

Вестник ВГИК

www.vgik.info

В НОМЕРЕ:

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО

В.С. Малышев

Герой, социум и история
в отечественном кинематографе
1960–1970-х годов

КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ

Н.Е. Мариевская

Преображение исторической
реальности. Однокамерный
лабиринт как центростремительная
модель пространства

КУЛЬТУРА ЭКРАНА

А.Л. Андреев, Т.В. Кузнецова

Искусство и наука в сравнительной
перспективе

ПЕРФОРМАНС

Е.А. Русинова

Тембр музыкального инструмента
как семантическая доминанта
звукового решения фильма.
Виолончель



№ 3(53)

Том 14 СЕНТЯБРЬ 2022

РЕКТОР ВГИК В.С. МАЛЫШЕВ УДОСТОЕН ВЫСОКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ НАГРАДЫ



Указом Президента Российской Федерации В.В. Путина от 25 августа 2022 года (№ 572) ректор ВГИК, профессор В.С. Малышев награжден орденом «За заслуги перед Отечеством» II степени — за большой вклад в развитие отечественной культуры и искусства, многолетнюю плодотворную деятельность.

Министр культуры РФ О.Б. Любимова вручила президенту Ассоциации учебных заведений искусства и культуры, ректору ВГИК, профессору В.С. Малышеву эту высокую государственную награду. В ходе встречи обсуждались вопросы творческого образования и взаимодействия с Ассоциацией учебных заведений искусства и культуры, роль науки в современном образовании.

XIV ТАШКЕНТСКИЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ КИНОФЕСТИВАЛЬ “ЖЕМЧУЖИНА ШЕЛКОВОГО ПУТИ”



Подробности на странице 147–150



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 и
 Философия, соответствуют паспортам научной
 специальности — 5.10.3. Виды искусства (Кино-,
 теле- и другие экранные искусства); 5.7.3 Эстетика.

Учредитель журнала:

Всероссийский государственный
 университет кинематографии
 им. С.А. Герасимова

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

Дизайн и верстка:

Редационно-издательский отдел
 Дизайн и верстка И.А. Сеничкина
 Корректор Д.А. Адырхаева

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

Дизайн-макет обложки

И. Сеничкина

Отпечатано в типографии:

ВГИК Россия, 129226, Москва,
 ул. Вильгельма Пика, д. 3
 Заказ № 187-22

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

© Редакция журнала
 «Вестник ВГИК», 2022

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ НАУЧНОГО ЖУРНАЛА

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ

Мальшиев В.С.

И.о. ректор ВГИК, академик РАО, доктор искусствоведения, кандидат экономических наук, профессор

ЧЛЕНЫ РЕДАКЦИОННОГО СОВЕТА

Абдрашитов В.Ю.

Народный артист РФ, профессор кафедры режиссуры игрового фильма ВГИК

Арабов Ю.Н.

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

Боймерс Биргит
(Великобритания)

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

Буров А.М.

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

Восколович Н.А.

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

Гордин В.Э.

доктор экономических наук, профессор НИУ ВШЭ в Санкт-Петербурге

Добросоцкий В.И.

доктор экономических наук, заведующий кафедрой управления и права МГИМО

Друбек Наташа
(Германия)

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

Жабский М.И.

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

Караваяев Д.Л.

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

Кириллова Н.Б.

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

Криволицкий Ю.В.

доктор экономических наук, профессор кафедры производственного менеджмента и маркетинга МАИ

Кривицун О.А.

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

Маньковская Н.Б.

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

Молчанов И.Н.

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

Николаева-Чинарова А.П.

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

Прожиго Г.С.

доктор искусствоведения, профессор кафедры киноведения ВГИК

Рейзен О.К.

доктор искусствоведения, профессор кафедры киноведения ВГИК

Русинова Е.А.

доктор искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой звукорежиссуры, ВГИК

Свешников А.В.

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

Сидоренко В.И.

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

Соколов С.М.

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

Уразова С.Л.

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

Хикс Джереми
(Великобритания)

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

Хотиненко В.И.

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

Хренов Н.А.

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

Цыркун Н.А.

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

Ясулович И.Н.

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

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

СОДЕРЖАНИЕ

ХРОНИКА В ДЕТАЛЯХ | АКТУАЛЬНОЕ СОБЫТИЕ

6 **ВГИК: День российского кино**

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО | ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА

8 **В.С. Малышев. Герой, социум и история в отечественном кинематографе 1960–1970-х годов**

КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ | ГЕНЕЗИС ОБРАЗА

20 **Н.Е. Мариевская. Преображение исторической реальности. Однокамерный лабиринт как центростремительная модель пространства**

36 **В.К. Беляков. Призрачные образы исторической кинохроники**

48 **Н.Г. Кривуля. Литературные аллюзии в анимационных фильмах как форма интертекстуальности**

59 **А.А. Штандке. Понятие «сетевой экранной образ» в срезе экранной культуры 2010-х годов**

70 **А.И. Касмынин. Ризома как модель художественного пространства фильма**

ПЕРФОРМАНС | ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ

82 **Е.А. Русинова. Тембр музыкального инструмента как семантическая доминанта звукового решения фильма. Виолончель**

94 **А.В. Свешников. Представления студентов о художественных задачах и недостаточные навыки их решения**

КУЛЬТУРА ЭКРАНА | КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ФИЛОСОФИЯ

108 **А.Л. Андреев, Т.В. Кузнецова. Искусство и наука в сравнительной перспективе**

МИРОВОЙ КИНОПРОЦЕСС | АНАЛИЗ

120 **А.Е. Бабина. Прием гротеска в черной комедии: пространство, время и персонаж**

ТЕЛЕВИДЕНИЕ | ЦИФРОВАЯ СРЕДА

136 **В.В. Шабалин. Эндогенный процесс визуальной коммуникации смежных кадров в телевизионном монтаже**

ХРОНИКА В ДЕТАЛЯХ | АКТУАЛЬНОЕ СОБЫТИЕ

147 **Н.А. Кочеляева. Через образовательные стратегии к развитию киноотрасли. «Дни ВГИК в Узбекистане» в рамках XIV Ташкентского международного кинофестиваля «Жемчужина шёлкового пути»**

18,118 **ЧИТАЛЬНЫЙ ЗАЛ | КНИЖНАЯ ПОЛКА**

Библиотека ВГИК

151 **SUMMARY | ПРЕЗЕНТАЦИЯ АВТОРОВ**

158 **РЕКОМЕНДАЦИИ АВТОРАМ**

ACADEMIC PERIODICAL'S EDITORIAL BOARD

CHAIRMAN

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

MEMBERS OF EDITORIAL BOARD

- Abdrashitov V.Y.** People's Artist of the Russian Federation, Professor, Fiction Film Directing Department, VGIK
- Arabov Y.N.** Professor, head of the Screenwriting Department, VGIK, Honoured Arts Worker of the Russian Federation
- Birgit Beumers**
(United Kingdom) Dr., Professor, Aberystwyth University (Department of Theatre, Cinema and TV), editor-in-chief of the "Studies in Russian and Soviet Cinema" magazine, editor of the "Kinokultura" website
- Burov A.M.** Dr. in Art, Assistant Professor, Professor of the Department of Aesthetics, History and Theory of Culture VGIK
- Voskolovych N.A.** Dr. in Economic Sciences, Professor at the Department of Economics of labor and personnel of the economic faculty of Lomonosov Moscow State University
- Gordin V.E.** Dr. in Economics, Professor of the Higher School of Economics in St. Petersburg
- Dobrosotsky V.I.** Dr. in Economic Sciences, Head of the Department of Management and Law at MGIMO
- Natascha Drubek**
(Germany) Dr., Professor, Peter Szondi-Institut, Freie Universität Berlin, chief-editor journal Apparatus: Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe
- Zhabskiy M.I.** Dr. in Sociology, VGIK, Leading Researcher, Research Sector, FGBOU DPO "Academy of Media Industry"
- Karavaev D.L.** PhD in Art, Head of Research and Information Center of Film Training and film Education, VGIK
- Kirillova N.B.** Dr. in Culturology, Professor, Department of Culturology and Sociocultural Activities, Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin, Honoured Arts Worker of the Russian Federation
- Krivolutskiy Yu. V.** Dr. of Economic Sciences, Professor of faculty of industrial management and marketing Moscow aviation institute (Technical University) MAI
- Krivtsun O.A.** Dr. in Philosophy, Professor, Honored Artist of the Russian Federation, Academician of the Russian Academy of Arts, head of the Art Theory Department, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, the Russian Academy of Arts
- Mankovskaya N.B.** Dr. in Philosophy, Chief Research Fellow of the Aesthetics Department, the Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences (IPGRAS)
- Molchanov I.N.** Dr. of Economic Sciences, Professor of "Political Economy", Lomonosov Moscow State University, Professor of Department of Public Finance Financial University under the Government of the Russian Federation
- Nikolaeva-Chinarova A.P.** Dr. in Philosophy, PhD in Economics, Director of the Center for Continuing Education and Advanced Training of Creative and Management Personnel in the Sphere of Culture, VGIK
- Prozhiko G.S.** Dr. in Art, Professor, Cinema Studies Department, VGIK
- Reizen O.K.** Dr. in Art, Professor, Cinema Studies Department, VGIK
- Rusinova E.A.** Dr. in Art, Assistant Professor, Head of the Department of Sound Engineering, VGIK
- Sveshnikov A. V.** Dr. in Art, Professor, Department of Drawing and Painting, VGIK
- Sidorenko V. I.** PhD in Economics, Professor, head of the Producing Department, VGIK
- Sokolov S.M.** Professor, head of the Animation and Computer Graphics Department (VGIK), Honoured Arts Worker of the Russian Federation
- Urazova S.L.** Dr. in Philology, Assistant Professor, editor-in-chief of the "Vestnik VGIK"
- Jeremy Hicks**
(United Kingdom) Dr., lecturer, Queen Mary's College (University of London), Deputy Head of Russian Culture and Cinema Department, coeditor of the "Kinokultura" educational website
- Khotinenko V.I.** People's Artist of the Russian Federation, Professor, head of the Fiction Film Directing Department, VGIK
- Khrenov N.A.** Dr. in Philosophy, Professor, Section of Media Artistic Problems, State institute of Cultural Studies.
- Tsyrukun N.A.** Dr. in Art, Senior Researcher FGBUK "State Central Museum of Cinema"
- Yasulovich I.N.** People's Artist of the Russian Federation, Professor, head of the Acting Skills Department, VGIK

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

CONTENT

EVENTS IN THE DETAILS | CURRENT EVENTS

- 6 **VGIR: Russian Cinema Day**

FILM THEORY AND FILM HISTORY | AUDIOVISUAL ARTS

- 8 *V.S. Malyshev. Hero, Society and History in the National Cinema of the 1960s–1970s*

FILM LANGUAGE AND TIME | IMAGE GENESIS

- 20 *N.E. Marievskaya. Transformation of Historical Reality. One-Chamber Labyrinth as a Centripetal Model of Space*

- 36 *V.K. Belyakov. Ghostly Images of Historical Newsreels*

- 48 *N.G. Krivulya. Literary Allusions in Animated Films as a Form of Intertextuality*

- 59 *A.A. Shtandke. The Concept of «Network Screen Image» in the Context of Screen Culture of the 2010s*

- 70 *A.I. Kasmynin. Rhizome as a Model of the Film's Artistic Space*

PERFORMANCE | THE ART OF PRESENTATION

- 82 *E.A. Rusinova. Musical Instrument's Timbre as the Semantic Dominant in Sound Design of a Film. Violoncello*

- 94 *A.V. Sveshnikov. Students' Notions OF Artistic Objectives and Insufficient Skills for Accomplishing Them*

SCREEN CULTURE | CULTUROLOGY. PHILOSOPHY

- 108 *A.L. Andreev, T.V. Kuznetsova. Art and Science in Comparative Perspective*

WORLD CINEMA | ANALYSIS

- 120 *A.E. Babina. The Grotesque in Black Comedy: Space, Time, and Character*

TELEVISION | DIGITAL ENVIRONMENT

- 136 *V.V. Shabalin. Endogenous Process of Visual Communication of Adjacent Shots in TV Editing*

EVENTS IN THE DETAILS | CURRENT EVENTS

- 147 *N.A. Kochelyaeva. Through Educational Strategies to the Development of the Film Industry. "Days of VGIR in Uzbekistan" at the XIV Tashkent International Film Festival "Pearl of the Silk Road"*

- 18,118 **READING ROOM | BOOKSHELF**

- 151 **SUMMARY | PRESENTATION OF AUTHORS**

- 158 **RECOMMENDATIONS AUTHORS**

ВГИК: ДЕНЬ РОССИЙСКОГО КИНО

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

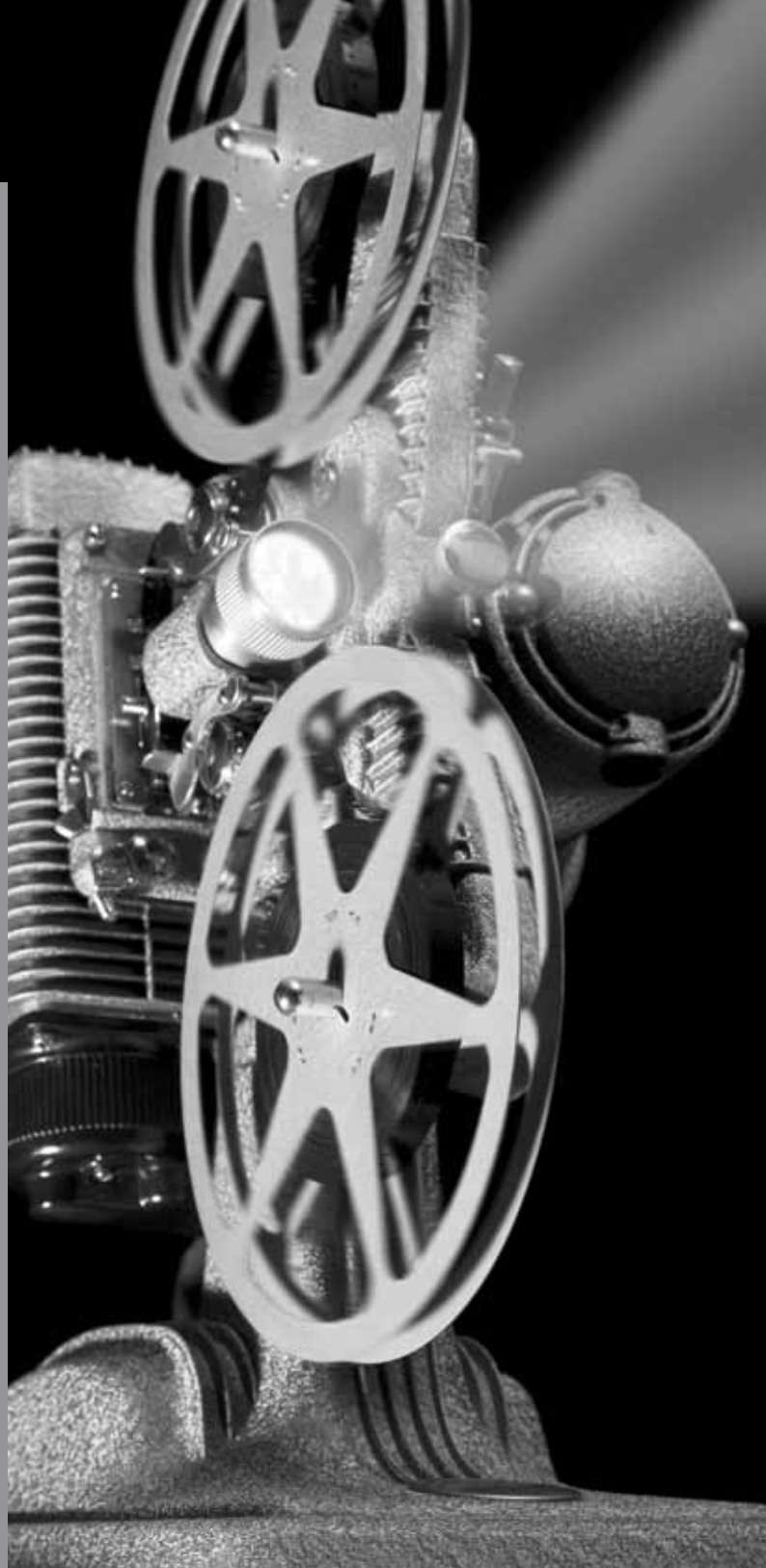
Многие годы праздник «*День российского кино*» традиционно отмечается **27 августа**. Этот профессиональный праздник отмечают все служители культуры и искусства, кто посвятил себя кинематографу, вносит вклад в развитие отечественной киноиндустрии. Список профессий в сфере кино, как известно, обширен, ведь кино — творчество коллективное. И над созданием фильма работают как продюсеры, кинорежиссеры, сценаристы, кинооператоры, звукорежиссеры и, конечно, актеры вместе с каскадерами, так и художники, монтажеры, осветители, специалисты по эффектам, гримеры, костюмеры, композиторы, создающие музыку для кинофильма. Свой вклад в развитие кинематографа вносят и киноведы, кинокритики, обладающие теоретическими знаниями, а также передающие свой опыт, мастерство и компетенции преподаватели вузов, где обучается будущее поколение кинематографистов.

С празднования *Дня российского кино* начался, по сути, и новый учебный год во ВГИКе, только знакомство с секретами кинопроизводства проводилось в этот день для непрофессионалов — ценителей и почитателей кино. Именно **27 августа** в стенах этого прославленного вуза состоялась по традиции *Всероссийская акция «Ночь кино»*, предназначенная для всех желающих. Более 100 участников разных поколений проявили интерес к образовательному процессу, к тому, как создается кино.

Увлекательной для гостей стала экскурсия в Музей ВГИКа, которую провела Е.Ю. Волкова, заведующая музеем, рассказавшая об истории создания первого киновуза в мире, этапах развития отечественного кинематографа. Особый интерес экскурсантов вызвало посещение Учебной киностудии ВГИКа, с которой знакомил директор киностудии Г.Н. Окромчедлишвили. Гости увидели съемочные павильоны, телепавильон, оборудованный цифровыми технологиями кинопроизводства, возможностью создания трехмерного пространства (хромакей, циклоrama), иным новым технологическим оборудованием. А заключительным этапом этого праздника стало посещение кинозала ВГИКа и просмотр студенческих фильмов. Фильмы представляли создатели: студенты режиссерского факультета мастерской А.Г. Плотиной — Глеб Кучинский и мастерской С.Л. Шумакова — Георгий Сазанов. Общение с молодыми создателями кинофильмов вылилось в обстоятельную дискуссию.

Подробная информация на сайте ВГИК — www.vgik.info

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА





Герой, социум и история в отечественном кинематографе 1960–1970-х годов

В.С. Малышев

доктор искусствоведения, профессор

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

УДК 791.43.03

АННОТАЦИЯ

В статье поднимается вопрос об актуальности обращения к отечественному кинематографу второй половины XX века, обозначившего новый вектор в отражении на экране проблемы взаимоотношений человека и общества, ракурс особого внимания к историческому прошлому нашей страны. На протяжении 1960-х годов происходят существенные изменения в осмыслении общественной жизни и контекста истории, которые отразятся в кинематографе в последующие десятилетия. В статье анализируются такие понятия, как «социальный романтизм» 1960-х, историзм кинематографа 1970-х, проблемы авторства и преемственности в поисках выразительности киноязыка.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

отечественный
кинематограф,
кинематограф
«оттепели»,
«социальный
романтизм» в кино
1960-х, историзм
в киноискусстве,
авторское кино,
кинодраматургия,
киногерой,
традиции
и новаторство
в киноискусстве

Стилевые поиски языка кинематографа «оттепели»

Одной из основных проблем кинопрактики и кинотеории является поиск и осмысление адекватных приемов и элементов выразительности киноязыка, способного отразить на экране образ «героя своего времени». Каждое десятилетие киноистории предъявляет художнику свои требования в отношении актуальности разговора со зрителем, достоверности отражения на экране важнейших вопросов, волнующих современников. В то же время, что очевидно, достижения предшественников не должны отвергаться лишь потому, что изменился «дух времени» или сменилась «художественная парадигма». Возвращение к новому прочтению произведений творцов прошлого имеет не только и не столько значение общего ознакомления с историческим контекстом времени, сколько требует аналитического осмысления, а иногда и переосмысления сущностных параметров развития отечественного киноискусства. И в этом отношении особое значение имеет обращение к кинематографу второй половины XX века, который наметил новый вектор в отражении

на экране проблемы взаимоотношений человека и общества, в том числе в ракурсе особого внимания к историческому прошлому нашей страны.

