova, A.V., Galaj, K.N.* Funkcional'noe zhanenie mifologicheskogo obraza Koshcheya bessmertnogo i ego otazhenie v russkih volshebnyh skazkah [Functional significance of the mythological image of Koschei the Immortal and its reflection in Russian magic fairy tales]. *Moscow, RUDN Publ.*, 2015. pp. 165–175. (In Russ.)
3. *Zlobodnevnye obrazy fil'ma (2023) "Po shchuch'emu veleniyu"* [Topical images of the movie "By Pike's Will"]; *LiveJournal.* 2023. Available at: <https://selyanka1.livejournal.com/547975.html> (Accessed 13 March 2024). (In Russ.)
4. *Krotova, N.S.* (2005) Kak ubit' Koshcheya Bessmertnogo? (kul'turno-mifologicheskoe zhanenie atributov smerti skazochnogo personazha) [How to kill Koschei the Immortal? (cultural and mythological significance of fairy tale character's death attributes)]. *Centr tipologii i semiotiki fol'klora.* 2005. Available at: <https://www.ruthenia.ru/folklore/krotova2.htm> (Accessed 17 May 2024). (In Russ.)
5. *Neklyudov, S.YU., editor. Novik, E.S.* Sistema personazhej russkoj volshebnoj skazki. Struktura volshebnoj skazki. Tradiciya — tekst — fol'klor: tipologiya i semiotika. [The system of characters of the Russian magic fairy tale]. *Moscow, Rossijsk. gos. gumanit. un-t Publ.*, 2001. pp. 122–160. (In Russ.)
6. *Propp, V.* (2021) Istoricheskie korni volshebnoj skazki [The historical roots of the fairy tale]. *St. Petersburg, Azbuka, Azbuka-Attikus Publ.*, 2021. 544 p. (In Russ.)
7. *Serebryanskij, S.* (2017) Rezhisser "Poslednego bogatyrya": "Nasha skazka dostatochno surovaya" [Director of "The Last Bogatyr": "Our fairy tale is tough enough"]. *Mir Fantastiki.* 25 oktyabrya. 2017. Available at: <https://www.mirf.ru/kino/dmitry-dyachenko-poslednij-bogatyr-interview/> (Accessed 13 May 2024). (In Russ.)
8. *Sirivlya, N.* (1997) Kashchey Bessmertnyj i Nibelungi [Kashchey the Immortal and the Nibelungs]. *Iskusstvo kino. Arhiv*, no. 3, 1997 (Mart). Available at: <https://old.kinoart.ru/archive/1997/03/n3-article15> (Accessed 18 May 2024). (In Russ.)
9. *Sputnickaya, N.YU.* (2018) Ptushko. Rou: master-klass rossijskogo kinofentezi: monografiya [Ptushko. Rou: master-class of Russian fantasy film]. *Berlin; Moscow, Direkt-Media Publ.*, 2018. 367 p. (In Russ.)
10. *Tihonova, V.L.* (2016) Filosofskaya interpretaciya kinoteksta "Real'naya skazka": ekzistencial'nyj aspekt [Philosophical interpretation of the movie "The Real Fairy Tale": existential aspect]. *Logos et Praxis. Vesti. Volgogr. gos. un-ta. Ser. 7, Filos.* no. 4 (34), 2016, pp. 140–144. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 27.05.2024; одобрена после рецензирования 10.06.2024; принята к публикации 17.06.2024.

The article was submitted 27.05.2024; approved after reviewing 10.06.2024; accepted for publication 17.06.2024.





Коммерческий прокат российского кинематографа: опыт Республики Саха (Якутия)

У.В. Охлопкова

старший преподаватель кафедры журналистики филологического факультета СВФУ имени М.К. Аммосова (Якутск)

ORCID: 0009-0006-7979-8124

AuthorID: 1270421

DOI: 10.69975/2074-0832-2025-63-1-174-187

В статье анализируется опыт одного из регионов России в сфере кино — Республики Саха (Якутия) — является редким примером стабильно функционирующего регионального кинематографа, где больше всех снимают кино на национальном языке. В кинопроизводстве республики с численностью менее 1 млн человек работает 23 кинокомпании и продакшн-студии, а местные картины обгоняют во внутреннем прокате на территории региона голливудские блокбастеры.

Целью данной работы является выявление ключевых особенностей процесса кинопроката с 2018 по 2022 год с учетом изменений, происходивших в условиях пандемии COVID-19, а также санкционных ограничений. Таким образом, можно выделить следующие задачи исследования: анализ особенностей внутреннего кинотеатрального проката, выявление сдерживающих факторов развития проката якутского кино вне региона, описание опыта онлайн-показа якутских фильмов.

The article analyzes the experience of one of the Russia's regions in the field of cinema. The Republic of Sakha (Yakutia) is a rare example of a stably functioning regional film industry, where most films are produced in the national language. The republic with a population under 1 million people has 23 film companies, and local films outstrip Hollywood blockbusters in domestic box-office, which makes Yakut cinema worth taking a closer look at. The article aims at bringing to light the key features of the local film distribution from 2018 to 2022, taking into account the modifications caused by the COVID-19 pandemic, as well as sanctions. Hence three research objectives can be identified: analyzing domestic theatrical distribution, identifying the constraints on the distribution of Yakut films outside the region, describing the experience of online screening of Yakut films.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

кинематограф, коммерческий кинопрокат, региональное кино, якутское кино

KEYWORDS

cinema, film industry, commercial film distribution, regional cinema, Yakut cinema

Для цитирования: Охлопкова У.В. Коммерческий прокат российского кинематографа: опыт Республики Саха (Якутия) // Вестник ВГИК. 2025. Т. 17. № 1. С. 174–187. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-63-1-174-187>.