Кинематограф 1950–1960-х годов отразил изменившуюся социокультурную ситуацию своего времени в новом киноязыке: идеологическая направленность кинематографа предыдущих десятилетий уступала место документальной образности происходящих на экране событий более пристальному вниманию к отдельной личности. Как писала в своей монографии Л.А. Зайцева, «...Экран середины 50-х — 60-х годов максимально выразил духовное — эмоциональное, интеллектуальное — состояние общества»¹.

Несомненно, обновление киноязыка кинематографа «оттепели» имело многовекторный характер. В кино этого периода работали режиссеры старшего, среднего и молодого поколения с разным жизненным и творческим опытом. Но было в киноискусстве этого времени и то общее, что их объединяло, — стремление к индивидуализации авторского стиля, поиску собственного языка в разговоре со зрителем. Существенным основанием волны обновления киноязыка стало творчество режиссеров военного поколения, принесших в киноискусство особую достоверность «окопной правды», честного, порой исповедального повествования о человеке на войне. Среди них — имена выдающихся мастеров: С. Герасимов, С. Бондарчук, Г. Чухрай, М. Ромм, И. Хейфиц. Но и поколение режиссеров-«детей войны» привнесло на экран свое чувство и память о пережитой трагедии. Талантливые молодые авторы, чье детство, при разных обстоятельствах, неизбежно было связано с трагическими военными событиями — А. Тарковский, В. Шукшин, Э. Климов, Л. Шепитько, А. Герман — чувствовали внутреннюю потребность сказать о трагедии войны свое индивидуальное слово, что нашло отражение в их потрясающих по силе воздействия «военных» фильмах, создававшихся в 1960-е и последующие годы. В целом, по словам Л.А. Зайцевой, «новые способы экранного письма расширяют диапазон освоения традиций, стилевые поиски не противоборствуют, они зримо обогащают друг друга»².

Герой и современность 1960-х годов

В первые два послевоенные десятилетия произошли важнейшие изменения в социокультурной и экономической жизни страны, настал, хотя и недолгий, период «оттепели». Страшные последствия войны уходили во многом в прошлое вместе с

¹ Зайцева Л.А. Экранный образ времени оттепели (60–80-е годы). М., СПб.: Нестор-История, 2017. С. 3.

² Зайцева Л.А. Авторское лицо экрана оттепели // Экранный образ времени оттепели (60–80-е годы). М., СПб.: Нестор-Астория, 2017. С.97.

поколением фронтовиков, становясь исторической памятью. Современность, с ее открывающимися новыми возможностями для молодых людей, была наполнена энтузиазмом движения в будущее. Кинофильмы 1960-х отразили энергию «строительства нового времени», став своего рода его символом, как, например, картина Г. Данелии «Я шагаю по Москве» (1963). Фильм 1964 года, снятый М.М. Хуциевым, «Застава Ильича» (получивший второе название «Мне двадцать лет») также отразил на экране атмосферу 1960-х, ее молодой дух, проявляющийся в постоянном движении, в общении киногероев, их разговорах по душам, причем иногда даже со случайными знакомыми. Недаром Н.М. Зоркая назвала этот фильм «художественным итогом “веселых шестидесятых”»³. В то же время, на фоне общего коллективного движения, в фильмах этого времени начинает по-особенному звучать голос *отдельного* человека. И не только голос, но и его внутренние монологи, выражающие сокровенные мысли, тревоги, поиски смысла жизни. Как отметил киновед В.Ф. Семерчук, «...с “Заставы Ильича” в определенном смысле началось кино, отмеченное социальным критицизмом, повышенной рефлексивностью и возникновением темы идеологического кризиса»⁴.

В следующей картине М. Хуциева «Июльский дождь» (1966) уже нет ощущения общего жизнеутверждающего начала, радостного единения людей, что было характерно для более ранних «оттепельных» картин. Это особенно заметно в эпизоде, где главная героиня Лена ходит по квартирам как общественный активист, агитируя принять участие в выборах в райсовет. Квартиры и люди, которые ей открывают двери, — совершенно разные, они уже живут своей частной отдельной жизнью, некоторые иронизируют над ролью девушки как агитатора. В этом эпизоде ярко — не в конфликте, но в сопоставлении — представлена разница между поколениями, нарастающий разрыв между которыми становится особенно очевиден в финальном эпизоде, где фронтовики встречаются в День Победы в сквере у Большого Театра. В их поведении, в неподдельной радости встречи проявляется настоящее фронтовое братство, в то время как молодые юноши и девушки молча смотрят прямо в камеру, и на их серьезных лицах пока не отражается прожитая жизнь, которая у них еще впереди. М.М. Черненко писал, что в финале «Июльского дождя» — «...мир и впрямь существует одновременно во множестве уровней, множестве временных плоскостей, пересекающихся в сложнейшей звукозрительной партитуре»⁵. Различие и расхождение между поколениями

³ Зоркая Н.М.
М. Хуциев. // Портреты. М.: Искусство, 1966. С. 280.

⁴ История отечественного кино. М.: Прогресс-Традиция, 2005. Глава IX. Оттепель (шестидесятые). Современность на экране. С. 388.

⁵ Черненко М.М.
Марлен Хуциев. Творческий портрет. М.: Союзинформкино, 1988.

неизбежны, поскольку продиктованы движением исторического времени, но это не означает неизбежность абсолютного разрыва и непонимания между людьми разного возраста, разного жизненного опыта. Режиссер, судя по его особенному вниманию к молодым лицам, выражает надежду на преемственность духовных и моральных ценностей.

Режиссеры эпохи «оттепели» стремились к большей достоверности, подлинности отражения окружающей действительности, а также к осмыслению основных морально-этических принципов и ценностей нового послевоенного поколения. В фильмах этого периода ощущается стремление к поиску красоты и поэзии в повседневной реальности, в образах городских улиц и бульваров, в жизни простых людей. В то же время в знаковых фильмах 1950–1960-х есть и конфликт поколений, и тема поиска человеком своей идентичности, но эта конфликтность не носит островыраженный характер, а уходит в камерность разговоров, в размышления героев. В этом смысле меняются и принципы сюжетного строения фильма, формируются новые разновидности драматического конфликта. Персонажи-антиподы, характерные для более ранних этапов кинематографа, теперь лишаются полярной противопоставленности (положительный и отрицательный герои), их образы становятся более сложными, неоднозначными. Драматургический конфликт между героями переходит из прямого столкновения — в принцип сопоставления, соотношения, взаимодействия. Так, в фильме М. Ромма «Девять дней одного года» (1961) противопоставляются характеры двух ученых-физиков, делающих одно общее дело — романтического и жертвенного экспериментатора Гусева (А. Баталов) и ироничного теоретика Куликова (И. Смоктуновский). Драматургическая конфликтность взаимоотношений героев возникает из их сотрудничества, соперничества, своеобразной дружбы. Привычная ось драматургического конфликта «положительный–отрицательный», конечно, продолжает существовать и успешно применяется в кино, однако на экране появляется и более психологически сложный, многогранный облик современного героя, например, в таких картинах, как «Твой современник» (режиссер Ю. Райзман, 1968); «Три тополя на Плющихе» (режиссер Т. Лиознова, 1968). Незаурядные характеры главных героев, по-своему противостоящих несправедливостям или несовершенствам окружающей жизни, представлены в разных жанрах — в киноповести «Большая руда» (режиссер В. Ордынский, 1964); в комедии «Берегись автомобиля» (режиссер

Э. Рязанов, 1966); в мелодраме «Короткие встречи» (режиссер К. Муратова, 1968). На протяжении 1960-х годов происходят существенные изменения в осмыслении общественной жизни и исторического прошлого, что отразится в кинематографе следующего десятилетия.

От романтизма 1960-х — к историзму 1970-х

Настроение «жизнестроительства» шестидесятников, юношеский идеализм в самом благородном смысле этого слова постепенно сменяются взрослением, социальной зрелостью, стремлением осмыслить сущностные проблемы и противоречия социальной жизни. Социальный романтизм 1960-х уступает место историзму художественного мышления, во многом определившего лицо отечественного кинематографа 1970-х. Историзм фильмов этого десятилетия стал не просто одним из тематических направлений, но выражением напряженного размышления их авторов не только о прошлом, но и о настоящем и будущем страны.

Киноязык 1970-х корректирует приемы своей художественной выразительности, поскольку киногерой «повзрослел» вместе со своим зрителем, двадцатилетние «шестидесятники» стали взрослыми тридцатилетними людьми, столкнувшимися с новыми жизненными обстоятельствами. К осмыслению актуальных вопросов обновления киноязыка, способного отразить, независимо от конкретной тематики или хронологической отнесенности киноистории, проблемы современности, обращались не только кинематографисты, но и кинокритики и теоретики. Одной из важных теоретических работ того времени стала книга М.И. Андронниковой «От прототипа к образу (к проблеме портрета в литературе и кино)»⁶, в которой образ реального героя на экране рассматривается на пересечении исторического подхода и актуальных задач искусства, то есть обосновывается эффективность синтеза исторической документальности и авторского художественного творчества в свете отражения и осмысления на экране насущных современных проблем. В то же время социальные и экзистенциальные проблемы современности, связанные с духовным кризисом общества, были подмечены и описаны в сборнике статей М.И. Туровской «Герои «безгеройного времени»» (Заметки о неканонических жанрах)⁷. В этих и в целом ряде других исследований современного кинематографа убедительно показывается, что образ киногероя формируется историческим временем, духом современности. Однако стоит подчеркнуть и тот неоспоримый факт, что теперь

⁶ Андронникова М.И. От прототипа к образу (к проблеме портрета в литературе и кино). М.: Наука, 1974.

⁷ Туровская М.И. Герои «безгеройного времени» (Заметки о неканонических жанрах). М.: Искусство, 1971.

на экране ведется авторский диалог с героем, — режиссер через приемы выразительности *своего* киноязыка пытается понять и объяснить своего героя *как человека*.

Кинематографический историзм 1970-х был не столько обусловлен внешними социально-историческими обстоятельствами, сколько предопределен самой логикой развития общественного и художественного сознания. Несмотря на существующие идеологические границы, кино находило художественные формы и стилистические приемы, чтобы выразить внутренние потребности общества в осознании социальной и экзистенциальной проблематики. В лучших кинопроизведениях этого времени находили отражение не только общественно значимые вопросы, но и духовные поиски отдельной личности, вопросы ее отношений с внешним миром.

Историзм фильмов тех лет не ограничивался и не исчерпывался сюжетной отнесенностью к историческим фактам — будь то время революции, Гражданской и Великой Отечественной войн, эпохи декабристов. Картины, посвященные великим историческим событиям, зачастую говорили о большем — благодаря интонации киноязыка, особому подходу и трактовке исторического материала, глубине постижения смысла исторического и духовного процессов, в которые включалось конкретное событие. Экранное воплощение исторического прошлого становилось возможностью говорить о том, что волновало зрителей того времени.

Современность темы и материала, волновавшая режиссеров 1960-х, начинает в 1970-х проверяться историей, исторической дистанцией авторского взгляда; в преходящем ищутся неизменные ценности, ставятся «вечные вопросы». Киноискусство стремится проанализировать и разобраться не только в общем потоке истории, но и в законах человеческих взаимоотношений, в соотношении и взаимодействии различных сторон общественной жизни. Неслучайно именно в этот период в отечественном искусстве (не только в кинематографе) возникает интерес к притчевому характеру авторского высказывания, к мифологическим сюжетам и отдаленным историческим событиям, фольклорным традициям, через которые авторы пытаются осмыслить архетипические формы общественного сознания и закономерности человеческих отношений. В этой связи киновед Л. Козлов отмечал: «Авторы фильмов по-новому — и чаще и свободнее — обращаются к материалу прошедших эпох истории... Да и в трактовке современных сюжетов внимание к “связи времен” перерастает в особый, пристальный интерес к

* Козлов Л.К.
Изображение и об-
раз. М.: Искусство,
1980. С. 235.

традициям народной жизни, к отраженным в них “первоначалам” человеческого общежития»⁸.

Если кинематограф 1960-х осуществлял своего рода «анализ» реальности в экранной «документальности», то в 1970-х предпринимались попытки «синтеза» исторической и социальной реальности через ее «надвидение», обобщающий взгляд. В творчестве режиссеров ощущалось стремление перейти от описания *быта* — к осмыслению *бытия*. Эта тенденция находила выражение в трактовке тем, в характере конфликтов, в типологии киногероев, в жанрово-стилистических поисках отечественного кинематографа. Так, встреча современного и вечного могла происходить в условном художественном пространстве кинопритчи или научно-фантастического фильма («Солярис», 1972; «Сталкер», 1979, А. Тарковский). В «Зеркале» (1974), знаковом фильме 1970-х, переплетаются эпизоды воспоминаний героя, внутренний монолог, современность и историческая хроника. Благодаря своему внутреннему движению, фильм как бы раздвигает пространство личного жизненного опыта и выходит в большое историческое и духовное пространство, с которым автор ведет постоянный внутренний диалог.

Совершенно иначе тема смысла человеческого бытия, спор между существованием и сущностью воплощаются в фильмах В. Шукшина, имевших всенародный отклик после их выхода на экраны. В картине «Калина красная» (1973) показана трагическая история человека, попытавшегося вернуться из своего темного прошлого в нормальную жизнь, решившего «жить по совести», искавшего покоя и «праздника для души», но нашедшего случайную и жестокую смерть. Так, через «не отлакированную» действительность режиссер осмысливает сложные экзистенциальные вопросы, настигающие не только интеллектуалов, но всех людей с «беспокойной душой». Характерно, что социальная принадлежность персонажа в кино 1970-х перестает играть определяющую роль. Герой картин этого времени — не «исполнитель» определенной роли, предопределенной его принадлежностью к какой-либо социальной группе. Так, герой «Калины красной» Егор Прокудин — бывший вор-рецидивист, а, к примеру, Гия Агладзе, герой фильма О. Иоселиани «Жил певчий дрозд» — музыкант симфонического оркестра. Но оба они — ищущие, беспокойные души, находящие, к сожалению, вместо созидательного жизненного пути — трагически скоростежисный финал. Такие разные экранные характеры, судьбы и истории объединяет искренность найденной

режиссерами *своей* интонации, подлинность авторского высказывания, что, безусловно, «считывалось» современниками и находило в их душах глубокий отклик.

* * *

При всех стилистических различиях авторских почерков нельзя не отметить сущностные черты языка отечественного кинематографа, демонстрирующие преемственность в сохранении лучших достижений киноискусства в произведениях разных временных периодов. Как писал известный киновед С.И. Фрейлих, «...искусство движется, постоянно отвергая прошлое «снятием», то есть включая прошлое в свой новейший опыт переработанным и осмысленным»⁹.

Режиссеры отечественного кинематографа всегда проявляли чуткость к проблемам и запросам своего времени, отражали их в обновленной драматургии и визуальной образности своих фильмов, однако связи прошлого и современного, истории и сегодняшнего дня обнаруживаются подспудно — в структуре кадра, в монтаже, в актерской игре. В 1960-х и 1970-х заметно возрос фактор индивидуальности, авторства в кинотворчестве, стали очевидны проявления внутренней свободы, несмотря на внешние обстоятельства. Как писал А. Тарковский о своем фильме «Андрей Рублев» (1966), «...В фильме о Рублеве мне меньше всего хочется совершенно точно восстановить обстоятельства жизни инока Андрея Рублева. Мне хочется выразить страдания и томление духа художника в том виде, как понимаю их я, исходя из времени и проблем, связанных с нашим временем»¹⁰.

В отечественном кино 1960-х и 1970-х — при всех достижениях и новаторствах авторской мысли — нашли продолжение основные принципы отечественного киноискусства, основанные на осмыслении социальных, нравственных и духовных проблем современности через призму истории и осмысления закономерностей развития социума. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Андронникова М.И. От прототипа к образу (к проблеме портрета в литературе и кино). — М.: Наука, 1974. — 199 с.
2. Зайцева Л.А. Экранный образ времени оттепели (60-80-е годы). М., СПб.: Нестор-Астория, 2017. — 344 с.
3. Зоркая Н.М. Портреты. М.: Искусство, 1965. — 312 с.
4. История отечественного кино. М.: Прогресс-Традиция, 2005. — 528 с.

⁹ Фрейлих С.И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. М.: Искусство, 1992. С. 254.

¹⁰ Тарковская М.И. Осколки зеркала. М.: Вагриус, 2006. С. 258.

5. Козлов Л.К. Изображение и образ. Очерки по исторической поэтике советского кино. М.: Искусство, 1980. — 288 с.
6. Тарковская М. Осколки зеркала / 2-е изд., доп. М: Вагриус, 2006. — 416 с.
7. Туровская М.И. Герои «безгеройного времени» (Заметки о неканонических жанрах). М.: Искусство, 1971. — 240 с.
8. Фрейлих С.И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. М.: Искусство, 1992. — 351 с.
9. Черненко М.М. Марлен Хуциев: Творческий портрет. М.: Союзинформкино, 1988. — 31 с.

REFERENCES

1. Andronnikova M.I. (1974) Ot prototipa k obrazu (k probleme portreta v literature i kino) [From prototype to image (to the problem of portrait in literature and cinema)]. — Moskva: Nauka, 1974. — 199 p. (In Russ.).
2. Zajceva L.A. (2017) Ekrannyj obraz vremeni ottepeli (60-80-e gody) [Screen image of the “ottepeli” time (60-80-es).]. Moskva, S-Peterburg: Nestor-Astoriya, 2017. — 344 p. (In Russ.).
3. Zorkaya N.M. (1965) Portrety [Portraits]. Moskva: Iskusstvo, 1965. — 312 p. (In Russ.).
4. Istorija otechestvennogo kino [The history of Russian cinema]. Moskva: Progress-Tradiciya, 2005. — 528 p. (In Russ.).
5. Kozlov L.K. (1980) Izobrazhenie i obraz. Oчерki po istoricheskoy poetike sovetskogo kino [Picture and image. Essays on the historical poetics of Soviet cinema.]. Moskva: Iskusstvo, 1980. — 288 p. (In Russ.).
6. Tarkovskaya M. (2006) Oskolki zerkala [Pieces of the Mirror]. / 2-d ed., Moskva: Vagrius, 2006. — 416 p. (In Russ.).
7. Turovskaya M.I. (1971) Geroi «bezgerojnogo vremeni» (Zametki o nekanonicheskikh zhanrah) [Heroes of the “heroless time” (Notes on non-canonical genres)]. Moskva: Iskusstvo, 1971. — 240 p. (In Russ.).
8. Frejlih S.I. (1992) Teoriya kino: ot Ejzenshtejna do Tarkovskogo [The theory of cinema: from Eisenstein to Tarkovsky]. Moskva: Iskusstvo, 1992. — 351 p. (In Russ.).
9. Chernenko M.M. (1988) Marlen Huciev: Tvorcheskij portret [Marlen Khutsiev: A creative portrait]. Moskva: Soyuzinformkino, 1988. — 31 p. (In Russ.).

Hero, Society and History in the National Cinema of the 1960s–1970s

Vladimir S. Malyshev

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

UDC 791.43.03

ABSTRACT: One of the main problems of film practice and film theory is the search and comprehension of adequate techniques and elements of expression making the film language fit to embody on the screen the “hero of the time”. The “new reading” of the past-time creations is aimed not only and not so much at the viewers’ general acquaintance as at the analytical understanding and sometimes rethinking the essential parameters of development of the domestic cinema. In this regard comes to the fore the appeal to the films of the latter half of the 20th century which set a new vector in the screen representation of relations between individuals and the human society, with a special focus on the historical past of our country.

The two post-war decades had worked fundamental changes in the socio-cultural and economic life of the country, a period of “ottepel” (“thaw”) came, if rather short. The film directors of that era strove for greater authenticity in the reflection of the real world and the basic moral and ethical principles and values of the new post-war generation. Yet the iconic films of the 1950s and 1960s set forth the themes of sparring between generations, of search for identity. The 1960s were the time of cardinal reassessment of social life and history that found reflection in the films of the next decade. The “social romanticism” of the 1960s gave in the 1970s way to the historicism of artistic thinking which became not just a thematic area but an expression of hard thinking of their authors not only about the past but also about the present and the future of the country. Despite the ideological boundaries, cinema found artistic forms and stylistic techniques fit to express the internal need of the society to awaken to social and existential issues. The domestic cinema of the 1960s and 1970s, with all its auteur innovations, held tight to its basic principles based on the conception of the modern social, moral and spiritual problems through the prism of history and understanding the laws of the social development, which becomes particularly relevant at the present stage of evolvement of Russian cinema.

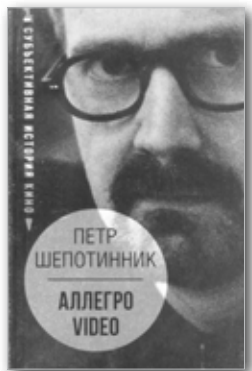
KEY WORDS: national cinematography, cinema of the “thaw” period, “social romanticism” in the cinema of the 1960s, historicism in cinematography, auteur cinema, film dramaturgy, movie hero, traditions and innovations in cinema art

[библиотека ВГИК]



Шабалин Владимир. Художественные эффекты на телеэкране: образность и техника исполнения: монография / В. Шабалин; гл. ред. и авт. проекта: С.Я. Левит; ред.: Н.А. Степина; оформ. серии: П.П. Ефремов; сост. указ. им.: И.И. Ремезова; ИНИОН РАН, ин-т рос. истории РАН, ин-т философии РАН. — М.-СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2021. — 112 с.: ил.

Монография посвящена художественным эффектам в экранном пространстве телевизионного материала, исследуемым в историческом срезе — от визуального аттракциона до художественно-выразительного средства создания образа объекта. Автор рассматривает специфику воплощаемых в процессе внутрикадрового и межкадрового монтажа специальных, визуальных и звуковых эффектов, уделяет пристальное внимание элементам дополненной и усеченной реальности. Автор — кандидат искусствоведения, автор ряда научных статей, телеоператор с опытом работы в составе групп ТЖК, владеющий методами проведения многокамерной съемки и творческими приемами видеомонтажа. Книга адресована специалистам в сфере телевидения, кинематографа, создателям интернет-контента, широкому кругу читателей и телезрителей, а также может быть использована в учебном процессе вузов.



Шепотинник Петр. Аллегро VIDEO. Субъективная история кино (эссе и интервью): сборник / П. Шепотинник; при участии: А. Колодижнер; Астриум. ЮМ. — М.: АСТ, 2021. — 368 с.: ил. + вкл. (16).

В новой книге Петра Шепотинника, режиссера-документалиста, автора и ведущего телепрограммы «Кинескоп», собраны эссе и интервью с великими режиссерами и актерами мирового кинематографа. Вадим Абдрашитов, Анджей Вайда, Пол Верховен, Жан-Люк Годар, Питер Гринуэй, Кшиштоф Кесьлёвский, Такеши Китано, Жанно Моро, Кира Муратова, Франсуа Озон, Александр Сокуров, Изабель Юппер и многие другие. «...Эта книга скорее снималась, чем писалась, вопросы в сотнях интервью возникали “motion” — на ходу, порой в борьбе с фестивальным шумом... А для того, чтобы в этих беседах отстоялась необходимая для печатного слова суть, чтобы отсеялась телевизионная суета, потребовалось немало времени. Ну, а самой главной потребностью было выразить — уже не в кадре, а в слове, хоть при самом первом приближении, — то, что поэт назвал “единственной новостью”. Он, талант, действительно нов всегда, — и задолго до путешествия Годара по Трубуной в 1992-м, и сейчас, да и всегда». Для кинематографистов и всех интересующихся историей мирового кино.

КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ ГЕНЕЗИС ОБРАЗА



Фото С. Уразовой



Преображение исторической реальности. Однокамерный лабиринт как центростремительная модель пространства

Н.Е. Мариевская

доктор искусствоведения, доцент

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

УДК 791.43.01

АННОТАЦИЯ

Обрами прошлого переполнен сегодня не только коммерческий кинематограф, но и авторский. При этом причина обращения режиссера к исторической реальности не всегда очевидна. В статье анализируется историческое время фильмов, в основе которых лежит центростремительная модель пространства. Это картины Алексея Балабанова, Квентина Тарантино, Дэвида Линча. Обосновывается, что сюжет этих фильмов, в отличие от коммерческого кино, строится на длинном времени истории (la longue durée).

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

центро-
стремительная
модель
пространства,
лабиринт,
историческое
время,
сакральное
время, la longue
durée, вечность

Историческое прошлое притягательно не только для коммерческого кинематографа, давно освоившего его как источник создания эффектных аттракционов. Обращение массового кинематографа к историческому материалу вовсе не означает подлинного интереса к истории как процессу. Скорее наоборот, эксплуатация узнаваемых образов прошлого ведет к превращению истории в симулякр. Центростремительные пространственные модели строятся при этом таким образом, что в самом ядре, там, где происходит кульминационное событие, историческое время оказывается полностью вытесненным: здесь правит Кайрос — бог счастливого случая, дающий удачу всякому, кто сможет ухватить его за хохолок. Став безопасным симулякром, история больше не несет в себе опасностей и не таит проклятых вопросов. А удача, как известно, может улыбнуться каждому. В этом случае центростремительная модель пространства позволяет полностью преодолеть историю.

Но к воссозданию прошлого обращается и некоммерческий кинематограф. Последовательный интерес к историческому процессу присущ Алексею Балабанову. Начиная с «Бесславных ублюдков» (англ. — *Inglourious Basterds*, 2008), наметился активный интерес к истории у Квентина Тарантино. Однако обращение к истории можно обнаружить и там, где мы этого

менее всего ожидаем. Например, в творчестве Дэвида Линча. Его фильмы «Малхолланд-драйв» (2001), «Внутренняя империя» (2006) буквально переполнены образами прошлого. Зачем? Ведь даже незначительный перенос действия фильма во времени ведет к существенному удорожанию проекта. В этой ситуации очевидно обращение к истории важно для развертывания сюжета фильма. Эти авторы также используют для организации пространственной структуры своих фильмов центростремительную модель.

Что же происходит с историческим временем в ядре фильмов современных режиссеров, претендующих на самостоятельное высказывание?

Лабиринт как модель художественного пространства фильма. Удлинение исторического времени (*la longue durée*)

В основе пространственной формы фильма А. Балабанова «Я тоже хочу» (2012) лежит все та же центростремительная структура, с присущей ей оппозицией внешнего и внутреннего. Внутренняя область — особая охраняемая зона с выделенной центральной точкой. Различие внешней и внутренних области предельно подчеркнуто: с внешней стороны — границы поля, уже слегка запыленные желтенькой сурепкой, с внутренней — зима с невысокими сугробами.

Начинается действие фильма в наши дни в предрассветных сумерках где-то в питерской промзоне. Здесь появляется первый персонаж картины — Бандит. Синее небо с белой ущербной луной зажато черными углами фабричных корпусов, теплым светом горит в темной глубине огонь кочегарки. Появляются четыре темных силуэта. Окликают бандита по имени: «Саня!». Саня стреляет. Сразу убивает троих. Четвертый пытается уйти, Саня преследует его, движется в сторону светлеющего бледно-лимонного неба, исчерченного ветвями склоненного дерева, и добивает четвертого. Нежно розовеет угол цеха.

Так задается внешняя область пространства фильма, та, что лежит вне аномальной зоны. Она строится из изломов и углов. Позднее, когда появится другой персонаж картины — Музыкант, пространство предстанет уже перегруженным объектами истории: фасады старинных зданий со следами неумолимого времени, майки с портретом Че Гевары на торговых развалах, вывеска старинной аптеки профессора Александра Вильгельма Пеля, фотографии самого аптекаря, старинная резьба в интерьере, вход в церковь, икона Пантелеимона, мимо которой проходит Музыкант, набережная Невы и гранитные сфинксы.

История разломана, раскрошена, стиснута в живущем тотальным несчастьем городе, где с экрана висящего в баре телевизора пророчествует мальчик по имени Петр о планете, на которой есть вода и счастье.

Бандит и Музыкант стремятся достичь колокольни, по слухам забирающей людей куда-то, где, возможно, есть счастье. Бандит решает взять с собой друга. Напав на санитаров, они вместе вызывают опившегося, оплывшего, лежащего без сознания в психушке Друга. И снова дома, углы, шахты лифтов, теснота парадных, движение в лабиринте улиц — в изломах окаменевшего прошлого, пропитанного несчастьем. Лабиринт задает стратегию поиска выхода. Отсюда необходимо вырваться. Прошлое здесь существует в настоящем. Прошлое испорчено настоящим. Из этого ущербного мира необходимо вырваться.

Автор фильма скрупулезно фиксирует состояние пространства в момент, когда герои уже покинули его, — нецензурная надпись под классическим портиком, заколоченный дверной проем, траурная вуаль защитной строительной сетки на величественном здании эпохи модерна. В лабиринте города существуют оставленные домашние углы, где жили герои фильма, где прошло их детство. Они оказываются чьими-то детьми: «Я еще батю возьму», — внезапно говорит Друг. Удлиняется время персонажа, это уже не просто знаки — Бандит, Музыкант. Снова путешествие за счастьем откладывается — едут за «батей». Батя произнесет всего две реплики за весь фильм и оба раза позовет сына по имени: «Юра!». И в этом именовании будет нежность, тоска, очеловечивание разрушенного пьянством сына.

Пустая детская коляска у подъезда. Снова мотив детства, семьи. Пустой брошенный дом, родной угол Бандита: армейские фотографии на стенах, везде Саня в центре среди друзей. Кресло, бронзовая скульптура Дон Кихота, угол старинного буфета. Жизнь нескольких поколений здесь, в этом доме. Время еще удлиняется. Знаки культуры: Дон Кихот, сражение за честь, попираемая доблесть. Старинная питерская квартира, в которой жили-были. А теперь не живут. Саня, с утра уложивший нескольких человек, берет дома теплую одежду, берет на всех. Забота старшего о ближних. Бежит с тяжелой сумкой по лестнице, уступив место в лифте товарищам. Персонаж становится сложным, обретая хорошо известный драматургам «парадокс героя».

По мере движения к зоне биографического время героев растягивается, они вочеловечиваются, их прошлое проясняется. В безудержном стремлении к счастью они теплеют, оттаивают.

И вот уже подбирают голосующую на дороге нескладную тетёху, единодушно решая: «Надо взять! Надо!». Подбирают из жалости: «Проститутка я, туловищем торгую!». Снова душа оказывается оторвана, отделена от тела. Душа для мамы: «Как она там будет жить?». Тело — для торговли.

Черный джип с персонажами приближается к границе внешней и внутренней области пространства, к границе зоны. В зоне вечный мороз и радиация зашкаливает. Из нее никто не возвращался. Противопоставление внешнего и внутреннего становится остро драматичным. Эта острота раскрывает смысл строки французского поэта Анри Мишо: «Вот оно пространство, но вы еще не можете представить себе это ужасное внутри — вовне, которое и есть истинное пространство»¹. Важно, что поэт сопрыгает структуру пространства и истину.

¹ Башляр Г.
Поэтика пространства. М.: Ад Маргинем,
2014. С. 311.

Но в центре есть колокольня. И некоторых она возьмет, возможно, за счастье. В заснеженной зоне история предстанет внезапно и катастрофически оборвавшимся длительным процессом: покосившиеся избы, железнодорожные составы, замершие на ржавеющих мостах. Понятно, что речь идет о разрыве в существовании человечества, и дело тут вовсе не в радиации. По зоне расхаживают живые коровы, совершенно нечувствительные к радиации, «потому что они не люди».

Катастрофа есть результат деятельности людей, и животных она не касается. «Цветок несчастья» бережно возвращен не одним поколением людей. В заснеженном поле руины разных эпох — гипсовый партизан с биноклем, осыпающаяся церковь с изувеченной неизвестно кем фреской Тайная вечеря и когда-то прорубленным окном в стене — время становления и разрушения культуры, это *la longue durée*, о котором писал Фернан Бродель.

В пространственных структурах с выделенным центром именно в его окрестностях начинает проявляться сущность персонажей, и полностью она раскрывается уже в самом ядре, в эпицентре. Так происходит и здесь. Мальчик-пророк из телевизионной передачи появляется здесь в зоне и будничным тоном объявляет персонажам их участь: «Тебя не возьмут, а тебя — возьмут». Загадкой кажутся его слова, обращенные к Другу-алкоголику: «Тебя бы взяли, да ты не пойдешь».

Умирает отец Юры, полубезумный старик, из всех слов помнящий только имя сына и тихонько звавший его испуганным голосом: «Юра!». Сын не пойдет за счастьем. Он решает, что хоронить отца надо в этой промерзшей земле, даже не решает, а начинает спокойно долбить стылую, каменистую землю. Он отказывается от счастья, наверняка зная, что вот его-то

² Батай Ж.
Внутренний опыт
/ Пер. с фр. С. Л.
Фокина. СПб: Axioma /
МИФРИЛ, 1997. С. 39.

возьмут. И ничего, что вокруг валяются замерзшие, не прибранные никем тела отвергнутых колокольной искателей счастья. Юра не просто выдолбит могилу саперной лопаткой, а поставит над могилой крест, связав чем-то две палки. Потом спокойно ляжет на спину, сложит крестообразно руки под круглым животом и будет умирать. На глазах зрителя совершается ритуал погребения, то есть такое действие, которое Жорж Батай очень точно назвал «обожествлением потаённой необходимости, все время пребывающей в темноте»². Поступок, совершенный Юрой, внезапно открывает необходимость затененной, помраченной души, ее сокровенную тайну. В этом подвиге самоотречения сына обнаруживает себя и сакральное время, связанное с душевной жизнью персонажа. Сбывается пророчество: «Тебя возьмут, да ты не пойдешь».

Происходящее в этой зоне с героями, в месте трагического разлома истории, имеет прямое отношение к их душам. Жизнь и смерть сакральны в этом мире. С этого момента пространство фильма изменяется, оно насыщается символами: на фоне бледного рассветного неба ярко выделяется темный силуэт креста, связанного Юрой, чернеет и набатный колоколец, когда-то возвещавший о бедах и праздниках, никуда не исчезнувший, но молчащий. Символ связан со временем большой истории, с жизнью и развитием идеи, к которой он отсылает. Внутри художественной структуры длительность этого времени определена контекстом, в котором оно возникает. Здесь, на фоне руин, крест и набат отсылают к столетиям русской истории с ее серыми, осевшими в землю избами, с пожарами и тревожным гулом набатного колокола. Переход от длинного времени истории к времени мифа.

Вместе со звучащей за кадром «Элегией» в этом мире ощущается дыхание стихий, первоэлементов, рождающее могучее дыхание космоса. Просто костер становится стихией огня, блеском снега сверкает красота мира:

*«Осматривая гор вершины,
их бесконечные аришины,
вином налитые кувшины,
весь мир, как снег, прекрасный...»³.*
(Александр Введенский, 1940).

³ Введенский А.И.
Элегия// URL: <https://www.culture.ru/poems/3183/elegiya>
(дата обращения:
25.07.2022).

По утреннему первозданному льду идут уже освобожденные от всяких бытовых черт архетипические Поэт, Блудница и Разбойник. Их подталкивает к заветной колокольне, к центру

земли, невыразимое и беспредельное отчаяние. К точке пространства, дающей возможность освобождения, внезапного превращения души, дающей счастье.

Перед нами центростремительная структура, рассчитанная на реализацию не аффекта, а экстаза. Пророчество сбудется: колокольная возьмет Блудницу и Поэта. Ладненький, крепенький, притертый всеми боками, всем опытом к земной жизни, Саня будет ею отвергнут, останется просто умирать. Зрителю не будет дана возможность пережить экстаз вместе с героями. Он увидит его как бы со стороны. Но убедится в существовании чуда. Легкой вспышкой исчезнут в небе Блудница и Поэт. Для них пространство и время сойдутся в точке. Возникает сакральное время — время преображения человеческой души, время ее слияния с центром мироздания. Об этой сходимости к точке говорит Жорж Батай: «Я намечаю перед собой точку и воображаю себе, будто она является геометрическим местом всего возможного существования, всякого единства и всякой отделенности, всякой тоски и всякого неутоленного желания, всякой смерти»⁴.

Смерть в центре пространства существует вместе с возможным воскресением, надежда вместе с абсолютным отчаянием.

*«Нам восхищенье неизвестно,
нам туго, пасмурно и тесно,
мы друга предаем бесчестно
и Бог нам не владыка.
Цветок несчастья мы взрастили,
мы нас самим себе простили,
нам, тем кто, как зола, остыли,
милей орла гвоздика»⁵.*

(Александр Введенский, 1940).

Фильм Алексея Балабанова сразу после появления сравнивали со «Сталкером» (1979) Андрея Тарковского. В самом деле поводы для сравнения есть. Прежде всего, это все та же центростремительная модель пространства. Но в «Сталкере» пространство «беднее» историей — следы цивилизации образуют статичный натюрморт на затопленном водой кафельном полу. И, что самое важное, в фильме Алексея Балабанова совершенно иное отношение души героев к центру мира. У Тарковского персонажи, не доверяя самим себе, чистоте собственных помыслов, не могут и не хотят поставить себя в центр, добровольно отказываясь от единения с миром, от экстаза. За Сталкером, разочарованным в Человеке, ощущается усталый скептицизм самого Тарковского.

⁴ Батай Ж.
Внутренний опыт /
Пер. с фр. С.Л. Фокина.
СПб: Axioma /МИФ-
РИЛ, 1997. С. 212.

⁵ Введенский А.И.
Элегия //URL: <https://www.culture.ru/poems/3183/elegiya>
(дата обращения
3.08.2022).

В фильме Алексея Балабанова история становится «приключением души» (Бродель), а персонажи сохраняют душу способную на чаяние, молитву, даже когда неизвестно, кому молиться, когда невозможно назвать имя Бога и неизвестно, есть ли Бог?