For citation: Okhlopkova, U.V. Commercial Distribution of Russian Cinema: the Experience of the Republic of Sakha (Yakutia) // Vestnik VGIK. 2025. Vol. 17. No. 1, pp. 174–187. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-63-1-174-187>. (In Russian).

Сегодня вопросы повышения рентабельности киноиндустрии, установление полноценной экономической взаимосвязи между кинопроизводителями и каналами дистрибуции продуцируют обсуждение актуальных тем в исследовании российской кинематографии. В связи с изменениями, связанными с прокатом зарубежных релизов в кинотеатрах России, актуальным вопросом продолжает оставаться вопрос качества российской кинопродукции, ее конкурентоспособность на внутреннем и внешнем рынках. К факторам, которые сдерживают рост кинопроизводства, определяют «низкую окупаемость проектов, высокую себестоимость производства, ограниченный объем внешних инвестиций» [12].

Основу экономической модели российской индустрии кино традиционно составляют кассовые сборы, а кинотеатры выступают производственной инфраструктурой кинопрокатного рынка [11]. В России по данным на январь 2023 года функционирует порядка 2,1 тысяч кинотеатров (5,3 тысяч кинозалов). Количество кинотеатров по отношению к 2021 году сократилось более чем на 11% на начало 2022 года¹. Кассовые сборы российских кинотеатров в 2022 году составили почти 24 млрд рублей, из которых 12,3 млрд рублей (52,1%) собраны от продажи билетов на сеансы российского кино². Между тем другой формат медиапотребления — стриминговые видеосервисы — показывает значительный рост, что связано с колебаниями медиарынка в условиях коммуникационного изобилия [13]. Так, российский рынок ОТТ характеризуют как быстрорастущий сегмент [15], который при сегодняшнем темпе роста, 26,2% в год, может увеличиться до 711 млн долларов к 2024 году (в 2018 году было 222 млн долларов), а доля на рынке составит 87% [9].

¹ Число кинотеатров в России сократилось на 11,5% с начала года // ТАСС. URL.: <https://tass.ru/ekonomika/16089365> (дата обращения: 22.06.2023).

² Кассовые сборы кинотеатров в РФ в 2022 году упали почти в два раза по сравнению с 2021 годом // Интерфакс. URL.: <https://www.interfax.ru/culture/879515> (дата обращения: 30.05.2023).

Несмотря на новые вызовы в социально-экономической и политической жизни страны, российская киноиндустрия находится в стадии постоянного роста и развития. Это, как отмечают исследователи, связано с объективным ростом спроса на отечественные картины в России, так и за рубежом, прежде всего — с появлением на рынке онлайн-платформ дистрибуции контента — стриминговых сервисов и общим ростом производства и потребления аудиовизуального контента в сети [5]. Теперь в отсутствии контента залы простаивают, а отрасль нуждается в серьезных мерах государственной поддержки, сопоставимых или превышающих дотации постпандемийного периода. По мнению экспертов, сложившаяся ситуация — хороший шанс для российского кино наконец найти своего зрителя. Другой вопрос — готовы ли отечественный кинематограф «резко увеличить производство фильмов, чтобы занять пустующую нишу» [4].

Малоизученным, но актуальным в производстве российского кино остается тема регионального кинематографа, проката в том числе. Современная практика одного из регионов России в сфере кино — Республики Саха (Якутия) — является редким примером стабильно функционирующего регионального кинематографа, где больше всех снимают кино на национальном языке. В кинопроизводстве республики с численностью менее 1 млн человек работает 23 кинокомпании и продакшн-студии, а местные картины обгоняют в прокате голливудские блокбастеры [2]. Особенности и процессы якутского кинематографа формируют интерес для изучения. Ранее нами была предпринята попытка исследования факторов развития и формирования кино в регионе, в данной статье будет сделан акцент на процессы кинопроката с 2018 по 2022 год с учетом изменений, происходивших в условиях коронавирусной пандемии, а также санкционных ограничений.

Кино в Якутии: ситуация в регионе

Несмотря на то что основная часть кинопроизводства России размещается в Москве и Санкт-Петербурге, регионы также вносят существенный вклад в объемы производства — четверть всех входящих кинолент снимается за их пределами. В период с 2013 по 2020 год доля регионального кино составила 22% российских релизов, лидирует в этом Якутия. С 2015 года здесь выпущено в прокат 72 фильма, что является половиной всех кинолент, которые представили регионы [6]. Образование такого творческого кластера можно объяснить тремя факторами, которые оказали решающее влияние на формирование феномена якутского кино — содействие государственной поддержки в

технико-технологическом развитии инфраструктуры кинопроизводства и кадрового потенциала; конкурентная креативная среда, создающая возможность заработка и самореализацию творческих коллективов; интерес и поддержка региональной аудитории к кинематографу родного края [1].

Достигнутые масштабы якутского кинопроката также можно обосновать тем, что в Якутии нет федеральных сетей кинотеатров, которые управляются федеральным центром, ставя в приоритет картины с гарантированным результатом, а не малобюджетные релизы региональных авторов [16]. Также, если обратиться к истории кино в регионе, добавим, что кинотеатры в Якутии стали одним из первых площадок в развитии производства и проката якутских фильмов — в начале 2000-х годов они начали демонстрировать местные киноленты вместе с крупными кинофраншизами. Их автономность от крупных федеральных компаний дала возможность определять создание собственного репертуара.

В основе экономической модели якутского кино изначально лежал следующий расчет: количество потенциальных зрителей ограничено размером популяции самого народа саха, следовательно, затраты на проект должны быть разумными, иначе прокат не принесет ожидаемого дохода. Если в 2010 году фильмы в Якутии можно было снять в пределах миллиона рублей, то к концу десятилетия минимальным бюджетом считается 3,5 млн рублей [10]. С 2018 года якутский кинобизнес официально декларируется креативной индустрией, а с 2019 года региональное правительство усилило поддержку киноиндустрии: с 2020 года ежегодно выделяется субсидия в размере 30 млн рублей на реализацию национальных кинопроектов. В 2021 году по результатам отбора поддержку получили восемь кинокартин [3].