Центростремительная модель движения героя в пространстве фильма имеет вспомогательное значение для понимания роли исторического времени в структуре фильма, именно вследствие ее геометрической простоты: наличие четкой границы между внешней и внутренней областью, точно определенного центра во внутренней области. Выделить подобную структуру обычно несложно. Например, очевидно, что все «исторические» фильмы Квентина Тарантино используют эту модель. В «Джанго освобождённом» внутренней областью пространства является Кэндиленд, а выставленный на стол мистером Кэнди череп старого раба — его геометрическим центром, и при этом символическим выражением самой идеи рабства и ее опровержением. Этот белоснежный череп пилит ножовкой с остервенением владелец бескрайних хлопковых плантаций в штате Миссисипи — мистер Кэнди с целью доказательства врожденной покорности негров. Этот символ отсылает ко времени «большой истории», к процессам порабощения одних людей другими. Центростремительный характер отношения персонажей и пространства дополнительно проясняет рассказ Кинга Шульца о Брунхильде, заточенной за проступок отцом Вотаном на горе. Параллели выстраиваются с очевидной простотой. Жену главного героя Джанго зовут Брунхильда. Роль дракона, ее стерегущего, достается Кэнди. Из логова дракона Кэндиленда, как новоявленный Зигфрид, Джанго освобождает свою прекрасную жену. В доме мистера Кэнди Джанго сталкивается с самой историей человечества, однажды принявшего рабство. И вот здесь-то и происходит преображение Джанго. Но это преображение — рождение чудовища. Внимательного зрителя сложно обмануть веселым хэппи-эндом с воссоединением возлюбленной пары. Девизом преображенного Джанго становится: «Вы отняли у меня свободу. Я отниму у вас всё!».

Тарантино своим фильмом показывает, что Джанго появился как результат длительного исторического процесса, заключавшегося во взаимодействии двух разных рас, когда одна раса присвоила себе право доминировать над другой. История здесь менее всего аттракцион. Она движущая сила всего сюжета «Джанго освобождённого».

Модель — всегда упрощение, замена сложного простым, живого — схемой. Но если эта замена адекватна, то она дает ключ к

пониманию сложного. Помогает нащупать движение авторской мысли, избежав произвольных интерпретаций. Этот процесс абстрагирования необходим при анализе фильма.

Рассмотрим иные, менее очевидные случаи центростремительной модели пространства в фильмах с историческим временем.

Многомерный однокамерный лабиринт. Историческое и виртуальное время

Картины Дэвида Линча переполнены плотной узнаваемой живой материей истории: прошлое возникает на экране звучными голосами и сочными красками. Зажигательным спортивным рок-энд-роллом начинается «Малхолланд Драйв» (2001). Перед нами пары, танцующие танец, модный в середине прошлого века. Слово «история» звучит в самом начале «Внутренней империи» (2006): «Сейчас вы услышите самую длинную радиопостановку в истории, которая продолжится в Балтийском регионе». Историческое время возникает как длительность, с шуршанием иглы проигрывателя по виниловому диску.

Зачем Линч обращается к истории? Возможно ли получить ответ на этот вопрос? Принято считать, что фильмы Дэвида Линча с трудом поддаются анализу. Это стало своего рода общим местом: «Многие, даже те, кто доброжелательно относится к режиссеру, настаивают на том, что его картины невозможно понять, и лучшее, что мы можем сделать, это просто смотреть фильмы Линча, не наделяя их каким-нибудь смыслом, которого, скорее всего, в них нет»⁶. То есть, если не искать смысл, то фильмы Линча смотрятся гораздо лучше. Это странное утверждение, однако, совершенно справедливо в том отношении, что, начав смотреть, замороженный зритель уже не может оторваться от экрана. При этом рискует быть объявленным извращенцем. Славой Жижек пишет: «О Линче часто говорят как об извращенном режиссере по определению»⁷. Но дело тут вовсе не в грязных фантазиях зрителя. Фильмы Линча прекрасно организуют внимание зрителя от первого до последнего кадра.

Славой Жижек предпринимает попытку толкования фильма Дэвида Линча, целиком посвятив свое развернутое эссе «Искусство смешного возвышенного» анализу фильма Линча «Шоссе в никуда». Работа, разбитая на отдельные главы, внешне производит впечатление фундаментальности. Однако создается ощущение, что Жижеку некомфортно оставаться наедине с предметом исследования: он постоянно отвлекается на другие кинематографические впечатления, уходит в область психоана-

⁶ Павлов А.
«Жижек возвышает смешное». Предисловие к кн. Жижек С.
«Искусство смешного возвышенного». О фильме Дэвида Линча «Шоссе в никуда». М.: Издательство «Европа», 2011. С. 14.

⁷ Жижек С.
Искусство смешного возвышенного. О фильме Дэвида Линча «Шоссе в никуда». М.: Издательство «Европа», 2011. С. 128.

лиза и политики, где чувствует себя значительно увереннее, посвятив, например, всю вторую главу «Акт женщины» роковой женщине — *femme fatale*.

В поисках ключа к пониманию фильмов Линча Жижек опирается на категориальный аппарат психоанализа Жака Лакана. Предпринимается попытка истолковать сложное через сложное. В результате возникает текст, постоянно повторяющий рассуждения о фантазме, фантастическом и извращенном: «Фильмы Линча как будто говорят нам о том, что в сущности представляет собой наша жизнь. Если преодолеть фантазмический экран, который создает ложную ауру, мы встаем перед выбором между плохим и худшим, между стерильной и бессильной тусклостью социальной реальности и фантазмической Реальностью самоубийственного насилия»⁸.

Можно ли говорить о Линче, не употребляя слово «извращение», а задав ясный и необходимый вопрос: «Как Линч строит свои фильмы?». Ответ на него предполагает анализ их пространственной и временной формы. Не обладая такой геометрической простотой, как в «Я тоже хочу» Балабанова или в «Джанго освобождённый» Тарантино, фильмы Дэвида Линча построены по ясно различимому пространственному принципу. Покажем, что в основе художественной реальности «Малхолланд-драйв» (2001) и «Внутренней империи» (2006) лежит уже известная нам центростремительная модель художественного пространства.

Действительно, при всей сложности пространственной организации для «Малхолланд Драйв» значимы отношения *периферии — центра*. Розовощекая восторженная старлетка Бетти несколько раз повторяет «Я приехала из города Диппривер, провинция Онтарио». В данном случае не важно, реальна Бетти или нет, и чьим именно фантазмом она является. Она персонаж, который имеет конкретную цель: получить роль в фильме. Линч задает ее траекторию как движение от периферии к центру.

Сюда же, в Голливуд, как будто ниоткуда, прибывает таинственная брюнетка, назвавшаяся Ритой просто потому, что ее взгляд упал на плакат с Ритой Хейворт. И в этом случае отношения периферии — центра ясно обозначены режиссером.

Голливуд — это и есть центростремительная вселенная фильма «Малхолланд Драйв». Вне реальности Голливуда здесь ничего нет. Это он расстилается там, внизу за обрывом и шоссе, сверкая мириадами огней, притягательный и манящий. Но в мире Голливуда есть свой, до поры невидимый центр, то самое раскаленное ядро, в котором проясняется окончательно смысл сюжета Дэвида Линча.

⁸ Жижек С.
Искусство смешного
возвышенного.
О фильме Дэвида
Линча «Шоссе в никуда».
М.: Издательство
«Европа», 2011. С. 64.

Чтобы выделить это ядро, рассмотрим траекторию движения в этом пространстве одного из персонажей фильма «Малхолланд Драйв», амбициозного режиссера Адама Кэшера. Цель его проста: он должен выбрать актрису на главную роль своего фильма. Некий мафиози диктует ему свои условия, навязывая актрису: «Эта девушка». Эта — и никакая другая! Амбициям Адама нанесен урон: он как режиссер наивно считает себя хозяином своего фильма. Итак, он, Адам Кэшер, узнает, что Голливудом правит мафия (деньги). Но Адам Кэшер не знает того, что знает зритель, — там, за стеной, есть другое пространство, потаённая комната, где скрывается тот, кто принимает решения о выборе актрисы, — загадочный пожилой господин, сидящий в инвалидном кресле на колесах. Но и он не выносит окончательного решения. Его фигура лишь намекает на тайную власть, правящую индустрией кино. Создается характерный для Линча стереоскопический эффект. Через две точки — «мафиози» и «таинственный паралитик» — задается вектор, направленный к центру вселенной под названием «Голливуд».

Этот центр — Ковбой, бледный человек с белёсыми ресницами в белой фетровой шляпе. Он, по его собственным словам, в реальности Голливуда связан со всеми. Это он принимает решение обо всем, что происходит в Голливуде. А значит, он и есть настоящий неоспоримый центр этого мира. К нему-то и получает приглашение Адам Кэшер. Именно Ковбой заставляет Дайану пробудиться от сна и осознать, что она вовсе не сияющая счастливица Бетти, а разрушающаяся, злобная и отвергнутая старлетка Дайана. Она — «не эта девушка!». Поэтому должна умереть. Дайана должна погибнуть от столкновения с центром вселенной Голливуда. Напротив, Адам Кэшер, правильно поймет слова Ковбоя о том, что у телеги может быть лишь один возница. Он и правит лошадей. Кэшер будет, насколько возможно, править телегой.

Центр пространства фильма «Малхолланд Драйв» точно задан Дэвидом Линчем. Это место принятия окончательного решения, ранчо Ковбоя, где судорожно мигает мертвенный свет неисправной лампочки и белеют черепа животных, напоминая о смерти. Таким образом, в основе художественного пространства фильма лежит уже известная нам центростремительная модель. В «Малхолланд Драйв» разворачивается время становления американского кинематографа (*longue durée*). В фильме оживает память об экстравагантных причудах мафиози, финансирующих модные мюзиклы, о разодетых в пух и прах гламурных дивах. Что происходит с историческим временем в ядре

картины? Оно преобразуется во время мифа. Это миф о рождении нации. Миф правит фабрикой грез. Ковбой — эго, персонафицированное воплощение мифа.

Это не с Ковбоем, а с мифом невозможно спорить. В ядре историческое время удлиняется, стремясь к бесконечности. Время формирования национальной идентичности, время создания американского кинематографа и возникновения его жанров исчезает. Есть только миф, провал в вечность. Столкнувшись с этой реальностью в своем онейрическом путешествии, погибает Дайан, как погибают многие, пришедшие в этот зачарованный мир.

В известном смысле фильм «Внутренняя империя» является продолжением «Малхолланд Драйв». И знаменитых антропоморфных кроликов озвучивают актеры из «Малхолланд Драйв». Персонажей озвучивают Скотт Коффи, Лаура Хэрринг и Наоми Уоттс. Линч снова рассказывает историю об актрисе, попавшей в Голливуд. Только теперь это история со счастливым концом. Никки становится настоящей актрисой.

Уже в названии фильма «Внутренняя империя» (англ. — «Inland Empire») содержится указание на оппозицию внешнего и внутреннего, чем подчеркивается значимость пространственных отношений в структуре картины. Более того, Линч вводит в фильм эпизод, в котором дается метафора всего происходящего. Это эпизод появления зловещей незнакомки в доме главной героини Никки Грейс, актрисы, страстно желающей получить роль в фильме с названием «On High in Blue Tomorrows» («На вершине в синеве завтрашних дней»). В самом названии есть отсыл к пространственной точке — к вершине.

Экстравагантная Дама представилась новой соседкой, недавно купившей дом по соседству. Она рассказывает изрядно напуганной Никки, готовой в любой момент позвать предупредительного дворецкого, о том, что Никки получит желанную роль. И о том, что эти съемки грозят ей смертью. А еще рассказывает старинную притчу о мальчике, который однажды вышел погулять: «Маленький мальчик пошел поиграть на улице. Он открыл дверь и увидел мир. Выйдя за дверь, он создал отражение, родилось зло. Зло родилось и пошло вслед за мальчиком».

В ответ на недоумение Никки Дама предлагает другой вариант этой истории: «Маленькая девочка пошла поиграть на улицу, заблудилась на рыночной площади. Словно родилась лишь наполовину. Не на самой площади. А на аллее Запропади. Это дорога к дворцу».

Чем эти два варианта притчи отличаются друг от друга? Не только тем, что в первой говорится о мальчике, а во второй о девочке. В них разное строение пространства. В одной смысловой акцент сделан на двери, на границе двух реальностей, на удвоении мира. В другой — на недостижимом центре. Вторая история — это история о девочке, блуждающей по аллеям в поиске центральной площади, в поисках дворца, девочке, заблудившейся в лабиринте, девочке, которая как будто родилась наполовину. Чтобы потом родиться по-настоящему,

Никки, получив удар отверткой в живот, будет кружить в лабиринте пока не доберется до того места, где и произойдет ее инициация, окончательное рождение. Это случится на «Аллее славы», возможно, самом узнаваемом месте Голливуда, когда из горла Никки хлынет кровь прямо на звезду славы. Старуха афро-американка задумчиво и умиротворенно скажет: «Все нормально. Ты умираешь. Вот и все... Я видела твой свет. Он светит ярко, светит *вечно* (курсив мой. — М.Н.). Теперь ты высоко, голубушка». Никки оказывается на вершине в синеве завтрашнего дня. Оказаться здесь — значит преобразиться полностью. Время уходит, рождается вечность. Инициация и означает смерть в одном качестве, ради того, чтобы родиться заново в другом. Через секунду камера отъезжает, и мы видим, что всё, что только что случилось, происходило на съемочной площадке. Слышим полный восторга голос режиссера Кингсли Стюарта: «Снято! Давайте поаплодируем Никки Грейс!». Актеры второго плана, изображавшие бездомных, случайных свидетелей смерти Сю, покидают съемочную площадку. Никки остается неподвижной. Возникает иллюзия смерти самой Никки. Это момент полного слияния актрисы со своим персонажем, но это и есть момент преодоления раздвоенности реальности. Удвоение мира снимается, зло исчезает. С мира словно снимается заклатье. Девочка выходит из лабиринта на площадь. Историческое время исчезает на вершине в синеве завтрашнего дня. Историческое время, удлиняясь, тяготеет к вечности. Событие в одной человеческой душе сопоставимо по значимости с развернутым во времени историческим процессом. В этом заключается сходство между сюжетами Балабанова, Тарантино, Линча.

Однако само историческое время у Линча не похоже на историческое время у Балабанова или Тарантино. Оно сплавлено с внутренним временем персонажа. И тут необходимо вспомнить притчу, рассказанную Никки ее зловещей соседкой. На этот раз ее первый вариант, в котором говорится о мальчике, вышедшем поиграть на улицу. Напомним, «выйдя за дверь, он создал

отражение, родилось зло. Зло родилось и пошло вслед за мальчиком». О каком зле говорит Дэвид Линч? Он говорит о схизиде (от греч. *schidzō* — раскалываю), расщеплении мира на образ и подобие, реальность и ее отражение. Сон также реален, как и явь. Это тождество с определенностью задано уже в «Малхолланд Драйв», когда фантом из сна внезапно появляется перед рассказчиком из-за угла кафе «Winkies». Ужасное лицо для него так же реально, как подсохший желток глазуньи, оставленной на тарелке.

Ударив отверткой в бок сопернице, можно попасть в самую себя. Она может оказаться твоим отражением. Так и происходит с персонажем Джулии Ормонд. Воображение несет в себе страшную опасность. Только представив себе завтрашний день, ты нарушаешь ход времени: «Если бы сегодня было завтра, — ты бы сидела вон там». Созданные воображением фантомы нарушают привычный линейный ход времени. Это нарушение становится наваждением.

Никки, отправившаяся за покупками завтра, сегодня оказывается в глубине съемочной павильона, на стене которого мелом написано «Аххон N». Но это и есть название самой длинной радиопьесы в истории, той, с которой и начинался фильм. История, рассказанная польскими цыганами, рождает образ фильма «47», ремейком которого является фильм «On High in Blue Tomorrows».

Легенда легла в основу одного фильма, а тот породил следующий. Возникает система подобий, каждое из которых несет след своего собственного исторического времени. То, что речь идет именно о подобии, ясно из того, что в каждой из этих реальностей-фантомов разыгрывается всегда одна и та же драматическая ситуация. Неважно, идет ли речь о Никки, Сью, Смитти или Потерянной девушке, Линч выстраивает одну и ту же драматическую ситуацию (адультер с убийством). Эта ситуация инвариантна относительно истории и географии. Проходя через множество виртуальных реальностей, историческое время уходит в глубь веков, стремясь к бесконечности. К тому времени, когда сложилась притча польских цыган. В конце визуального путешествия Никки обнаруживает себя в кресле напротив непрощеной гостьи, предсказавшей ей счастливое получение роли. «Приключение души» (Ф. Бродель) завершено. Большая история — необходимая часть этого волнующего путешествия.

Дэвид Линч строит свои фильмы как многомерные лабиринты, в центре которых смерть, в одном случае это окончательная смерть, уход в небытие, во тьму такую глубокую, которую

можно обнаружить только у Линча, в другом — это открытие сияющей вечности. Историческое время нужно Линчу для того, чтобы по-своему развернуть две разные истории о духовном поиске. Обе они наполнены личным отношением режиссера и смыслом.

Анализ художественного пространства позволяет выявить глубинный конфликт, лежащий в основе произведений Дэвида Линча. Его суть в столкновении индивидуальной судьбы с неотвратимостью. В них дышит подлинный трагический ужас. И в этом смысле фильмы Линча возвышенны. Персонаж сталкивается с неотвратимостью бытия, с предопределенностью. И все-таки смешны. Достаточно изменить освещение. Можно увидеть в другом свете Ковбоя в белой шляпе — и он вызовет смех. Фантом, шевелящий пальцами и проклинаящий по-польски, тоже колеблется между комическим и жутким. Кетчуп на белой майке начинает вселять ужас, напоминая о блеске свежей крови. Линч точно знает об источнике разлома реальности. В его фильмах он преодолевается.

* * *

Центростремительные модели пространства противопоставляют периферию и центр. Ценное проявляется именно в центре. В центре же обнаруживается отношение создателя фильма к истории. Если время укорачивается и вытесняется кайротическим временем, значит, история тут не важна. Если же происходит обратное, историческое время удлиняется, то история есть часть значимого для сюжета процесса — путешествия души. Персонаж из истории может выйти в миф, а может — в вечность.

Таким образом, выявление пространственной структуры фильма не является вспомогательным или дополнительным методом исследования. Это важный этап в выделении областей с различной темпоральной картиной. Временные формы, значимые для одной области, могут полностью отсутствовать в другой. Суперпозиция пространственного и временного анализа кинопроизведения позволяет избежать произвольных смысловых интерпретаций в сложно организованных произведениях кинематографа. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Батай Ж. Внутренний опыт / Пер. с фр. С. Л. Фокина. — СПб: Аxiома /МИФРИЛ, 1997. — 336 с.

2. *Башиляр Г.* Поэтика пространства. — М.: Ад Маргинем, 2014. — 352 с.
3. *Борхес Х.Л.* Тема предателя и героя // Рассказы. Харьков: Фолио, 1999. — 416 с.
4. *Бродель Ф.* Очерки истории / Пер с фр. Э. Орловой. — М.: Академический проект, 2017. — 223 с.
5. *Жижек С.* Искусство смешного возвышенного. О фильме Дэвида Линча «Шоссе в никуда». — М.: Издательство «Европа», 2011. — 168 с.

REFERENCES

1. *Bataj ZH.* (1997) Vnutrennij opyt [The Inner Experience]/ Per. s fr. S. L. Fokina. — Sankt-Peterburg: Axioma /MIFRIL, 1997. — 336 p. (In Russ.).
2. *Bashlyar G.* (2014) Poetika prostranstva [The Poetics of Space]. — Moskva: Ad Marginem, 2014. — 352 p. (In Russ.)
3. *Borhes H.L.* (1999) Tema predatelya i geroya [The theme of the traitor and the hero] // Rassказы. Hprkov: Folio, 1999. — 416 p. (In Russ.).
4. *Brodel' F.* (2017) Ocherki istorii [Historical Essays]/Per s fr. E. Orlovoj. — Moskva: Akademicheskij proekt, 2017. — 223 p. (In Russ.).
5. *ZHizhek S.* (2011) Iskusstvo smeshnogo vozvyshennogo. O fil'me Devida Lincha «SHosse v nikuda» [The Art of the Ridiculous Sublime. About David Lynch's Highway to Nowhere]. — Moskva: Izdatel'stvo «Evropa», 2011. — 168 p. (in Russ.).