Если обратиться к истории проката, то первым успешным опытом считают триллер «Любовь моя» (2004 год) режиссера Сергея Потапова, который в кинотеатре «Центральный» города Якутска собрал около 500 тысяч рублей, что в четыре раза больше бюджета самого фильма. Этот пример преисполнил энтузиазмом режиссеров и местные кинотеатры, тогда начался новый этап развития якутского кино, названный в СМИ «кинобумом»: местные кинокартины выходили одна за другой, а с конца 2010-х годов количество релизов стабильно не опускается ниже 10-15 новинок за один год. В среднем каждый месяц в локальный прокат выходит по одному-два фильма местного производства [14].

Кинотеатральный прокат

Индустриальный рост якутского кино происходит по всем направлениям, включая производство и прокат, растет популярность местного кино и сериалов среди населения. Объем рынка кинопроката в Якутии за изучаемый период (2018–2022) составил 1774,6 млрд рублей, из них 1572,1 млрд рублей собрали зарубежные и российские фильмы, якутские — 202 млн рублей. Значительный скачок в прокате показал 2022 год, когда в прокат вышли фильмы, съемки которых были начаты до пандемии и были ограничены в прокате в 2020 году, а некоторые завершили съемки в 2021 году.

За 2018–2022 годы в прокат в кинотеатры Якутии вышло 56 якутских фильмов. Самым результативным для якутского кинематографа стал постпандемийный 2022 год. До пандемии количество прокатных релизов доходило от трех до шести релизов в год. Всего в 2022 году в прокате на территории Якутии находились 472 фильма, из которых 304 зарубежных, 140 общероссийских и 28 якутского производства. Количество новинок якутских фильмов в прокате растет ежегодно и выросло с шести картин в 2018 году до 28 картин в 2022 году, которые собрали в 2022 году рекордные 225 тысяч зрителей. Здесь необходимо отметить важную деталь — из 52% проданных билетов на общероссийские релизы приходится лишь 17% (112 тыс. зрителей), а 35% — это фильмы якутского производства (см. табл. № 1 и № 2).

Таблица № 1. Посещаемость всех фильмов на территории Якутии, тыс. человек). Источник: АНО «Якутская республиканская киносеть»)

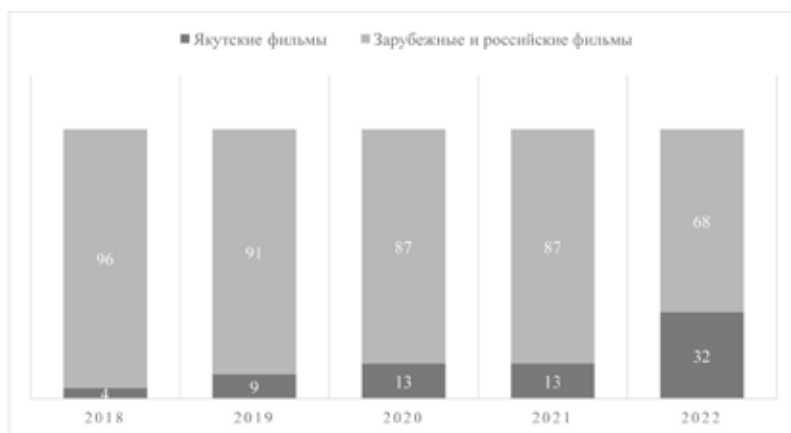
	2018	2019	2020	2021	2022
Всего	1176	1854	586	1235	654
Зарубежные фильмы	1496	1507	367	928	317
Российские фильмы	196	168	137	136	112
Якутские фильмы	84	179	82	171	225

Таблица №2. Кинопоказы в Республике Саха (Якутия) за 2018–2022 годы: количество фильмов в прокате. Источник: АНО «Якутская республиканская киносеть»)

	2018	2019	2020	2021	2022
Всего	338	381	218	332	472
Зарубежные фильмы	276	298	154	246	304
Российские фильмы	56	77	61	73	140
Якутские фильмы	6	6	3	13	28

Несмотря на то что кассовые сборы в прокате в Якутии в 2022 году, как и ситуация в целом по России, упали из-за ухода голливудских студий, их удалось нивелировать благодаря местным фильмам. По данным Фонда кино (ЕАИС), якутские фильмы за 2022 год посмотрели 213 тысяч зрителей и собрали кассу на общую сумму 66,5 млн рублей, что является рекордным показателем за изучаемый период (см. табл. № 3).

Таблица № 3. Доля кассовых сборов якутских фильмов за 2018–2022 годы. Источник: АНО «Якутская республиканская киносеть»



Падение сборов произошло также по отношению к 2021 году, когда в прокате еще присутствовали голливудские блокбастеры, и общие кассовые сборы в республике составили 385 млн рублей. В 2022 году падение к 2021 году составило 45%. Если по зарубежным фильмам якутский прокат показал результаты в четыре раза меньше, чем в 2019 году, а по общероссийским фильмам на четверть, то сборы якутского кино растут постоянно — они достигли рекордных 69,7 млн рублей в 2022 году, что составляет рост на 60% к уровню 2019 года (см. табл. № 4).