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Внутренняя империя (англ. — Inland Empire). Режиссер Дэвид Линч, автор сценария Дэвид Линч
2. Джанго освобождённый (англ. Django Unchained), 2012. Режиссер Тарантино, автор сценария Квентин Тарантино
3. Малхолланд-Драйв (англ. Mulholland Drive), 2001. режиссер Дэвид Линч, автор сценария Дэвид Линч
4. Сталкер. 1979. Режиссер Андрей Тарковский, авторы сценария Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий
5. Я тоже хочу (2012). Режиссер Алексей Балабанов. Автор сценария Алексей Балабанов

Transformation of Historical Reality. One-Chamber Labyrinth as a Centripetal Model of Space

Natalia E. Marievskaya

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

UDC 791.43.01

ABSTRACT: The article examines the expressive power of the centripetal model of the film's artistic space. Its most important feature is the opposition of the external and the internal, the relevant and the irrelevant. In the core of the film's artistic space the main values of the story gain relevance, putting into focus the aim of its creation.

The temporal picture on the periphery and in the center of the film may differ widely, and this goes for the historical time as well. In commercial films the methodic time is driven out of the spatial core, reduced to the time of a single event, in extreme case a chance one.

Auteur cinema, on the contrary, by way of centripetal space models tends to drag out the historical time transforming it into the time of myth. In the works of major contemporary filmmakers history develops as "a soul's adventure" (F. Braudel).

As to the centripetal space itself, it appears to be complex, arranged as a one-chamber labyrinth, eventually multidimensional.

The article provides a spatial and temporal analysis of films embracing historical time and basing on the centripetal model of space: "I Also Want It" by Alexei Balabanov, "Django Unchained" by Quentin Tarantino, "Mulholland Drive" and "Inland Empire" by David Lynch.

KEY WORDS: centripetal model of space, labyrinth, historical time, sacred time, la longue durée, eternity



Призрачные образы исторической кинохроники

В.К. Беляков

кандидат искусствоведения

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

УДК 778.5.03.01

АННОТАЦИЯ

Мир экранной реальности дореволюционной кинохроники обладает качествами призрачного мира, который требует к себе доверия со стороны зрителя. Анализируются приемы схватывания кинообразов с последующей расшифровкой их смыслов, которые становятся понятными по прошествии времени. Исследуется сочетание господствующих современных представлений о смыслах и значениях дореволюционной кинохроники, носящих мифическое свойство, с реальными содержаниями хроникальных образов.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

призрачность,
дореволюционная
кинохроника,
образ, смысл,
интенция,
пристальное
всматривание,
миф, визуальное
свидетельство,
зрительский опыт,
толкование,
вербальный

Призрачность экранной реальности

Сохранившиеся архивные хроникальные киноматериалы — это визуальные свидетельства о мире, который существует для зрителя только на экране. Его нет в реальности, он призречен по своей сути. Он ирреален. Существовал ли он вообще где-нибудь, когда-нибудь? Таким ли он был на самом деле? Это невозможно проверить, если только не довериться вербальным свидетельствам, правдивость которых тоже, в свою очередь, ничем не подтверждена. Любые описания носят субъективный характер и искажают картину бытия.

Более того, сами эти киноматериалы дважды призрачны. Они свидетельствуют о том, в существование чего мы должны поверить (вы видите призрачный мир и должны поверить, что так и было на самом деле), да и сами по себе они призрачны, поскольку на экране мы наблюдаем лишь иллюзию оживших фотографий, которые на самом деле застыли раз и навсегда в виде последовательности кадров на киноплёнке.

Возникающий на экране мир для современника абсолютно чужой, и мы делаем вид, что можем в него вжиться, но на самом деле он где-то там, не с нами. Мы верим и не верим в его призрачное существование, но должны верить. При наблюдении экранной действительности у нас нет никаких критериев

для того, чтобы сделать выводы о ее соответствии или несоответствии истине. Ответственность возлагается на наше воображение и фантазию, поскольку экранные образы неполны. При просмотре исторической кинохроники нам приходится буквально довоображать обратную сторону Луны.

Правдивость экранных образов не поддается проверке. Возможно, они правдоподобны, ведь кинокамера выхватывает всегда только один фрагмент окружающего мира. Призрачный мир структурируется на экране в соответствии с интенцией автора киносъемки, то есть оператора. Любопытно и то, что есть авторская интенция, которая заявляет о себе (манифестирует себя) на экране, и есть интенция созерцателя, то есть зрителя. И нет никаких гарантий их тотального совпадения. Зрители рассчитывают на мгновенное схватывание экранных образов, но мгновенное схватывание поверхностно. Значение и смыслы экранных образов открываются только в результате пристального всматривания в экранную реальность и синтеза двух интенций.

Схватывание образа в фотографии и в кинофильме

В XIX веке и вплоть до середины XX столетия была распространена портретная фотография. Если сравнить какую-либо портретную фотографию начала XX века с киноизображением того же времени, например, фильмом «Иркутская выставка лошадей 1913 года»^{1,2} режиссера А.М. Дон-Отелло, то обнаружится, что лица людей, снятые оператором кинофильма, живее, их мимика полнее, а сами образы персонажей, которых мы представляем себе с помощью экрана, содержательнее. Обычно лица людей на фотографиях — словно закаменевшие маски. Хотя, разумеется, подчас можно нечто представлять себе в запечатленном образе, о чем-то рассуждать и судить, но содержательно результат окажется беднее при сравнении с образами, порождаемыми киноэкраном.

В этом плане достаточно скуден и фильм «Иркутская выставка лошадей 1913 года», скорее его репрезентация выглядит как информационный показ. Значительную часть фильма занимает общий панорамный план выставки лошадей, который сменяется фиксированным планом проводки различных жеребцов мимо выставочной комиссии. Причем, когда внезапно один из жеребцов вырывает поводья из рук конюха и сопротивляется ему, кружа и отскакивая, оператор прерывает съемку и продолжает снимать сюжет, когда всё успокаивается. Затем следует длинный средний план демонстрации отдельных

¹ Фильм «Иркутская выставка лошадей 1913 года» сохранен в Российском государственном архиве кинофотодокументов РГАКФД Уч. 12264. — *Прим. авт.*

² Название фильма, по справочнику В.Е. Вишневого, указано как «Выставка иркутского общества коннезаводства», но его архивная копия имеет начальный титр с немного измененным названием, а в архивном каталоге фильм фигурирует под названием «Выставка лошадей в Иркутске». В статье используется то название, что указано в титрах фильма. — *Прим. авт.*

жеребцов на камеру. И в кадре возникает почти американский план построения мизансцены, занятно то, что зрителю хочется рассматривать в этот момент не столько жеребцов, сколько конюхов и хозяев, держащих этих жеребцов под узды. На экране запечатлены разные люди самого пестрого типа, некоторые из них выглядят совершенно неопиcуемо. Воображение невольно заставляет нас представить характеры этих людей и их повадки.

Из-за нетипичности выбора места действия и самого действия призрачность происходящего как никогда реальна, — трудно свыкнуться с сюжетом, разворачивающимся буквально воочию. В финале совершенно неожиданно и вне всякой логики оператор начинает снимать различных людей, демонстрирующих всевозможных собак. Вероятно, у оператора оказался запас пленки, и он решил заодно снять сцены, вовсе не относящиеся к выставке лошадей. Зритель видит крупные планы хозяев собак и их лица. Тут же стоят дети и гимназисты. И все они вместе с владельцами собак реализуют жизнь, которую ведут внутри той экранной призрачности, что их окружает. И пользуясь выражением Белы Балаша, можно сказать, что эти люди для нас становятся сразу *видимыми*³, в отличие от всего предыдущего мира, демонстрируемого перед этими кадрами кинохроники.

Главным фактором, способствующим такому восприятию сюжета, является случайность запечатления этих людей на «вечную» кинопленку. При просмотре, конечно, заметно, что каждая новая собачка с новым хозяином отдельно подготавливается для съемки, а сам кадр выстраивается и потом снимается. И все равно, в этот момент люди ведут себя совершенно естественно и непосредственно, как бы случайным образом, они практически не замирают: перед ними нет зеркала, и они двигаются, стоят и сидят, как бы вопрошая о чем-то оператора, словно собеседника. Отсюда и рождается ощущение жизни внутри этих случайно снятых кадров.

При пристальном созерцательном рассматривании экранных образов, всматривании в экранную реальность устанавливается отношение и взаимодействие зрителя с изображением. Как говорит современный исследователь Н.Н. Сосна, анализируя концепции В. Флюссера, «...представление о взаимодействии в пространстве “между” зрителем и изображением предполагает выход к “невидимому” собственно в изображении. Фиксация только на видимой стороне образа, на визуальном описывает ситуацию идолопоклонничества...»⁴.

³ Баллаш Б.
Видимый человек.
Очерки драматургии
кино. М.: Всероссийский
Пролеткульт.
1925. С. 22.

⁴ Сосна Н.Н.
Фотография и образ:
философский анализ
концепций Р. Краусс,
М.-Ж. Мондзэн
и В. Флюссера: дис-
сертация на соискание
степени кандидата
философских наук:
09.00.13. Институт
философии РАН, Мо-
сква, 2005. С. 108.

Путь к экранному образу является переходом к невидимому в изображении, для этого надо отвлечься от конкретики данного изображения, уйти от профанного его смысла. Цельный образ входит не только в план видимого, но и в план скрытых смыслов.

Просматривая ныне дореволюционную кинохронику, исследователи отчетливо осознают, что, с одной стороны, перед нами предстает призрачный мир, требующий довоображения, а с другой — только сейчас открывается возможность реально «увидеть» те невидимые составляющие экранного образа, которые присутствуют в исторической кинохронике и проявляются при столкновении авторской интенции с интенцией зрителя как созерцателя.

При этом, однако, стоит признать, что и сам фильм как законченное произведение фактически исчезает. Мы не видим нарратива, которого там, в сущности, нет, а видим только картины бытия, которые сменяют друг друга, чтобы произвести на зрителя поначалу одно впечатление, потом еще одно и другое, потом еще одно — новое. Иными словами, этот фильм воспринимается просто как набор определенных образов-времен, как это определялось Делёзом при рассмотрении концепции времени А. Бергсона⁵.

Рассмотрим еще один пример, имеющийся в дореволюционной кинохронике, а именно фильм «Иваново-Вознесенск. 8 июля. Торжественный Крестный ход и парад казаков по случаю местного празднования "Казанской иконы Божией Матери"»⁶. Фильм снят, скорее всего, кем-то из местных жителей, у кого была кинокамера. Вероятно, он даже демонстрировался в местных электротeatрах, поскольку был смонтирован, и в нем существуют два титра. О фильме нет никаких упоминаний, зато в киноархиве есть оригинальная вирированная, то есть окрашенная, копия. И окрашена она грамотно — все сцены церемонии представлены в сепии, а это означает, что и дневное пространство и финальные сцены в кинохронике окрашены под синеву, то есть наступил вечер. Фильм представляет собой череду отдельно снятых эпизодов во время Крестного хода по случаю престольного праздника Казанской иконы Божией Матери. Но нашим современникам эта кинохроника интересна именно своими практически случайными съемками места и обстоятельств праздника. В экранных кадрах показываются улицы провинциального города в яркий солнечный день. Эти улицы полны народа: много простолюдинов, которые по случаю праздника надели свои лучшие одежды; есть и представи-

⁵ Делёз Ж. Кино. М.: Ад Маргинем, 2005. С. 400–408.

⁶ Фильм «Иваново-Вознесенск. 8 июля. Торжественный Крестный ход и парад казаков по случаю местного празднования "Казанской иконы Божией Матери"» вышел в 1911 году, автор неизвестен. РГАКФД Уч. 22659. — *Прим. авт.*

тели так называемой «чистой» публики — дамы с зонтиками, в вышитых платьях и в шляпках. И ощущается непосредственное дыхание повседневной жизни дореволюционной провинции — вот что составляет смысл того невидимого образа, что наполняет эти картины. В представленных кадрах запечатлена жизнь людей, стремящихся передать другим свои чувства в день знаменательного события.

Мимолетно в кадре возникает девочка 10 лет, в нарядном платье и красивой шляпке, оборачивающаяся на камеру и стремящаяся передать свое ощущение праздника, пусть в неполном виде. В свою очередь, хоругвеносцы выглядят исключительно торжественно, они преисполнены ответственности за порученное дело, ими явно командует записной распорядитель. Попадаются в толпе и какие-то крестьяне-бородачи. Можно различить много мальчишек и девчонок, одетых пестро и разнообразно. Городовые и офицеры полиции наблюдают за порядком. Молодые приказчики радостно смеются в объектив. Казаки на конях, выстроенные перед электротeatром «Аванс», потом дефилируют на площади. Они же сопровождают Крестный ход. Это возникающее на экране изображение удивительным образом наминает картину Репина «Крестный ход в Курской губернии». Солнце светит ярко, и заметно, как люди изнывают от жары. Однако главное внимание в фильме обращает на себя не молебен в специально выстроенном на площади шатре (этот кадр крайне маловыразителен), а присутствующие в кадрах человеческие типажи.

Следуя идеям Р. Барта, можно сказать, что этот фильм требует, в первую очередь, созерцательного всматривания в сменяющиеся друг за другом сцены, которое для зрителя наполняются определенными смыслами, если он обладает знаниями об эпохе и том историческом времени, который фигурирует на экране. По сути, это и есть тот самый *studium* (знание), что определяет тему и культурное значение изображения для понимающего зрителя, позволяя ему при этом всматриваться и ощущать *punctum* (укол), что создает аффект от поражающих наше воображение отдельных кинокадров, а точнее, персонажей в этих кадрах⁷.

Из сменяющихся на экране изображений показываемых образов зритель может извлечь и «третий смысл» (помимо информационного и символического) — так названа статья Барта в русском переводе^{8,9}, то есть многозначный смысл возникает из обилия значений самих показываемых образов. И тогда можно осознать и социальный статус того или иного человека,

⁷ Барт Р.
Camera lucida.
Комментарий к фотографии. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2016. 192 с.

⁸ Барт Р.
Третий смысл.
Исследовательские заметки о нескольких фотограммах С.М. Эйзенштейна/Строение фильма: некоторые проблемы анализа произведений экрана: сборник статей / сост. [и авт. предисл.] К. Разлогов; [коммент. М. Ямпольского]. М.: Радуга, 1984. С. 176–187.

⁹ На взгляд ряда исследователей, при переводе этой статьи М.Ямпольский дал не совсем удачное название, в оригинале текста имеется в виду широкий угол взгляда, образующийся при пристальном рассматривании фотографии. — Прим. авт.

обусловленность его эмоций, вызванных ситуацией дня, его позиционированием на празднике (а не только одну эмоцию в своей единичности). Можно увидеть и влияние жизни, сказывающееся на всех этих людях разным образом, — тут и чувство благополучия у одних, и смиренность со своим положением у других, и обреченная надежда на что-то лучшее, что так и не посетило этого человека.

Во всем массиве фильма разлиты, разумеется, некие скрытые смыслы, которые тревожат и будоражат зрительское воображение. Во-первых, это удивительное спокойствие и бестревожность представленной на экране провинциальной жизни 1911 года: толпа густеет, несмотря на жару, и все хотят показать себя — не только сиюминутному миру, но и вечности. Во-вторых, известно, чем все закончилось, и что ждет этих, фактически обреченных людей. Хотя на экране не прослеживается никакой даже «ряби» потрясений в этой жизни, полной штиля. Для зрителя эта жизнь — экранный призрак, но даже в своем консерватизме и некой заскорузлости ушедшая реальность не мертва. Экран передает образ, наполненный жизнью!

Смыслы экранных мифов

Проблема современного зрителя, всматривающегося в дореволюционную (историческую) кинохронику, заключается в том, что волей-неволей он вынужден считаться с господствующими представлениями об экранных образах прошедшего времени. Дореволюционные кинообразы вынуждено являют нам определенную мифологию о себе.

Р. Барт в своей книге «Мифологии», написанной в 1957 году, указывает: «...в глазах потребителей мифа его интенция, адресная обращенность понятия могут оставаться явными и при этом казаться бескорыстными <...> Если в салютующем негредя прочитываю просто символ имперскости, то мне приходится отбросить заключенную в нем реальность; превращаясь в орудие, образ дискредитируется в моих глазах.»¹⁰ Интенция воспринимаемых нами мифов дореволюционного экрана кажется бескорыстной, экранный образ превращается в орудие (идеологической пропаганды) и дискредитируется в наших глазах. Реальность отбрасывается.

Означает ли это какое-то наваждение, далекое от подлинности? Фактически на смотрящих кинохронику оказано влияние, из образа вынули некую полноту его содержательности и придали ему мифическую пустоту. Однако вопрос остается: если под действием известной идеологической обработки нас

¹⁰ Барт Р.
Мифологии. М.:
Академический
проект, 2014. С. 289.

наделили таким видением, то есть ли надежда, что при изменении парадигмы понимания исторического прошлого у нас изменится видение визуальных образов, а у зрителя сложится более правдоподобное представление о событиях, фактах, персонажах? Или все-таки не имеет смысла совсем зачеркивать существующее ныне мифическое видение экранных образов дореволюционной кинохроники, и в этом видении есть какое-то зерно?

На самом деле ситуация выглядит более сложной. Дело в том, что в отличие от мифов и мифических представлений, сами экранные образы, из которых еще не успели изъять присущую им полноту (некое внутреннее содержание), представляют собой более сложные конструкции и паттерны — они допускают многовариативность трактовки своих качеств и содержаний. Не говоря уже о том, что содержат также некоторые скрытые смыслы, не явленные открытому взгляду, всматриванию в себя.

В отличие от вербальных оценок и характеристик, носящих подчас откровенно линейный характер, визуальное сообщение (message) носит континуальный характер и покрывает собой многие смыслы далеко не линейного характера. Поэтому, глядя на экранное изображение Николая II пристальным образом (то есть подключая к видению свои созерцательные способности), мы обнаруживаем в экранном образе много всякого, а не только жалкий невыразительный вид, который бросается в глаза уже идейно обработанному зрителю. Хотя он там тоже, безусловно, есть. Таким образом, можно говорить о том, что спустя годы и десятилетия экранные образы дореволюционной кинохроники получают наше оправдание и способствуют, наконец, тому, чему они и должны служить по праву. А именно, они получают право быть репрезентацией ушедшей исторической действительности, что ведет к ее идентификации и что, в свою очередь, содействует становлению подлинной исторической памяти.

Обратимся к фильмам «День годовщины Верховного предводительствования Е.И.В. всеми сухопутными и морскими вооруженными силами на театре военных действий в Ставке 23 августа 1916 г.»¹¹ и «Праздник Собственного Его Величества Конвоя»¹². Конечно, если сегодня смотреть эти фильмы, то наше восприятие экранных образов неизбежно будет ассоциироваться с элементами трагизма. Что бы там ни было, мы осознаем, что видим Николая II, Наследника, дочерей, Императрицу последний раз при жизни — они еще ведут себя, как ни в чем не бывало, смеются, смотрят в камеру открыто, совершенно

¹¹ Фильм «День годовщины Верховного предводительствования Е.И.В. всеми сухопутными и морскими вооруженными силами на театре военных действий в Ставке 23 августа 1916 г.», производство Скобелевского комитета, 1916 г., автор неизвестен. РГАКФД Уч. 12860. — Прим. авт.

¹² Фильм «Праздник Собственного Его Величества Конвоя», производство Скобелевского комитета, 1916 г., автор неизвестен. РГАКФД Уч. 12850. — Прим. авт.

естественным образом, но, как известно, через два года всё закончится подвалом Ипатьевского дома и жестоким убийством.