Таблица № 4. Кинопоказы в Республике Саха (Якутия) за 2018–2022 годы: сборы (млн рублей):

Источник: АНО «Якутская республиканская киносеть»

	2018	2019	2020	2021	2022
Всего	495	517	169	385	214
Зарубежные фильмы	418	425	106	296	107
Российские фильмы	56	48	41	40	36
Якутские фильмы	21	44	22	49	69,7

По итогам 2022 года в Якутии в список десяти фильмов с наибольшим количеством кассовых сборов вошли сразу шесть работ якутских режиссеров. Самыми кассовыми стали — вторая часть комедии «Зина и Леха: операция “Хвост и вымя”» (14,9 млн рублей) Степана Порядина и спортивная драма «Джулур: мас-рестлинг» (12,8 млн рублей) Валентина Макарова. Указанные два якутских фильма опередили зарубежную фантастику «Человек-паук: нет пути домой», который собрал в Якутии 10,6 млн рублей (см. табл. № 5).

Таблица № 5. Топ-15 фильмов в якутском кинотеатральном прокате в 2022 году

Топ	Название фильма	Производство	Сборы в Якутии, руб.	Зрители
1	«Зина и Леха: операция “Хвост и вымя”»	якутский	14 698 410	45 864
2	«Джулур: мас-рестлинг»	якутский	12 769 723	39 388
3	«Человек-паук: нет пути домой»	зарубежный	10 619 705	29278
4	«Бугун-былыр»	якутский	9 541 871	29 954
5	«Зверопой-2»	зарубежный	9 340 490	28 954
6	«Анчартед: на картах не значится»	зарубежный	8 639 123	24 496
7	«Вертолет»	якутский	6 967 178	22 529
8	«Дикий челендж»	якутский	6 945 288	21 066
9	«Кюннэй»	якутский	6 327 052	21 614
10	«Вышка»	зарубежный	5 084 253	13 873
11	«Последний богатырь: посланник тьмы»	российский	4 639 946	13 895
12	«Биһиги кыһыммыт» («Наша зима»)	якутский	4 234 438	13 105
13	«Сердце пармы»	российский	3 801 979	10 333
14	«Смерть на Ниле»	зарубежный	2 987 604	8019
15	«Крик»	зарубежный	2 902 466	8140

По данным АНО «Якутская киносеть», к декабрю 2022 года на территории республики работает 51 кинозал, за год их число выросло в четверть благодаря новой якутской программе кинофикации по технологии «Экстра Синем», которая была создана местными специалистами в 2021 году.

Если в начале пути якутское кино основывалось преимущественно на мифах и местных легендах, то работы современного этапа в большей степени посвящены современности — социальным проблемам и острым общественным вопросам. Современная тематика охотнее поддерживается аудиторией, что подтверждается данными о наиболее кассовых фильмах с 2018 по 2022 год. Аудитория предпочитает фильмы, связанные с повседневной жизнью (комедии, драмы, ужасы), в которых героями выступают знакомые зрителям образы — парень из деревни, сельские жители (см. табл. № 6.).

Таблица № 6. Наиболее кассовые фильмы Якутии за 2016–2022 годы

№	Название фильма, режиссер, жанр	Кассовые сборы	Число зрителей	Год премьеры
1	«Агент мамбо», Алексей Амбросьев, комедия	16 604 383	63158	2018
2	«Джулур: мас-рестлинг», Валентин Макаров, драма	13 139 330	40 591	2021
3	«Пугало», Дмитрий Давыдов, драма	11 717 340	39 014	2021
4	«Надо мною солнце не садится», Любовь Борисова, драма	12 277 423	48 389	2019
5	«Не хороните меня без Ивана», Любовь Борисова, драма	10 965 212	31 648	2022
6	«Тиэтэйбит», Роман Дорофеев, комедия	9 394 249	36 289	2020
7	«Тыгын Дархан», Никита Аржаков, историческая драма	9 222 415	33 198	2020
8	«Кэрэл», Илья Поршнягин, драма	8 164 919	33 339	2017

№	Название фильма, режиссер, жанр	Кассовые сборы	Число зрителей	Год премьеры
9	«Иччи», Константин Данилов, ужас	7 187 191	24 488	2021
10	«Чувак», Владимир Мункуев, комедия	7 685 540	29 119	2017
11	«Черный снег», Степан Бурнашев, триллер	7 042 410	25 226	2021
12	«Рядовой Чээрин», Дмитрий Кольцов, историческая драма	6 535 062	25 674	2021

Если говорить о внешнем прокате, то якутские хиты, победители крупных фестивалей все еще слабо представляют прокат за пределами республики. Например, среди якутских фильмов пока вне Якутии лучше всех выступил победитель «Кинотавра» — драма «Пугало», заработавшая 5 млн рублей, что является половиной их всех сборов. Далее в список наилучших показателей представлены другие фестивальные работы якутских режиссеров, как «Не хороните меня без Ивана» (2,1 млн рублей), «Молодость» (1,5 млн рублей), «Иччи» (1,4 млн рублей), «Проклятие. Мертвая земля» (1,2 млн рублей).

Таблица № 5. Показатели проката якутских фильмов вне региона за последние десять лет

№	Название фильма	Доля внешнего проката (вне региона)	Общий прокат
1	«Пугало», Дмитрий Давыдов, драма	5,1 млн рублей	11 745 890
2	«Не хороните меня без Ивана», Любовь Борисова, драма	1,5 млн рублей	10 996 062
3	«Иччи», Костас Марсаан, драма	1,4 млн рублей	7 424 015
4	«Проклятие. Мертвая земля», Степан Бурнашев, драма	1,2 млн рублей	2 300 678

По данным, изложенным выше, можно констатировать, что за исследуемый период в якутском обществе формировалась и сложилась региональная кинокультура. У якутского кино — лояльный зритель, а вовлеченность местных жителей только поддерживает производство. Кинокартины, которые снимались преимущественно для местной аудитории, быстро находят своего зрителя. Кинопроизводители знают и учитывают потребности аудитории, поэтому почти все фильмы выходят на национальном языке и с русскими субтитрами. Сюжеты фильмов строятся вокруг «своей темы» и «своих людей». Можно сказать, что суть якутского кинофеномена заключается в том, что фильмы «говорили» со зрителем на родном ему языке.