При этом экранные образы подтверждают наше прямое профанное мифическое представление об этих персонажах: царь выглядит по-прежнему несуразно в своей неуверенности и нервическом состоянии. Он словно отрешен от каких-либо радостей жизни. Дочери беспечно веселятся. Наследник — болезненный мальчик, и это заметно в кадрах, где он на катере возится со своим спаниелем или смотрит, как все готовится к прогулке по Днепру. И идут все вместе вниз по лестнице к катеру, словно спускаются в бездну. А в начале обоих фильмов тянутся официальные церемонии: царская семья подъезжает к храму и к госпиталю с целью его осмотра, штабных помещений. На параде Конвоя Николай II выглядит еще более неуверенным, даже каким-то суетящимся, тогда как казаки вокруг с привычным равнодушием исполняют свои роли. Даже групповой снимок в конце сюжета выглядит нелепым: все улыбаются в окружении голых деревьев, а дочери одеты в какие-то неуместные дорожные шубы, и всем вроде неловко, поскорей бы всё закончилось...

Насколько справедливо подобное, весьма устойчивое представление, такая трактовка и такое понимание? Конечно, легче всего занять диаметрально противоположную позицию, связанную с ощущением трагичности и осознания присутствия внутреннего мужества всех этих людей, которые пытались соблюсти свое достоинство до последнего, держались, как и положено царственным особам, даже если это кому-то покажется неуместным.

Мифические архетипы словно прячутся друг у друга где-то «за спиной». Но стоит только зрителю начать смотреть на экран с ощущением трагичности, как сразу видно, как эти экранные образы демонстрируют внутреннее достоинство, присущее людям высокого происхождения и положения. За ритуальными масками проглядывают человеческие черты людей высокого душевного качества, присущие только христианским праведникам, предчувствующим свою судьбу, но не останавливающимся в своем подвижничестве.

Представляется, что реальные характеры и качества человека скрыты от наших современников за мифической пустотой в силу неполноты самих визуальных образов: они не могут исчерпать собою все подробности, характеристики и детали. Все-таки *видимый человек* (если применить выражение Белы Балаша) никогда не является реальным человеком со своим реальным обликом, своим сознанием и душой.

Проблема толкования и интерпретации

Можно сказать, что постижение смыслов транслируемых экраном визуальных мифов связано с их толкованием и интерпретацией, носящими вербальный характер. В этом есть определенный парадокс, заключающийся в том, что несмотря на провозглашенный ныне визуальный поворот, означающий мгновенное восприятие визуальной информации без слов, любая демонстрация экранных образов (будь то фотографии или видео) требует определенного пояснения, хотя бы в виде выставленной таблички, прикрепленной к фотографии. И даже если эта табличка содержит всего лишь одно упоминание имени фотографа, например, Вивиян Майер, этого будет достаточно, чтобы понять *общий контекст и подтекст* фотографии, поскольку в ход будут пущены все те знания, присутствующие в нашем сознании, связанные с конкретным именем. Этого будет достаточно для размышления о содержательной стороне вывешенного снимка.

Для постижения смыслов киноизображения человек также подключает все имеющиеся у него знания, полученные зачастую именно вербально из самых разных источников — словесных, текстовых и так далее. Парадокс заключается в том, что зритель, всматривающийся в экранные образы, как правило, доверяет больше той информации об образах, которую он воспринял ранее или только что через сопровождающие изображение титры. То есть визуальность, воспринятая *здесь и сейчас* мгновенно, зачастую не воспринимается как истина, а подвергается сомнению и опровержению через навязанные прежде и ныне представления. Стоит сказать, что подобная ситуация является плодотворной для многочисленных критиков, специалистов и экспертов, которые как раз ощущают свой долг в том, чтобы толковать и интерпретировать визуальные образы для зрителей, не могущих, как считается, в них разобраться без мнения знатоков. Мнение при этом носит исключительно вербальный характер.

Еще более удивительный факт заключается в том, что без какой-либо первичной информации мы не можем смотреть на фотографию или экран. Теоретически речь не идет об информации, полученной вербально. В целом мы хотим опираться на личный опыт, который называется жизненным. Именно он является зачастую спасительной соломинкой при восприятии визуальной информации. На его основе вырабатывается визуальный опыт и кинематографический опыт, без которых трудно смотреть фильмы, если мы не хотим пребывать в состоянии

профана. Это касается и экранных мифов. Для их толкования, интерпретации и окончательного понимания нам важна полученная ранее первичная информация. Критики и знатоки могут, правда, сообщить свое мнение после просмотра, но это лишь означает, что зритель все равно заставит себя мысленно сопоставить увиденное на экране с высказанной оценкой.

Выводы

В современных условиях возрастает важность толкования и интерпретации дореволюционной кинохроники, которую активно используют при создании различных документальных фильмов. Экранный мир хроникальных кинообразов носит, безусловно, призрачный характер, что определяет трудность расшифровки демонстрируемой реальности. Но, с другой стороны, ныне появляется возможность увидеть всю многозначность этих кинообразов, в том числе, их скрытые смыслы. Подлинной задачей зрителя исторической кинохроники является формирование своего непредвзятого взгляда на экранную действительность, обретение того самого кинематографического опыта, который несет в себе элементы насмотренности, что должно позволить современному зрителю распознать в образах дореволюционной кинохроники дыхание самой жизни во всех ее смыслах и проявлениях. При этом смотреть и видеть эти экранные образы надо с учетом всех существующих о них мифов и представлений. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Баллаш Б. Видимый человек. Очерки драматургии кино. — М.: Всероссийский Пролеткульт, 1925. 88 с.
2. Барт Р. Мифологии. — М.: Академический проект, 2014. 352 с.
3. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. — М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2016. 192 с.
4. Беляков В.К. Исторический потенциал российской дореволюционной кинохроники. Авторы и фильмы русского дореволюционного неигрового кино. — Mauritius, Beau Bassin: GlobeEdit., 2020. 194 с.
5. Вишневский В.Е. Документальные фильмы дореволюционной России. 1907–1916. — М.: Музей кино, 1996. 286 с.
6. Делёз Ж. Кино. — М.: Ад Маргинем, 2005. 624 с.
7. Кинематографический опыт: История, теория, практика. Коллективная монография / О.С. Давыдова, С.Б. Никонова, Д.А. Поликарпова и др.; под ред. А.Е. Радеева, Н.М. Савченковой. — СПб.: Порядок слов, 2020. 360 с.

8. *Sosna N.N.* Фотография и образ: визуальное, непрозрачное, призрачное. — М.: Новое литературное обозрение: Институт философии РАН, 2011. 194 с.
9. Строение фильма: некоторые проблемы анализа произведений экрана: сборник статей / сост. [и авт. предисл.] К. Разлогов; [коммент. М. Ямпольского]. — М.: Радуга, 1984. 279 с.

REFERENCES

1. *Ballash B.* (1925) Vidimy chelovek. Ocherki dramaturgii kino [Visible person. Essays on dramaturgy of cinema]. — Moskva: All-Russian Proletkult, 1925. 88 p. (In Russ.).
2. *Bart R.* (2014) Mifologii [Mythology]. — Moskva: Academic project, 2014. 352 p. (In Russ.).
3. *Bart R.* (2016) Camera lucida. Kommentary k fotografii [Camera lucida. Commentary on the photo]. — Moskva: LLC "Ad Marginem Press", 2016. 192 p. (In Russ.).
4. *Belyakov V.K.* (2020) Istoricheskiy potencial rossiyskoy dorevolucionnoy kinokhroniki. Avoty i filmy rossiyskogo dorevolucionnogo neigrovogokino [The historical potential of Russian pre-revolutionary newsreels. Authors and films of Russian pre-revolutionary non-fiction cinema]. — Mauritius, Beau Bassin: GlobeEdit. 194 p. (In Russ.).
5. *Vishnevsky V.E.* (1996) Dokumentalnyi filmy dorevolucionnoy Rossii. 1907–1916 [Documentary films of pre-revolutionary Russia. 1907–1916]. — Moskva: Museum of Cinema, 1996. 286 p. (In Russ.).
6. *Deleuze J.* (2005) Kino [Cinema]. — Moskva: Ad Marginem, 2005. 624 p. (In Russ.).
7. Kinematograficheskii opyt: Istoriya, teoriya, praktika. Kollektivnaya monografiya [Cinematic experience: History, theory, practice. Collective monograph] / O.S. Davydova, S.B. Nikonova, D.A. Polikarpova and others; ed. A.E. Radeeva, N.M. Savchenkova. — St. Petersburg: Poryadok slov, 2020. 360 p. (In Russ.)
8. *Sosna N.N.* (2011) Fotografiya i obraz: vizualnoe, neprozrachnoe, prizrachnoe [Photography and image: visual, opaque, ghostly]. — Moskva: New Literary Review: Institute of Philosophy RAS, 2011. 194 p. (In Russ.).
9. Stroenie filma: nekotorye problem analiza proizvedenii ekrana: sbornik statey [The structure of the film: some problems in the analysis of screen works: collection of articles] / comp. [and ed. foreword] K. Razlogov; [comment. M. Yampolsky]. — Moskva: Raduga, 1984. 279 p. (In Russ.).

Ghostly Images of Historical Newsreels

Viktor K. Belyakov

Ph.D. in Art History, Doctoral Student at the Department of Film Studies, Screenwriting and Film Studies Faculty, S.A. Gerasimov All-Russian State University of Cinematography (VGIK)

UDC 778.5.03.01

ABSTRACT: In the present situation, the problem of understanding screen images of pre-revolutionary newsreels is quite acute. With the passage of historical time, the viewer perceives them in a completely different way compared to the time when they were created.

Considering the prolonged neglect of pre-revolutionary chronicles, the study of their senses and connotations is innovative and relevant.

Visual images require a special approach, since their perception occurs in a different way than that of verbal information. Therefore, their study should be carried out with somewhat different analytical means, which is implemented in this work.

The world of on-screen reality of pre-revolutionary newsreels has the qualities of a ghostly world that requires the viewer's trust. We can percept this on-screen reality in its entirety only with the help of our imagination when peering into film images.

In addition to the obvious visible meaning, film images of pre-revolutionary newsreels have hidden invisible connotations that can be deciphered only if the viewer has sufficient cinematic experience.

This experience allows one to feel the very breath of the bygone life in the newsreel he or she is watching, which is the most important thing in its understanding and interpretation. The prevailing contemporary ideas about the meaning and connotations of pre-revolutionary newsreels have a mythical quality; in this work they are compared to the real content of newsreel images.

The present study is supplemented by the analysis of specific pre-revolutionary non-fiction films; it will help to achieve a more profound analysis of the meaning of the surviving pre-revolutionary newsreels.

KEY WORDS: ghostliness, pre-revolutionary newsreel, image, meaning, intention, close scrutiny, myth, visual evidence, extensive visual experience, interpretation, verbal



Литературные аллюзии в анимационных фильмах как форма интертекстуальности

Н.Г. Кривуля

доктор искусствоведения, профессор

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

УДК 778.5.05

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

анимация,
аллюзии,
интертек-
стуальность,
цитирование,
литература,
текст

В последние годы отмечается устойчивый интерес к феномену аллюзии при создании анимационных фильмов. Данное исследование¹ посвящено изучению применения литературных аллюзий в анимационных фильмах, выявлению специфики их использования и выполняемым функциям. Включение литературных аллюзий в художественную структуру фильма создает аспект интертекстуальности, позволяя осмыслить сюжет как ироничную игру авторов экранных произведений со зрителями. Литературные аллюзии в структуре анимационного фильма не только создают подтекст и вносят контекстуальные смыслы, но и выполняют различные функции, среди которых сюжетообразующая, оценочно-характеризующая, пародийно-комическая.

Современные художественные тексты представляют собой синтертекстуальные произведения. Термин «интертекстуальность» был введен Ю. Кристевой², но изначально идея «диалога между текстами» принадлежала М. Бахтину³. По поводу интертекстуальности Р. Барт писал: «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах... Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат»⁴. Таким образом, интертекстуальность предполагает включение фрагментов, образов, мотивов и идей одних текстов в художественную ткань других. Включения являются прецедентными текстами и представляются тремя видами: *цитаты, аллюзии и реминисценции*, причем граница между последними двумя видами прецедентных текстов трудноопределяема. Наличие прецедентных текстов создает широкое интертекстуальное поле и делает произведение многоплановым и интересным для разновозрастной аудитории. Наряду с фрагментацией, коллажностью, монтажными приемами, деканонизацией традиционных эстетических ценностей, деконструкцией эстети-

¹ Исследование выполнялось в рамках программы развития Междисциплинарной научно-образовательной школы МГУ «Сохранение мирового культурно-исторического наследия». — Прим. авт.

² Крестева Ю.
Текст романа // Избранные труды: Разрушение поэтики. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. С. 454; Пьер-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. М.: ЛКИ, 2008.

³ Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского // Собрание сочинений: в 7 т. М., 2002 Т. 6. С. 7–175; Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 6–71.

⁴ Цит. по: Ильин И.П. Постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм. М., 1996. С. 226.

⁵ Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. 347 с.

⁶ Irwin W. What is an Allusion? // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 2001. № 59 (3). Pp. 287–297.

⁷ Фатеева Н.А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. М.: Агар, 2000. С. 122–129.

⁸ Дронова Е.М. Стилистический прием аллюзии в свете теории интертекстуальности: На материале языка англо-ирландской драмы первой половины XX века: Автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.02.04 / Воронеж. гос. ун-т. - Воронеж, 2006. 24 с.

ческого субъекта Н.Б. Маньковская обозначает эти приемы в качестве основных характеристик постмодернистского письма⁵.

Аллюзия — это преднамеренная форма интертекстуальности, когда происходит отсылка к другому произведению, но это не точное цитирование, а намек, содержащийся в виде фрагмента в авторском тексте, «вызывающий ассоциации, которые являются чем-то большим, чем просто замена знака»⁶. Фрагментом может быть всё, что угодно — фраза, имя, событие, мотив. Если аллюзия — это явный намек, то *реминисценция* — это неочевидное обращение, воспоминание или припоминание образа или фрагмента из другого текста. В отличие от аллюзий, которые включаются в текст преднамеренно, реминисценции могут возникать произвольно, вне зависимости от желания автора. Н.А. Фатеева, выделяющая интертекстуальные элементы и связи между ними, считает, что аллюзии, и в первую очередь именные, могут представлять как реминисценции, и наоборот⁷.

Так как аллюзия активизирует смыслы сразу двух текстов, то это делает ее емкой стилистической фигурой. Будучи небольшим по объему фрагментом, благодаря связям с исходным текстом, аллюзия позволяет значительно расширить смысловое поле текста, в который она включена. Е.М. Дронова, анализируя функции аллюзий, пишет, что они применяются «в качестве общепризнанного средства повышения интертекстуальной плотности произведения, создания его смыслового, эмоционально-эстетического потенциала»⁸. Но аллюзия не всегда актуализирует конкретный смысл, как это делает цитата, а задействует ряд коннотаций. Если автор фильма решится назвать одного из своих героев Кутузовым, то у иных зрителей это вызовет ассоциации с великим русским полководцем и его победами, но другие могут вспомнить о физическом изъяне данной исторической личности.

Автор, использующий аллюзии, стремится к тому, чтобы они были поняты зрителем. Поэтому он обращается к текстам, которые знакомы аудитории. Выявление аллюзивной составляющей происходит только в случае наличия определенных фоновых знаний у зрителя, позволяющих уловить намек и считать скрытую информацию.

Увлечение аллюзиями, реминисценциями и цитатами ведет к усложнению визуальной и смысловой структуры фильма, что сокращает зрительскую аудиторию. Это приводит к тому, что ленты аллюзивно-ассоциативного типа становятся кинематографом для избранных. Это видно, если обратиться к фильмам А. Хржановского, творческому стилю которого свойственны аллюзивные приемы. Его ленты не только полны прямых и скрытых литератур-

ных цитат, но и аллюзий на те или иные тексты культуры, художественные произведения и фильмы. Аллюзии активно использует Н. Шорина. Ее ленты («Сон», 1998; «Второе Я», 1989; «Комната смеа» 1991; «Сквозняк», 1993) не являются прямыми экранизациями. В них воспроизводятся интонации, пересекаются темы произведений литературы и появляются литературные аллюзии.

Аллюзивно-ассоциативные приемы присущи творческому стилю Д. Геллера. Его лента «Маленькая ночная симфония» (2003) отсылает к гофмановскому гротесково-причудливому миру с атмосферой таинственности и недосказанности. Как говорит режиссер, толчок к созданию фильма был дан рассказом «Угловое окно», хотя фильм не является экранизацией этого текста. Однако в нем есть отсылки не только к Гофману, но и аллюзии на ленту А. Хичкока «Окно во двор» (1954), снятую по рассказу К. Вулрича и перекликающуюся по теме с гофмановским текстом. Скрытые аллюзии присутствуют в фильме «Мальчик» (2008), сложная, искаженная образная ткань которого пронизана аллюзиями на толстовского «Холстомера».

Типы аллюзий

В литературоведении предпринимались попытки систематизировать типы аллюзий и аллюзивные единицы⁹. Существует тематическая классификация аллюзий по источнику обращения¹⁰. Аллюзии могут быть представлены различными формами цитаций из литературных произведений, начиная от цитирования названия, имен героев или авторов, тем и мотивов и заканчивая воспроизведением сюжетных конструкций. Они разделяются по характеру цитирования. Согласно Д. Дюришину, к наиболее популярным формам аллюзий следует относить прямое (эксплицитное) и завуалированное (имплицитное) цитирование претекста или текста-реципиента. Цитатные аллюзии составляют разновидность «неавторского» слова, и они есть «простейший тип литературной связи»¹¹. В анимации используются оба типа аллюзии.

В имплицитном типе цитирования выделяют различные виды трансформации исходного конструкта. От вида и степени трансформации зависит то, насколько явной или узнаваемой будет аллюзия.

В сериале «Дочь Двадцатилетнего» (2008) цитируется стихотворение Поля Элюара «Добрая справедливость». Это тип эксплицитной цитации. Стихотворное аллюзивное включение явно выделяется в прозаическом тексте и обладает повышенной узнаваемостью.

Эксплицитные аллюзии формируются за счет упоминания или включения в сюжет не только фрагментов, но и названий

⁹ Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. М.: Прогресс, 1979. 317 с.; Тухарели М.Д. Аллюзия в системе художественного произведения: Дис. ... канд. филологических наук: 10.01.08. Тбилиси, 1984. 168 с.; Thomas R.F. Virgil's Georgics and the art of reference. Harvard Studies, 1986. 171 p.

¹⁰ Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.: КомКнига, 2006. 139 с.; Семенова М.О. Аллюзии и их классификация применительно к сентимент-анализу // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Филология. Серия: Гуманитарные науки, № 1 январь 2022. С.193–199.

¹¹ Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. М.: Прогресс, 1979. 317 с.

самих литературных произведений. В одних случаях в фильмах звучит название произведения, в других герои ленты апеллируют к литературному тексту, упоминанию его названия или говорят о нем. Упоминание может возникать не только в аудиальной, но и в графической форме, когда авторы специально фокусируют внимание зрителей на изображении книги и ее названии. К примеру, в сериале «Призрак в доспехах: Синдром одиночки» (2002–2003) в эпизодах мелькают книги «Цветы для Эдджерона» Киза, «Эгоистичный ген» Докинза и «Я, робот» А. Азимова. В 10-й серии сериала «Эврика 7 АО» (2012) упоминается книга «Гамельнский крысолов», а в сериале «Буря потерь: Истребление цивилизации» (2012–2014) неоднократно появляются изображения книг с пьесами Шекспира «Буря» и «Гамлет».

При использовании же имплицитной цитаты не указывается ни автор, ни произведение. В эпизоде «Книжная жизнь» (2004) из американско-канадского сериала «Волшебные покровители» сюжет выстраивается вокруг названий классических произведений и путешествия героя по их сюжетам. Среди книг, которые упоминаются в фильме, есть «Шерлок Холмс», «Приключение Тома Сойера», «Моби Дик», «Франкенштейн», «Тарзан: Повелитель обезьян», «Три мушкетера», «Ясон и аргонавты», «Крысе в гетрах». В эпизоде используются не только цитаты и аллюзии, но и предлагаются парафразы упомянутых литературных сюжетов, кроме того, действующими лицами, помимо трех основных героев — Тимми, Космо и Ванду, становятся главные персонажи упоминаемых книг.

В фильме могут одновременно использоваться как эксплицитные, так и имплицитные аллюзии, например, в сериале «Буря потерь: Истребление цивилизации». Его сюжет насыщен библейскими и шекспировскими аллюзиями. Название сериала отсылает к пьесе Шекспира, а его серии наполнены цитатами из шекспировских текстов. Для сериала значимыми становятся две пьесы — «Гамлет» и «Буря». Их темы вплетаются в сюжет и определяют мотивы поведения героев. Выбор пьес не случаен. Оба произведения о мести, но их концовки полностью противоположны: в одном случае, это история, где главный герой погибает во имя мести, в другом случае, хотя герои в начале одержимы местью, в конце все обретают прощение и живут долго и счастливо.

Три главных героя сериала — Айка, ее сводный брат Махиرو и его друг Ёсино — являются поклонниками творчества Шекспира. Они не только постоянно читают и цитируют его пьесы, рассуждают о сюжетах и мотивах поведения героев, но действуют, подобно им. Причем из всех троих Айка не просто увлечена Шекспиром, но ее речь буквально выстраивается из цитат. Между

героями сериала и персонажами пьес прослеживаются параллели. Махиرو Фува — живет по сценарию «Гамлета», через призму шекспировского текста раскрывается его психология. Также, как и Гамлет, Махиро жаждет мести за свою убитую сестру Айку. В отличие от Гамлета ему не важен, каков будет конец, он не стремится восстановить справедливость, ему важна сама цель, и он безрассуден в движении к ней. Ёсино Такигава, в отличие от Махиро, живет по законам «Бури». Ему важен счастливый финал истории.

В сериале аллюзии возникают не только на уровне персонажей, но и на уровне тем. В 16-й серии «Блуждающий дух» (2012) вводится тема призрака, являющегося эксплицитной аллюзией на «Гамлета». Ёсино, рассуждая о призраке, приводит строки из пьесы: «Мне кажется? Нет, есть. Я не хочу/ Того, что кажется», которые некогда ему озвучила Айку, уподобив себя призраку. Он не только называет произведение, из которого были заимствованы строки, но и объясняет Хакадзэ Кусарибэ, хранительнице великого Древа Начал, причину их упоминания. Он кратко рассказывает историю о призраке короля-отца, который явился Гамлету и призывал отомстить за свое убийство. Для Ёсино, влюбленного в Айку, призрак, если его можно видеть, есть часть реальности. И если бы возможно было встретить призрак Айки, то он хотел бы с ним встретиться. Буквально в следующей сцене зритель видит Махиро читающим «Гамлета». Он тоже рассуждает о призраке, опираясь на шекспировский текст, но в своих рассуждениях он придерживается совсем иной точки зрения. Для него призраки — есть выдумки людей, которые что-то не успели сказать умершим и нуждаются в диалоге с ними, чтобы избавиться от тяготящего их гнета или чувства вины.

В отличие от «Гамлета», который представлен в сериале по большей части эксплицитными цитатами, «Буря» дана имплицитными аллюзиями. Через них в сюжет вводится ряд образов и тем. Это и образ сверженного могущественного волшебника, пользующегося своими магическими способностями для того, чтобы восстановить справедливость: вернуть себе власть и привести обидчиков к покаянию. В связи с ним возникает и образ одинокого острова, находящегося вдали от земли и людей, на котором оказывается заточена волшебница; и образы двух деревянных кукол-посредников или помощников, которые она оживляет, через которые восстанавливает общение с людьми.

Через обращение к шекспировским текстам, использование цитат и аллюзий авторы сериала «Буря потерь» стремятся расширить его смысловое поле, наполнить его философскими

рассуждениями. Вырванные из семантического контекста фразы утрачивают глубину, а диалоги, построенные на цитировании и аллюзивных единицах, порой тормозят развитие сюжета, создавая ощущение затянутости действия.

Включение аллюзий расширяет игровое поле и смысловой контекст экранных произведений. Аллюзивная цитация позволяет модифицировать их семантику за счет ассоциаций, связанных с литературными текстами.

Литературные аллюзии на макроуровне

Аллюзии могут работать на макроуровне, охватывая весь текст, а не его отдельный фрагмент (микроуровень). Например, содержание фильма может напоминать сюжет литературного произведения или воспроизводить его драматургическую структуру. Диснеевская лента «Король Лев» (1994), воспроизводящая сюжет шекспировского «Гамлета», есть яркий пример имплицитной аллюзии на макроуровне. Создавая фильм, авторы не задавались целью экранизировать первоисточник. Но лента содержит в себе пластические и образно-смысловые ассоциации по отношению к литературному тексту, его темам и персонажам. В его структуре прочитываются идентичность повествовательной схемы, драматургических ситуаций, присутствуют прямые или скрытые цитаты.

Имплицитная аллюзия на макроуровне прослеживается в диснеевском фильме «Покахонтас» (1995). Его сюжетная схема отсылает к шекспировской «Буре», где капитан Джон Смит уподобляется Фердинанду, но в фильме вместо кораблекрушения он попадает в плен. Любовь Покахонтас и Смита отражает историю любви, которая возникает между Мирандой и Фердинандом в «Буре».

Более сложный, не столь явный тип взаимосвязей между фильмом и литературным текстом присутствует в мрачной, мистической ленте «Хозяйка медной горы» (2020). Название фильма является цитатой сказки П. Бажова, но используя его, режиссер не экранизирует литературный текст, а снимает оригинальное произведение, на основе уральского горнозаводского фольклора, в котором есть свои легенды и боги. Центральной фигурой этих историй является хозяйка Медной горы. В фильме используется прием двойного цитирования, так как в пиковый момент развития действия в анимационное повествование вставлен фрагмент из фильма А. Птушко «Каменный цветок» (1946). В отличие от ленты Д. Геллера, фильм А. Птушко снят по сказке П. Бажова. Появление киноцитаты помогает понять суть произошедшего. Геолог в фильме Д. Геллера, как и Данила-мастер, спускается под землю на поиски самоцветов, но если Данила-мастер не поддается

искушению хозяйки Медной горы и не прельщается самоцветами, то геолог не может противостоять соблазну и извлекает драгоценный камень из земли. Но он не приносит ему счастья, а становится причиной его странной гибели и смерти всех последующих своих владельцев. Цитируемый фрагмент игрового фильма обозначает ключевую точку в развитии сюжета. Героиня, возлюбленная геолога, оказывается в кинозале на сеансе «Каменного цветка». В момент его просмотра она как будто прозревает, осознавая, что произошло в реальности, но с осознанием приходит и ее безумие. Героиня решает отомстить хозяйке Медной горы за смерть возлюбленного. Их дуэль разворачивается в цехах сталелитейного завода, где героиня работает крановщицей, участвуя в переплавке природных богатств в богатства человека. Исход сражения человека с природой не в пользу последнего, если у одних властная волшебница, хранительница недр, забирает жизнь, то вступившую в схватку с ней женщину она лишает разума.

Имплицитные аллюзии на литературные произведения

Использование аллюзий является одной из тенденций современной и, в первую очередь, американской анимации, которая не тяготеет к литературоцентричности. Обращаясь к литературному наследию, американские авторы чаще всего создают экранизации аллюзивно-интерпретационного характера или по мотивам, не заботясь о сохранении первоисточника. Присутствие аллюзий характерно не только для американской анимации, литературные аллюзии активно используются японскими аниматорами. В своих лентах они обращаются преимущественно к европейской литературе. Это становится одним из факторов, определяющих популярность аниме у европейского зрителя, который обнаруживает известные ему сюжеты, мотивы или героев из любимых книг.

Поклонники Иоганна Вольфганга фон Гёте, а также европейской литературы могут заметить параллели между «Черным дворцом» (2008–2010) и легендой о Фаусте. Существует несколько версий этой истории, и версия Гёте является сегодня одной из наиболее известных. В «Черном дворце» мальчик по имени Сизель Фантомхайв обменивает свою душу на услуги демона, предложившего ему отомстить тем, кто убил его родителей и пытался убить его. В сюжетах второго сезона «Черный дворецкий 2: Спецвыпуски» (2010–2011) авторы расширяют аллюзивное поле и вводят аллюзии на «Алису в Стране Чудес» Льюиса Кэрролла. Роль Алисы передается Сизелю Фантомхайву, а роль Белого Кролика — Себастьяну, дворцовому-демону.

¹² Вихриева И.В.
Рецепция «Алисы»
Л. Кэрролла в
Советском Союзе:
анимационная версия
// Мировая литература
на перекрестке куль-
тур и цивилизаций,
2016. №-2 (14). С. 78.

Некоторые литературные произведения становятся настолько популярными, что расходятся на цитаты, а их образы и мотивы можно обнаружить во многих фильмах. Это видно на примере «Алисы в Стране Чудес» Л. Кэрролла, сказки, которая считается наиболее цитируемым текстом после Библии и пьес Шекспира¹². Аллюзии различных типов на этот текст встречаются в десятках мультфильмов и сериалов. Часто название лент работает как аллюзия на текст Кэрролла. Аллюзии на названия могут поддерживать аллюзиями в драматургии, но могут лишь косвенно относиться к претексту, становясь поводом для привнесения дополнительных, сторонних смыслов.

Подобный прием использовал Дж. Дейч в ленте «Алиса из Страны Чудес в Париже» (1966). Название фильма — трансформированная цитата названия литературного произведения. У фильма та же героиня, что и в сказке, а его сюжет представляет альтернативную историю ее приключений. Алиса мечтает посетить Париж, но сделать это не так-то просто, ведь для путешествия ей нужны средства. В фильме есть эпизод, в котором она говорит, что попасть в Париж гораздо сложнее, чем в волшебную страну: «Попасть в Страну Чудес было легко — все, что мне нужно было сделать, это упасть в кроличью нору. Но давайте посмотрим правде в глаза — до Парижа нужны деньги!». Если проводником в волшебной стране был белый кролик, то по Парижу Алиса путешествует вместе с мышью по имени Франсуа. Она предлагает ей отведать сыр, который производит ее компания. Один из его ингредиентов тот же волшебный гриб, съев который Алиса смогла уменьшиться в размерах, когда была в волшебной стране. Отведав предложенный сыр, Алиса становится размером с мышонка. Вместе с Франсуазой Алиса отправляется в путешествие по Парижу. Таким образом, авторы фильма используют и образ Алисы, и тему путешествия, и отдельные ее мотивы, предложенные в книге Кэрролла, но меняют место, в которое отправляется героиня и ее попутчик. В фильме возникает параллель между Страной Чудес и Парижем, который с точки зрения Алисы столь же невероятен и удивителен.

Переклички между литературным и экранным текстом представлены в ленте «Алиса в Стране Сердец: Расчудесный Мир чудес» (2011). Этот фильм — сумбурная фантазия-пародия на сказку Кэрролла. Отсылка содержится в названии фильма, кроме того имени героини фильма и литературного текста идентичны, повторяются и отдельные темы. Согласно сюжету, героиня оказывается в ином пространстве — в «Стране Сердец». Проводником в этот мир становится похитивший ее некий молодой

человек с кроличьими ушами. Его внешний вид — безусловный намек на белого кролика из кэрролловского текста. Несмотря на имеющиеся переключки с претекстом и заимствование отдельных мотивов, сюжет фильма запутан, а смыслы, которые привносятся из интертекстуального пространства за счет литературных аллюзий, только усложняют его восприятие.

Аллюзии использованы в ленте «Код Гиас: Наннали в Стране чудес» (2012). Ее название частично воспроизводит название сказки Л. Кэрролла, тем самым представляя аллюзию на основе трансформации исходной конструкции. По сюжету Наннали Ламперуш, одна из главных героинь и младшая сестра Лелуша, оказывается поклонницей «Алисы в Стране чудес». Стремясь исполнить одно из желаний своей сестры, Лелуш вместе с ней отправляется в приключение по миру романа Л. Кэрролла. Наннали становится Алисой, а ее брат — Шляпником. ■

(Окончание статьи будет опубликовано в № 4 (54) 2022 журнала)

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 6–71.
2. Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского // Собрание сочинений: в 7 т. — М.: Русские словари, Языки славянской культуры, 2002. Т. 6. С. 5–301.
3. Вихирева И.В. Рецепция «Алисы» Л. Кэрролла в Советском Союзе: анимационная версия // Мировая литература на перекрестке культур и цивилизаций, 2016. №-2 (14). С. 77–84.
4. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. — М.: КомКнига, 2006. — 139 с.
5. Дронова Е.М. Стилистический прием аллюзии в свете теории интертекстуальности: На материале языка англо-ирландской драмы первой половины XX века: Автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.02.04 / Воронеж. гос. ун-т. — Воронеж, 2006. — 24 с.
6. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. — М.: Прогресс, 1979. — 317 с.
7. Ильин И.П. Постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм. — М.: Интрада, 1996. — 453 с.
8. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. — М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. — 656 с.
9. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. — СПб.: Алетейя, 2000. — 347 с.
10. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. — М.: ЛКИ, 2008. — 238 с.
11. Семенова М.О. Аллюзии и их классификация применительно к сентимент-анализу // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Филология. Серия: Гуманитарные науки, № 1 январь 2022. С. 193–199.
12. Тухарели М.Д. Аллюзия в системе художественного произведения : Дис. ... канд. филологических наук: 10.01.08. — Тбилиси, 1984. — 168 с.

13. *Фатеева Н.А.* Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. — М.: Арап, 2000. С. 122–129.
14. *Irwin W.* What is an Allusion? // *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2001. № 59 (3). Pp. 287–297.
15. *Thomas R.F.* Virgil's Georgics and the art of reference. *Harvard Studies*, 1986. — 171 p.

REFERENCES

1. *Bahtin M.M.* (1975) Problema soderzhaniya, materiala i formy v slovesnom hudozhestvennom tvorchestve [The problem of content, material and form in verbal artistic creativity] // *Bahtin M.M. Voprosy literatury i estetiki*. — М.: Hudozhestvennaya literatura, 1975. Pp. 6–71. (In Russ.).
2. *Bahtin M.M.* (2002) Problemy tvorchestva Dostoevskogo [Problems of Dostoevsky's Poetics] // *Sobranie sochinenij: v 7 t.* — М.: Russkie slovari, Yazyki slavyanskoj kul'tury, 2002 T. 6. Pp. 7–175. (In Russ.).
3. *Vihrieva I.V.* (2016) Recepciya «Alisy» L. Kerrolla v Sovetskom Soyuze: animacionnaya versiya [Reception of L. Carroll's Alice in the Soviet Union: animated version] // *Mirovaya literatura na perekrestke kulytur i civilizacij*, 2016. №-2 (14). Pp. 77–84. (In Russ.).
4. *Galperin I.R.* (2006) Tekst kak ob'ekt lingvisticheskogo issledovaniya [Text as an object of linguistic research] — М.: KomKniga, 2006. — 139 s. (In Russ.).
5. *Dronova E.M.* (2006) Stilisticheskij priem allyuzii v svete teorii intertekstualnosti: Na materiale yazyka anglo-irlandskoj dramy pervoj poloviny XX veka [Stylistic technique of allusion in the light of the theory of intertextuality: On the material of the language of the Anglo-Irish drama of the first half of the XX century]: avtoreferat dis. ... kandidata filologicheskikh nauk: 10.02.04 / Voronezh. gos. un-t. Voronezh, 2006. 24 p. (in Russ.).
6. *Dyurishin D.* (1979) Teoriya sravnitel'nogo izucheniya literatury [Theory of comparative literature study]. М.: Progress, 1979. 317 p. (In Russ.).
7. *Ilyin I.P.* (1996) Postrukturalizm, dekonstruktivizm, postmodernizm [Poststructuralism, deconstructivism, postmodernism]. — М.: Intrada, 1996. — 453 p. (In Russ.).
8. *Kristeva YU.* (2004) Izbrannye trudy: Razrushenie poetiki [Selected works: The Destruction of Poetics]. — М.: «Rossijskaya politicheskaya enciklopediya» (ROSSPEN), 2004. — 656 p. (In Russ.).
9. *Manykovskaya N.B.* (2000) Estetika postmodernizma [Aesthetics of postmodernism]. — SPb.: Aleteiya, 2000. — 347 p. (In Russ.).
10. *Pyege-Gro N.* (2008) Vvedenie v teoriyu intertekstualnosti [Introduction to the theory of intertextuality]. — М.: LKI, 2008. — 238 p. (In Russ.).
11. *Semenova M.O.* (2022) Allyuzii i ih klassifikaciya primenitel'no k sentiment– analizu [Allusions and their classification in relation to sentiment analysis] // *Modern science: actual problems of the theory and practice. Philology. Series: Humanities*, No. 1 January 2022. Pp. 193–199.
12. *Tuhareli M.D.* (1984) Allyuziya v sisteme hudozhestvennogo proizvedeniya: Dis. ... kand. filologicheskikh nauk: 10.01.08. [Allusion in the system of an artwork]. — Tbilisi, 1984. — 168 s. (In Russ.).
13. *Fateeva N.A.* (2000) Kontrapunkt intertekstualnosti, ili Intertekst v mire tekstov [Counterpoint of intertextuality, or Intertext in the world of texts]. — М.: Agar, 2000. Pp. 122–129. (In Russ.).
14. *Irwin W.* (2001) What is an Allusion? // *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2001. № 59 (3). Pp. 287–297.
15. *Thomas R.F.* (1986) Virgil's Georgics and the art of reference. *Harvard Studies*, 1986. — 171p.

Literary Allusions in Animated Films as a Form of Intertextuality

Natalia G. Krivulya

Doctor of Arts, Higher School (Department) of Television at the Moscow State Lomonosov University, Moscow, Russia; Institute of Cinema and Television (GITR), Moscow, Russia

UDC 778.5.05

ABSTRACT: The research is devoted to the study of literary allusions in animated films, the determination of the specific aspects of their use and functions.

The allusions to literary texts used in animation can be implicit and explicit in nature and can vary in size. They are elements of intertextuality. Literary allusions structure the film both as a complex, multifaceted text, and as an ironic, parody game of the authors with the audience.

They not only form the subtext of the animated film, but also perform various functions, including plot-forming, evaluative-characterizing, comic. A screen product with literary allusions, being an example of diversified structure, cannot be attributed exclusively to an elite or mass type of art.

The use of literary allusions is not so common in modern animation compared to other types of allusions. This is due to the fact that deciphering a literary allusion requires a certain cultural background on the part of the viewer, in other words, he or she should be well-read.

Since the reading level of the modern viewer is declining, literary allusions used in films are becoming simpler. Structure-forming literary allusions are not so often used in animation, while fragmentary and deconstructed allusions, reduced to a recognizable or replicated literary phrase, become the most frequently used stylistic device.

The artistic practice of animation demonstrates that with the help of literary allusion and the techniques of postmodern poetics, it is possible, on the one hand, to create films that will be easily accessible to not only a person familiar with literature and art, but also to an average unsophisticated viewer, and on the other hand, to make a work of mass culture, which includes mainstream animation, interesting to a well-read viewer who is able to detect hidden meanings and an intertextual dialogue with texts of art and culture behind the exterior of the plot and action.

The incorporation of literary allusions into the structure of the film's artistic image contributes to the creation of a parody-game effect and opens up the possibility for a multiplicity of interpretations.