Онлайн-прокат

Существует мнение, что в условиях санкций выход якутских фильмов на российский рынок кинопроката получит новый толчок при условии, если контент будет адаптирован под массового зрителя. Сегодня большая часть картин якутских режиссеров ориентирована на местного зрителя — это касается не только языка, но и сюжета, который построен на местных обычаях и традициях. А пока якутское кино не так активно, но постепенно начинает продвигаться путем включения в онлайн-кинотеатры. Например, самое большое количество якутских фильмов представлено в кинотеатре «Иви» — десять фильмов с рейтингом от 7,3 — до 8,5, «Кинопоиске» — восемь фильмов с рейтингом от 6,6 до 7,3, Кио — девять фильмов с оценкой от 5,6 до 9,2, ОККО — восемь фильмов с 6,2 до 7,5.

По данным коммуникационного агентства АГТ, на сегодняшний день наибольшие показатели по внешнему прокату получила работа Дмитрия Кольцова «Рядовой Чээрин» (2021 года). Экранизация по повести якутского писателя-фронтовика Тимофея Сметанина собрала кассу в 6,7 млн рублей. Картина была показана в эфире телеканала СТС 9 мая 2022 года. По данным сервиса Mediascope, «Рядовой Чээрин» попал в топ-10 программ-лидеров канала по итогам недели, а также собрал наибольшее количество оценок в онлайн-кинотеатре «Кинопоиск» из всех якутских фильмов³.

Кроме того, в регионе с 2014 года функционирует якутский онлайн-кинотеатр Sakhamovie.ru, который работает в партнерстве с официальными правообладателями. На июнь 2023 года на сайте 115 наименований фильмов, сериалов и короткометражных картин. Фильмы можно посмотреть бесплатно, а премьерные можно взять в прокат от 100 рублей⁴. На сегодняшний

³ Рядовой Чээрин // Онлайн-кинотеатр «Кинопоиск». URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/4418992/> (дата обращения: 7.04.2023).

⁴ Онлайн-кинотеатр якутских фильмов. URL: <https://sakhamovie.ru/>.

день, по данным правообладателя сервиса, портал не обновляется киноновинками. Причиной они указывают влияние теневого рынка видеоконтента (интернет-пиратство).

Новой тенденцией в сфере якутского кино в последние годы стали сериалы местного производства на базе национального бродкастера «Саха», которая в 2019 году открыла новое подразделение — службу телесериалов. Всего за четыре года выпущено в эфир 17 наименований сериалов, каждый из которых состоит из 16 серий по 45 минут. Сериалы транслируются по двум каналам — на республиканском телевидении в вечернее время (с 21:00 часов) по будням, а также на специальном сервисе телеканала онлайн с возможностью проката и покупки от 199 рублей⁵.

Говорить об успешном прокате якутского кино в онлайн-среде пока рано. Федеральные кинопрокатчики стриминговых видеосервисов крайне редко берут региональное кино, но в последние годы начали обращать внимание на проекты из регионов. Надо отметить, что рынок проката, в том числе и онлайн-формата, является полностью коммерческой отраслью, а кинопроизводство Якутии, как и ситуация по стране в целом, пока не может стать самостоятельной отраслью экономики, способной развиваться на основе современных рыночных механизмов и инвестиционных решений.

Заключение

Основным сдерживающим фактором в прокате якутского кино вне региона можно определить его локальность — с первых работ местные режиссеры снимали для внутренней аудитории на якутском языке с русскими субтитрами. Темы, подача во многом предназначены для тех, кто проживает в Республике Саха (Якутия) или связан с этим регионом. Вместе с тем сами якутские режиссеры стали отмечать «неподготовленность» внутренней аудитории к более широким темам. Режиссер фильма «Пугало» Дмитрий Давыдов также говорит про то, что якутский зритель проецирует события в фильме на настоящее: «... якутский зритель все воспринимает на свой счет, не готов к тому, что кино — это фантазия»⁶.

Средний бюджет якутского фильма составляет около 1,5–5 млн рублей. Чтобы окупить бюджет кинопроекта, создателям необходимо собрать кассу в 2–2,5 раза больше потраченных финансовых ресурсов, так как половину сборов забирают кинотеатры.

С одной стороны, финансовая самостоятельность — одна из особенностей якутского кино. Цена якутского фильма состо-

⁵ Сериалы НВК Саха // Официальный сайт Национальной вещательной компании «Саха». URL: <https://nvk-online.ru/new/movie/html/category/serial/>.

⁶ URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bIRgP5qs2GY>.

ит, как пишут многие кинокритики, из «взаимной поддержки режиссеров, когда один на монтаже, другой — снимает», а актерами часто становятся обычные жители, которым не предусмотрен гонорар, спонсорами выступают местные предприниматели [8]. Это в какой-то мере освобождает якутское кино от цензуры, стереотипов, что делает его особенным на фоне других российских фильмов.

Якутское кино с первых дней обрело своего зрителя, но внутри региона оно стало массовым в связи с несколькими факторами. Во-первых, отрасль, которая берет свое начало с 1992 года, постепенно воспитывала своего зрителя, давала возможность выбора, представляя разные форматы подачи якутского кино — по жанру, тематике. У якутского зрителя в разные этапы развития местного кино всегда был выбор, и, имея с ними обратную связь в виде посещений кинотеатров, отрасль корректировала свое производство, оставляя важную ценность всех якутских фильмов — этническую составляющую проектов. Региональная особенность якутской аудитории также могла повлиять на формирование проката якутского кино. Во-вторых, количество снимаемого контента, которое резко повысилось с 2021 года, дало свои непосредственные результаты. Этому процессу способствовал ряд мероприятий государственной поддержки [1]. В-третьих, на данные 2022 года, которые показали наилучшие результаты, больше повлияли внешние факторы — уход из рынка голливудских проектов, выход фильмов, которые были ограничены в показе во время пандемии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аргылов Н.А., Охлопкова У.В. Факторы формирования и развития регионального кино в России: якутский феномен // Меди@льманах. 2022. № 6 (113). С. 107–117.
2. Бьют по сборам: голливудские блокбастеры. Какие фильмы снимают в Якутии. Продуктивные режиссеры, разные жанры и другие особенности «Сахаууда» // РБК. URL: <https://rbclife.ru/news/63c91b319a79478d3e74eb94> (дата обращения: 22.06.2023).
3. Доклад министра культуры и духовного развития РС (Я) о деятельности за 2022 год // Министерство культуры и духовного развития Республики Саха (Якутия). URL: <https://minkult.sakha.gov.ru/deyat/plany-otchety-obzory/otchety-> (дата обращения: 16.02.2023).
4. Егорова А. Сужение широкого экрана // Коммерсантъ. URL: <https://www.kommersant.ru/amp/5407055> (дата обращения: 05.06.2023).
5. Кино в России в 2022 году // Институт кино ВШЭ. URL: <https://fi.hse.ru/rusfilm> (дата обращения: 22.05.2023).
6. Киноиндустрия Российской Федерации // Европейская аудиовизуальная обсерватория.

URL: <https://www.research.nevafilm.ru/research/evropeiskaja-audiovizualnaja-observatorija-eao/> (дата обращения: 20.11.2022).

7. Медиасистема России / под ред. Е.Л. Вартановой. М.: Аспект Пресс, 2021. 424 с.
8. Нам нужно смотреть якутские фильмы // Кинопоиск. URL: <https://dtf.ru/cinema/1411105-nam-nuzhno-smotret-yakutskie-filmy> (дата обращения: 22.05.2023).
9. Отчет PwC. Media Outlook. Медиаиндустрия в 2020–2024 гг. Ежегодный обзор мировой и российской индустрии развлечений и медиа // PwC. URL: <https://www.pwc.com/gx/en/entertainment-media/outlook-2020/perspectives.pdf> (дата обращения: 29.06.2023).
10. Программа «Прорыв» фокусирует внимание зрителя на якутском кинематографе середины прошлого десятилетия // Голоса земли. URL: https://terrestrialvoices.yarkut.com/film_anashkin (дата обращения: 22.11.2022).
11. Скобелев В.Л. и др. Медиаиндустрия в сфере кино и телевидения: состояние, проблемы и направления развития. СПб.: СПбГИКиТ, 2016. 17 с.
12. Ткачева Н.В. Модель государственной поддержки отечественной кинематографии: этапы развития и современное состояние // Вестн. Моск. ун-та. 2015. № 6. С. 92–112.
13. Уразова С.Л. Колебания медиарынка в эпоху коммуникационного изобилия // Вестник ВГИК. 2021. Т. 13, № 3. С. 134–138.
14. Феномен России: якутское кино покорило мир // РИА-Новости. URL: <https://ria.ru/20230330/kino-1861647310.html> (дата обращения: 16.04.2023).
15. Яковенко Э.А. Тенденции развития рынка OTT-сервисов в России // XXXV Международные Плехановские чтения. 2022. С. 348–353
16. Якутские фильмы установили новый рекорд по кассовым сборам // Якутское-Саха информационное агентство. URL: <https://ysia.ru/yakutskie-filmy-ustanovili-novyy-rekord-po-kassovym-sboram/> (дата обращения: 15.04.2023).

REFERENCES

1. Argy'lov, N.A., Oxlompkova, U.V. Faktory` formirovaniya i razvitiya regional`nogo kino v Rossii: yakutskij fenomen [Factors of formation and development of regional cinema in Russia: the Yakut phenomenon]. Medi@l`manax, no. 6 (113), 2022, pp. 107–117. (In Russ.)
2. B`yut po sboram gollivudskie blokbastery`. Kakie fil`my` snimayut v Yakutii. Produktivny`e rezhissery`, razny`e zhanry` i drugie osobennosti "Saxavuda" [Overtaking Hollywood blockbusters. What films are shot in Yakutia. Productive directors, different genres and other features of "Sakhawood"]. RBK. Available at: <https://rbclife.ru/news/63c91b319a79478d3e74eb94> (Accessed 22 June 2023). (In Russ.)
3. Doklad ministra kul`tury` i duxovnogo razvitiya RS (Ya) o deyatel`nosti za 2022 god [Report of the Minister of Culture and Spiritual Development of the Republic of Sakha (Yakutia) on activities for 2022]. Ministerstvo kul`tury` i duxovnogo razvitiya Respubliki Saxa (Yakutiya). Available at: <https://minkult.sakha.gov.ru/deyat/plany-otchety-obzory/otchety-> (Accessed 16 February 2023). (In Russ.)
4. Egorova, A. Suzhenie širokogo e`krana [Narrowing the wide screen]. Kommersant`. Available at: <https://www.kommersant.ru/amp/5407055> (Accessed 05 June 2023). (In Russ.)
5. Kino v Rossii v 2022 godu [Cinema in Russia in 2022]. Institut kino VShE`. Available at: <https://fi.hse.ru/rusfilm> (Accessed 22 June 2023). (In Russ.)

6. Kinoindustriya Rossijskoj Federacii [Film industry of the Russian Federation]. Evropejskaya audiovizual' naya observatoriya. Available at: <https://www.research.nevafilm.ru/research/evropejskaja-audiovizualnaja-observatoriya-eao/> (Accessed 20 November 2022). (In Russ.)
7. Vartanova, E.L., editor. Mediasistema Rossii [The media system of Russia]. Moscow, Aspekt Press Publ., 2021. 424 p. (In Russ.)
8. Nam nuzhno smotret' yakutskie fil' my' [We need to watch Yakut films]. Kinopoisk. Available at: <https://dtf.ru/cinema/1411105-nam-nuzhno-smotret-yakutskie-filmy> (Accessed 22 May 2023). (In Russ.)
9. Otchet PwC. Media Outlook. Mediaindustriya v 2020–2024 gg. Ezhegodny' j obzor mirovoj i rossijskoj industrii razvlechenij i media [PwC. Media Outlook. Media Industry 2020–2024. Annual review of the global and Russian entertainment and media industry]. PwC. Available at: <https://www.pwc.com/gx/en/entertainment-media/outlook-2020/perspectives.pdf> (Accessed 29 June 2023). (In Russ.)
10. Programma “Proryv” fokusiruet vnimanie zritelya na yakutskom kinematografe serediny' proshlogo desyatiletiya [The “Breakthrough” program focuses the viewer's attention on Yakut cinematography of the middle of the last decade]. Golosa zemli. Available at: https://terrestrialvoices.ayarkut.com/film_anashkin (Accessed 22 November 2022). (In Russ.)
11. Skobelev, V.L. i dr. Mediaindustriya v sfere kino i televideniya: sostoyanie, problemy' i napravleniya razvitiya [Media industry in the field of cinema and television: state, problems and directions of development]. St. Petersburg, SPbGIKiT, 2016. pp. 16–17. (In Russ.)
12. Tkacheva, N.V. Model' gosudarstvennoj podderzhki otechestvennoj kinematografii: e' tapy' razvitiya i sovremennoe sostoyanie [The model of state support for domestic cinematography: stages of development and current state]. Vestn. Mosk. un-ta, no. 6, 2015, pp. 92–112. (In Russ.)
13. Urazova, S.L. Kolebaniya mediary' nka v e' poxu kommunikacionnogo izobiliya [Fluctuations of the media market in the era of communication abundance], vol. 13. Vestnik VGIK, no. 3, 2021, pp. 134–138. (In Russ.)
14. Fenomen Rossii: yakutskoe kino pokorilo mir [Phenomenon of Russia: Yakut cinema conquered the world]. RIA-Novosti. Available at: <https://ria.ru/20230330/kino-1861647310.html> (Accessed 16 April 2023). (In Russ.)
15. Yakovenko, E'. A. Tendencii razvitiya ry' nka OTT-servisov v Rossii [Trends in the development of the OTT services market in Russia]. XXXV Mezhdunarodny' e Plexanovskie chteniya. 2022. pp. 348–353. (In Russ.)
16. Yakutskie fil' my' ustanovili novy' j rekord po kassovy' m sboram [Yakut films set a new box office record]. Yakutskoe-Saxa informacionnoe agentstvo. Available at: <https://ysia.ru/yakutskie-filmy-ustanovili-novyj-rekord-po-kassovym-sboram/> (Accessed 15 April 2023). (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 11.03.2024; одобрена после рецензирования 22.08.2024; принята к публикации 29.08.2024.

The article was submitted 11.03.2024; approved after reviewing 22.08.2024; accepted for publication 29.08.2024.



Винар Юлия Олеговна, научный сотрудник Аналитического отдела Научно-исследовательского института киноискусства и кинообразования (НИИКК) ВГИКа.

Трансформация жанра киномюзикла в современном кинематографе на примере фильма «Танцующая в темноте» (2000) Ларса фон Триера
УДК 778.5.01.009.78

ORCID: 0009-0004-1698-1402

AuthorID: 1176583

Yulia O. Vinar, Researcher, Analytical Department, Research Institute of Film Art and Film Education (NIKK), S.A. Gerasimov Russian Federation State University of Cinematography (VGIK).

“Dancer in the Dark” (Lars von Trier, 2000) as a Case Study on the Transformation of the Musical Genre in Modern Cinema
UDC 778.5.01.009.78

ORCID: 0009-0004-1698-1402

AuthorID: 1176583

Григорьева Наталья Геннадьевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры русского и иностранных языков, Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК).

Эволюция женского образа в фильмах Джафара Панахи
УДК 791.43-24

ORCID: 0000-0003-0589-4966

AuthorID: 508191

Natalya G. Grigorieva, Cand. Sci. (in Art History), Associate Professor at the Russian and Foreign Languages Department, S.A. Gerasimov Russian Federation State University of Cinematography (VGIK)

The Evolution of the Female Character in Jafar Panahi's Films
UDC 791.43-24

AuthorID: 508191

ORCID: 0000-0003-0589-4966

Добрынин Олег Витальевич, старший преподаватель кафедры анимации и компьютерной графики, руководитель мастерской «Режиссер мультимедиа», кинорежиссер, Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК)

Особенности восприятия и место зрителя в «сферическом» кинопространстве
УДК 778.5.05:621.391

ORCID: 0009-0005-4303-7457

AuthorID: 1237530

Oleg V. Dobrynin, Senior lecturer, Department of Animation and Computer Graphics, head of the workshop “Multimedia Directing”, film director, S.A. Gerasimov Russian Federation State University of Cinematography (VGIK)

Peculiarities of Perception and the Place of the Viewer in the “Spherical” Cinematic Space
UDC 778.5.05:621.391

ORCID: 0009-0005-4303-7457

AuthorID: 1237530

Зернова Полина Юрьевна, аспирант, Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК).

Семантический потенциал образа Кошеч в современном российском кино
УДК 778.5.04.072:8.01-252+778.5.046с/р+8РФ
ORCID: 0009-0006-9943-1063
AuthorID: 1225-4420

Polina Y. Zernova, post-graduate student, S.A. Gerasimov Russian State University of Cinematography (VGIK).

The Semantic Potential of the Koshchei Archetype in Modern Russian Cinema
UDC 778.5.04.072:8.01-252+778.5.046с/р+8РФ
ORCID: 0009-0006-9943-1063
AuthorID: 1225-4420

Кучкаров Манноб Матлабович, преподаватель «Мастерство продюсера кино и ТВ», ВГИК (Ташкент, Узбекистан), эксперт

по экономическим вопросам в Агентстве кинематографии Узбекистана.

Экранное воплощение легенды о Тахире и Зухре

УДК 778.5с(091)

ORCID: 0009-0003-9195-3623

Mannob M. Kuchkarov, lecturer of "Film and TV Producing," VGIK (Tashkent, Uzbekistan), expert on economic issues of the Uzbek Film Agency.

Screen Adaptation of the Tahir and Zuhra Legend

UDC 778.5с(091)

ORCID: 0009-0003-9195-3623

Марусенков Вячеслав Валентинович, кандидат искусствоведения, доцент, декан сценарно-киноведческого факультета, профессор кафедры киноведения, Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК).

Литературные образы на экране как знаковая система мифостроения

УДК 778.5.04.072.094

ORCID: 0009-0009-5724-2936

AuthorID: 723837

Vyacheslav V. Marusenkov, Cand. Sci. (in Art History), Associate professor, Dean of the Script Writing and Cinema Studies Department, professor, S.A. Gerasimov Russian Federation State University of Cinematography (VGIK).

Literary Characters on the Screen as a Symbolic System of Myth-Making

UDC 778.5.04.072.094

ORCID: 0009-0009-5724-2936

AuthorID: 72159

Масуренков Дмитрий Иванович, доцент, преподаватель кафедры «Операторское мастерство», Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК).

Оптика как инструмент творческой интерпретации снимаемой реальности

УДК 778.5.01(014)

ORCID: 0009-0007-7515-5778

Dmitry I. Masurenkov, Associate Professor, Department of Cinematography, S.A. Gerasimov Russian State University of cinematography (VGIK).

Optical Equipment as an Instrument for Creative Interpretation of the Filmed Reality

UDC 778.5.01(014)

ORCID: 0009-0007-7515-5778

Михеева Юлия Всеволодовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры звукорежиссуры, Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК).

Образ музыканта в кинофильме: типологический анализ

УДК 791.43.01

ORCID: 0000-0003-0788-3742

AuthorID: 386110

Julia V. Mikheeva, Dr. Sci. (in Art History), Professor, Sound Design Department, S.A. Gerasimov Russian State University of Cinematography (VGIK).

The Image of a Musician in a Film: Typological Analysis

UDC 791.43.01

ORCID: 0000-0003-0788-3742

AuthorID: 386110

Охлопкова Ульяна Васильевна, начальник Управления медиаполитики и связи с общественностью Северо-Восточного федерального университета имени М.К. Аммосова (Якутск).

Коммерческий прокат российского кинематографа: опыт Республики Саха (Якутия)

УДК 791.43.03

ORCID: 0009-0006-7979-8124

Ulyana V. Okhlopova, Head of the Department of Media Policy and Public Relations of the Ammosov North-Eastern Federal University (Yakutsk).

Commercial Distribution of Russian Cinema: the Experience of the Republic of Sakha (Yakutia)

UDC 791.43.03

ORCID: 0009-0006-7979-8124

Радаев Максим Александрович, заместитель начальника отдела планирования и отчетности образовательной деятельности по фильмопроизводству, художественный руководитель творческого объединения «Простое кино», режиссер-продюсер, преподаватель режиссуры игрового кино, Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК).

Тоталитарный режим в зеркале телесериала: архетип рая и диалектика государства

УДК 728.8.01.067.2

ORCID: 0009-0006-0464-2184

AuthorID: 1270421

Maxim A. Radaev, Deputy head of the Department of Planning and Records of Educational Activities in Film Production, VGIK; art director of the "Simple Cinema" creative association; director; producer; professor of feature film directing, S.A. Gerasimov Russian State University of Cinematography (VGIK).

Totalitarian Regime through the Optics of TV Series: The Archetype of Paradise and the Dialectics of the State

UDC 728.8.01.067.2

ORCID: 0009-0006-0464-2184

AuthorID: 1270421

Рейзен Ольга Кирилловна, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры киноведения, Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК).

Образ дороги в кино

УДК 791.43.01

ORCID: 0009-0007-1941-7892

AuthorID: 420237

Olga K. Reizen, Dr. Sci. (in Art History), Professor, Department of Film Studies, S.A. Gerasimov Russian Federation State University of Cinematography (VGIK).

Representation of Road in Cinema

UDC 791.43.01

ORCID: 0009-0007-1941-7892

AuthorID: 420237

Сбитнева Ольга Олеговна, старший преподаватель кафедры киноведения, Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК).

Мизанамбим в кинематографе немого периода

УДК 778.5с/р (09) "1921-1930"+778.5И

ORCID: 0009-0006-7687-6369

Olga O. Sbitneva, Senior lecturer, Department of Film Studies, S.A. Gerasimov Russian Federation State University of Cinematography (VGIK).

Mise en Abyrne in the Cinema of the Silent Era

UDC 778.5с/р (09) "1921-1930"+778.5И

ORCID: 0009-0006-7687-6369

Цыркун Нина Александровна, доктор искусствоведения, главный научный сотрудник, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ)

От документализма к геймкору:

творческая эволюция Хармони Корина

УДК 791.43

ORCID: 0000-0002-6723-5870

AuthorID: 733353

Nina A. Tsyrcun, Dr.Sci. (in Art History), Principal researcher, Department of cinema and contemporary art, Russian State Humanitarian University (RSHU).

From direct cinema to gamecore: creative evolution of Harmony Korine

UDC 791.43

ORCID: 0000-0002-6723-5870

AuthorID: 733353