KEY WORDS: literary allusions, animation, intertextuality, precedent text



Понятие «сетевой экраный образ» в экранной культуре 2010-х годов

А.А. Штандке

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

УДК 792.8:621.391+004.9

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена проблеме влияния аудиовизуального контента пользователей цифровых технологий на неигровой кинематограф. Современный зритель активно использует социальные сети, платформы видеохостингов с их цифровым инструментарием, самостоятельно формирует и популяризирует созданный «сетевой экраный образ» в интернете. Экранное время пользователей гаджетов постоянно возрастает, становясь неотъемлемой частью социального потребления и повседневной жизни. Исследование форм этого вида экранного творчества представляет несомненный интерес.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

русский
документальное
кино, герой-
современник,
пользователь,
сетевой
экраный образ,
аудиовизуальный
контент,
интернет-
сообщество

¹ Разлогов К.Э.
Планета кино / Раз-
логов К.Э. М.: Эксмо,
2015. С. 397.

В 2010-е годы развитие средств мобильной связи привело к значительному росту числа пользователей смартфонов — мобильных устройств, дополненных различными опциональными возможностями персонального компьютера. Тенденция к усовершенствованию компактности гаджета обеспечила и качественные характеристики камер мобильных устройств. Доступность и мобильность съемочного процесса, его развитие оказали влияние на появление творческих площадок мобильного кино, фестивалей сверхкороткометражного кинематографа.

Вместе с тем технические новшества обрели широкую массово-потребительскую направленность, умножив интерес любительской аудитории к self-видеофиксации и бытийной действительности. Как отмечал профессор К.Э. Разлогов, «... Киноискусство стало составной частью обширной сферы экранной культуры, которая включает в себя разные формы телевидения, бытовое видео, видеоигры — все вплоть до персональных компьютеров, сети Интернет и мобильных телефонов»¹.

Современные технологии обеспечили доступность визуализации конкретного события каждому человеку, и это создало прецедент для широкого распространения в интернете видеoinформации любой тематики — от повседневной, бытовой до

псевдонаучной. Такого рода массовое увлечение пользователей техническими средствами фиксации реальности представляется в основном документальными изображениями. И поскольку интернет-контент в целом опирается на аудиторную востребованность разных интернет-комьюнити, то и распространяемые пользовательские документальные изображения ориентированы на определенный сегмент социума и содержат ряд присущих им специфических особенностей.

Как правило, быстро создаваемый любителями аудиовизуальный контент несет бытовое, исповедальное видение реальности их создателей. При этом отсутствие профессиональной компетентности в среде авторов-любителей влечет не только небрежность в отношении формы создаваемого аудиовизуального сюжета, но и сказывается на содержании создаваемого контента. Как отмечает режиссер М.А. Разбежкина, «...Отражение никогда не бывает абсолютным. Если оно абсолютно, — здесь уже кончается искусство и все что угодно. Конечно, мы складываем какую-то свою реальность, но мы пытаемся рассказать о своем ее понимании»². Однако именно процесс осмысления отображаемой действительности не может быть сиюминутным, и от автора требуется погружение в содержательные и выразительные компоненты экранного искусства.

Несомненно, востребованность приложений современных сетевых коммуникаций побуждает пользователей к активному творческому процессу создания различных аудиовизуальных форм высказывания. Профессор Н.Г. Кривуля, в частности, пишет: «...для пользователя Сеть оказывается местом во многом исповедальным, местом манифестации собственного «Я» или собственных множественных «Я» (нескольких сетевых идентичностей), своих размышлений, представлений и вкусов»³. Однако вопрос о популяризации индивидуализированных «размышлений, представлений и вкусов» становится актуальной проблемой в настоящее время в интернет-пространстве.

Потенциальный герой-современник документального произведения может вполне активно пользоваться сетевыми коммуникационными технологиями, самостоятельно создавать цифровой контент, отражающий манифестацию личностных установок, тем не менее, в дальнейшем это может стать препятствием для документального отображения реальности. Таким образом, основной точкой отсчета в интернет-пространстве служит то, что современный пользователь самостоятельно создает индивидуализированный экранный образ, который стоит определить как «сетевой экранный образ».

² Разбежкина М.А. Начинать надо со сложного / М.А.Разбежкина // Искусство кино, 2012. № 1. С. 61–75.

³ Кривуля Н.Г. Экранная культура. Теоретические проблемы / Отв. ред. К.Э. Разлогов. СПб.: «Дмитрий Буланин», 2012. С. 335.

Понятие «сетевой экраный образ»

В целом определение понятия «сетевой экраный образ» можно дать следующее: это образ, созданный пользователем сетевых коммуникаций и предназначенный для тех социальных групп, чьи ментальные представления о бытии созвучны с воззрениями на миропонимание автора аудиовизуального документального сюжета. Владение современным зрителем навыками пользования цифровой техникой позволяет самостоятельно формировать и презентовать образ, который отражает наиболее презентабельные черты личности его автора.

Очевидно, что учитывая тенденцию активной визуализации интернет-пространства, наши современники находятся в состоянии творческой активности и зачастую транслируют собственное бытовое видение реальности. При этом любитель-пользователь, создающий аудиовизуальный контент, следит, по большей части, за поддержанием презентабельности своего «сетевого экранного образа», в связи с чем его содержание неизменно приобретает весьма своеобразные характерные черты, отличающие этот самостоятельный аудиовизуальный продукт от иных, профессиональных образов экранной культуры.

В контексте быстрого роста в потребительской среде самостоятельного продукта интерес представляют высказывания профессионалов по данной проблеме. В частности, режиссер Д.А. Луньков отмечает значение понятия «документальный образ»: «Известно, что документально снимаемый человек оказывается потом, на экране, образом, типом — в силу того, что он выделен, снят, на него обратили внимание, заключили его в рамку кадра. Балансирование документального фильма между жизнью и искусством — вот причина его эстетической феноменальности»⁴. Таким образом, отражение документального образа выражает художественное авторское видение, требует от автора процесса осмысления действительности.

Понятие *телевизионный образ* трактуется исследователем А.А. Хлызовой как «документальное отображение журналистом реальных объектов, процессов, событий и людей, основанное на принципах объективности, беспристрастности и непредвзятости, наделенное определенным значением и смыслом, соответствующим идейно-эстетической канве телевизионного произведения и способствующим решению его конкретных задач»⁵. Телевизионный образ обладает характерным непредвзятым, объективным взглядом на действительность, нежели «сетевой экраный образ», направленный на приукрашенное видение реальности. Однако сложившиеся своеобразные сти-

⁴ Джулай Л.Н. Документальное кино — искусство следующего тысячелетия // Л. Джулай // Искусство кино, 1998, № 5 // URL.: <http://old.kinoart.ru/archive/1998/05/p5-article22> (дата обращения: 16.06.2022).

⁵ Хлызова А.А. Смысловые сходства и различия понятий «аудиовизуальный образ», «экранный образ», «телевизионный образ» и «художественный образ» в контексте их использования в теории и практики телевидения. // Научное мнение: научный журнал / Санкт-Петербургский университетский консорциум. СПб.: 2013. № 11. С. 81.

левые особенности « сетевого экранного образа » уже вполне могут оказывать воздействие на другие виды экранной деятельности: в частности, напрямую влиять на творческий процесс создания неигрового фильма из-за несоответствия оценки реальности героем и автором аудиовизуального произведения. В связи с этим возникает проблема, с которой могут столкнуться кинодокументалисты. Ее суть заключается в сложности отражения реальности героя в условиях, когда потенциальный герой-современник — активный пользователь социальных сетей — все чаще пытается декларировать свое видение в качестве единственной и несомненной реальности.

Стоит предположить, что существенные отличия между природой документального образа и « сетевого экранного образа » могут оказывать воздействие на проблему восприятия образа героем-современником. Таким образом, мобильная видеотехника, средства сетевых коммуникаций поспособствовали переходу эстетической проблемы восприятия искусства на новую ступень эволюции во взаимоотношениях между автором и героем, между произведением и зрительской аудиторией.

Трансформация авторской позиции

Общая картина современности кинодокументалистики представляет собой видение не только динамики развития научно-технического прогресса, но и имеет спектр других направленностей, включающих ряд актуальных творческих проблем неигрового кино. Отечественный кинорежиссер Т.Р. Шахвердиев отмечает: « В наше сознание сегодня со скоростью наводнения ворвались социальные сети — дикое поле знакомств, узнаваний, откровений и открытий. Они незаметно, но невероятно сильно трансформируют наши представления о жизни и об искусстве. Интернет переселил нас в иной мир, где, отодвигая вечность в сторону, царит сиюминутность. Меняется всё, в том числе и кино. Любой желающий заводит собственный стрим и, что хочет, то и вещает »⁶.

Стрим — функция прямого эфира, которая дает возможность пользователям социальных сетей освещать трансляцию собственного видения какого-либо события, где угодно и когда угодно. Выходящие на видеосвязь зрители занимают второстепенную роль наблюдателя, при этом они могут довольно активно комментировать действия самого стримера. Сама аудитория пользователей сетевых коммуникаций разбивается на два противоположных лагеря. К *первой группе* относятся пользователи-авторы, создающие цифровой контент, ко *второй группе*

⁶ Так видит неигровое кино, искусство и жизнь режиссер Тофик Шахвердиев. Неигровое кино кончается // URL: <http://ascinemadoc.ru/takmvidit-neigrovoe-kino-iskusstvo-i-zhizn-rezhisser-tofik-shahverdiev/> (дата обращения: 07.10.2021).

следует отнести аудиторию наблюдающих за производимым аудиовизуальным контентом.

Пассивная группа не создает контент, не имеет какого-либо зрительского поощрения, но при этом может занимать активную оценочную позицию. Кнопка «лайк» под каждым постом выступает в роли некой поддержки автора аудиовизуального материала, и собранное количество «лайков» побуждает автора на дальнейшую творческую деятельность. В то же время сам значок «лайк» представляет не что иное, как форму оценочного суждения. Пользователи социальных сетей в создаваемых ими роликах часто декларируют свои ценностные, личностные ориентиры. Аристотель отмечал значимость понятия «мимесис», выражающего сущность художественного творчества: «Во-первых, подражание присуще людям с детства, и они тем отличаются от прочих животных, что наиболее способны к подражанию, благодаря которому приобретают и первые знания; а во-вторых, результаты подражания всем доставляют удовольствие»⁷. Среди создателей аудиовизуального контента наблюдается образное подражание авторам, создающим наиболее увлекательные видеоролики. Объектом для подражания становятся пользующиеся популярностью «сетевые экранные образы» авторов. Самодеятельные аудиовизуальные продукты получают известность в интернет-пространстве посредством распространения от одного пользователя к другому. Используемые более успешными авторами видеоконтента творческие средства выражения отражают характерные стилевые предпочтения зрительской аудитории.

Кинодокументалисты эффективно используют возможности платформ для увеличения зрительской аудитории с помощью средств сетевых коммуникаций. Каждый экранный вид имеет свои, присущие ему особенности, и режиссеры смело адаптируют свои документальные фильмы под востребованные видеоформаты социальных сетей. Режиссер Д.Ю. Степанов, к примеру, предоставил возможность зрителям просмотра своих фильмов не только на больших экранах площадок кинофестивалей. На платформах нескольких популярных сетевых коммуникаций режиссер опубликовал цикл своих документальных фильмов: «Презумпция виновности» (2020), «С видом на жизнь» (2017), «Край земли» (2018). В своих аккаунтах под общим названием «С видом на жизнь» зрителям предоставляется возможность наблюдения за исповедальными монологами героев фильмов. Ролики представлены в соответствии с особенностями площадок в вертикальном видеоформате, ярко-выра-

⁷ Аристотель. Поэтика. Риторика / Аристотель; пер. С. др.-греч. В. Ансельмуса, Н. Платоновой. СПб.: Азбука-Аттикус, 2021. С. 11.

женными титрами, в характерном сверхкоротком хронометраже. Под материалом видеороликов предоставлена информация о возможности зрителя пройти по ссылке видеохостинга и посмотреть фильмы в полной версии. Режиссер монтажно выделил из материалов цикла фильмов отдельные сюжетные линии героев, и, таким образом, герои видеороликов повествуют свои истории уже в характерном для блогеров исповедальном формате. Видеоролики представляют своего рода затравку, увлекающую зрителя к слежению за развитием дальнейших событий. Интересным оказался тот факт, что часть зрительской аудитории, комментируя видеоролики, обращается непосредственно, как бы напрямую к героям, воспринимая их как авторов аудиовизуальных публикаций.

Высокая производимость видеороликов блогерами привела к мутации авторской позиции — в интернет-пространстве зритель уже не фокусирует внимание на работе режиссера и зачастую может видеть лишь героя-современника, открыто повествующего свое мироощущение. Таким образом, можно предположить, что зрители, привыкшие к видеοформатам сетевых коммуникаций, уже по инерции начинают воспринимать героев видеороликов как авторов, транслирующих собственное видение реальности.

В сетевых коммуникациях представление о своем «сетевом экранном образе» массово формируют сами же пользователи социальных сетей. Герой-современник вполне может воспринимать фильм как продолжение своего «сетевого экранного образа». В документальном фильме «Лариска» (2014, режиссер А.А. Штандке) героиня киноленты, спустя некоторое время после выхода фильма, отозвала свое согласие на возможность публичного показа картины, поскольку осознала, что в перспективе в открытом сетевом пространстве фильм сможет увидеть ее подростковый сын. Решение было аргументировано ее нежеланием распространения фильма в интернет-пространстве. Отражаемая история фильма передавала личный, травматичный опыт переживаний. Несмотря на заинтересованность в создании фильма, открытое соучастие в раскрытии характера личной истории, повествовании о преодолении негативного прошлого, героиня так и не смогла принять документальное отражение. Расхождение в представлении героем своего экранного отражения привело к запрету публикации и распространению фильма в сетевом пространстве.

Отражение документального образа требует от автора неигрового фильма погружения в реалии героя, которые вполне могут включать процессы переосмысления героем негативного

⁸ Андрей Тарковский. Художник пространства. Альманах. Выпуск 510 / под редакцией И.Афанасьевой СПб.: Palace Editions, ФГБУК Государственный русский музей, 2017. С. 11.

опыта, позволяющие ощутить зрителям его духовное взросление. «Чем мрачнее мир, который возникает на экране, тем яснее должен ощущаться положенный в основу творческой концепции художника идеал, тем отчетливее должна приоткрываться перед зрителем возможность выхода на новую духовную высоту...»⁸, — отмечал режиссер А.А. Тарковский. Однако необходимо отметить возможное препятствие в процессе создания неигровой ленты, поскольку образ героя документального фильма может напрямую конфликтовать с установками героя, ориентированного на презентабельность «сетевого экранного образа». В свою очередь, режиссер может столкнуться с проблемой зависимости от представления героем своего образа в сетевых коммуникациях.

Иначе звучит пример документального фильма «Бабушка» (2017, режиссер Л.В. Бычкова). В фильме запечатлена история молодой женщины по имени Галина, которая мечтает найти себе мужа. Она полна эмоций и переживаний. Героиня живет с утроенной активностью ради достижения цели. Но понимания со стороны близких она так и не находит, и ее личная жизнь по-прежнему не складывается. Режиссер не сразу после выхода фильма показала киноленту своей героине, опасаясь возможной неоднозначной реакции Галины. После фестиваля фильм вышел на интернет-платформе TikTok, затем героиню пригласили на популярное телешоу, ее жизнь оказалась наполнена вниманием к ее личной истории. Несмотря на открытую передачу личных переживаний Галины, картина была принята ею и обрела свое «сетевое» экранное продолжение.

Позиция героя-соавтора фильма раскрывается не только в творческом вкладе в процесс создания фильма, но и также в поддержке открытого показа киноленты. Можно отметить, что герой-современник становится активным соавтором, оказывающим влияние, в том числе на дальнейшее будущее самого фильма.

Проблема мотивации героя

Поскольку камера стала привычным атрибутом повседневности, отсутствие мотивации у потенциального героя-современника в его документальном отражении становится серьезной проблемой для режиссера нынешнего времени. Пользователь мобильной камеры имеет свое собственное представление о содержании видеоматериала. Современный герой может задаться вопросом: зачем ему нужна картина о нем? При отсутствии мотивации у режиссера может возникнуть непостоянная задача заинтересовать героя. В условиях продолжительной

съемки обстоятельства жизни героя могут повлиять на его решение продолжать участвовать в съемке. После выхода фильма на большой экран герой может и вовсе отказаться от своего экранного образа. Такое решение может прийти к герою, изначально принявшему свое документальное отражение, но который изменил со временем свое мнение в результате жизненных обстоятельств.

Для большей части кинодокументалистов проблема мотивации героя тоже может являться значимым барьером для реализации идеи фильма. На судьбу картины могут оказать негативное влияние люди, сопутствующие в жизни героя. Решение проблемы получения согласия на публичный показ киноленты в каждом случае индивидуально, и в большинстве случаев оно непосредственно связано с практическим поиском выхода из сложившейся ситуации. Работая над циклом портретов «Рожденные в СССР», режиссер С.В. Мирошниченко отмечает: «Многое зависит не от самих героев, но от их близких. Родственники не хотят, чтобы были показаны жизненные трудности. У них есть представление о фильме как об альбоме, в котором все хорошо»⁹. Документальный сериал «Рожденные в СССР» содержит внушительный срез наблюдений за жизнью героев на разных этапах с периодичностью в 7 лет: во взрослении, в становлении и в дальнейшем развитии, что способствует наибольшему раскрытию темы естественного процесса течения человеческих судеб.

Масштабное киноисследование наглядно демонстрирует значимость зафиксированных документальных материалов на протяжении жизни героев. Однако представление героем фильма как о некой форме презентационного видеоролика отрицательно сказывается на плодотворности рабочих отношений. При этом, в отличие от незаинтересованного в своем экранном отражении героя, главный персонаж, имеющий мотивацию в создании своего документального отражения, может руководствоваться определенным видением своего «сетевого экранного образа», что в свою очередь может конфликтовать с режиссерскими задачами и также осложнить съемочный процесс.

«Обсуждая эстетические проблемы, я отказываюсь от слова «вкус», потому что его использование стимулирует игру словами, когда можно превращать объективную ценность в чье-то личное предпочтение или, в то же время, смягчать абсолютность чье-то суждения, объявляя его чисто личным»¹⁰, — утверждал психолог искусства и эстетики Р. Арнхейм. Замечание уместно и в контексте эстетической проблемы восприятия: если герой-

⁹ Мерзляков Р. Покажите документы. Режиссер документального кино Сергей Мирошниченко — о Гергиеве, Жженове, Дацюке и «Рожденных в СССР» // URL.: <https://rg.ru/2018/11/07/sergej-miroshnichenko-moi-geroi-sotvorcy-filma.html> (дата обращения: 05.05.2021).

¹⁰ Арнхейм Р. В параболх солнечного света. Заметки об искусстве, психологии и прочем / пер. и предисл. В.П. Шестакова. СПб.: Алетей, 2012. С. 76.

современник настойчиво декларирует свои вкусовые предпочтения, процесс съемки фильма может и вовсе зайти в тупик.

Заключение

В целом современная модель общества потребления оказала существенное влияние на разнообразие вкусовых предпочтений потребителей аудиовизуального контента, в том числе и на пользователей средств фиксации реальности, средств сетевых коммуникаций. Активная аудитория пользователей направила фокус внимания на процесс самопознания путем выражения собственного видения реальности, тем самым своеобразно привнесла новую грань в экранную культуру. Образно говоря, у современного зрителя, уже активно создающего видеоконтент, могла сформироваться своя «визуальная» потребительская «корзина» и, несмотря на многообразие современной экранной культуры, бытовое видение реальности становится существенным препятствием на пути развития эстетического восприятия.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аристотель*. Поэтика. Риторика / Аристотель; пер. С др.-греч. В. Апеллерота, Н.Платоновой. СПб.: Азбука-Аттикус, 2021. — 320 с.
2. *Арнхейм Р.* В параболах солнечного света. Заметки об искусстве, психологии и прочем / пер. и предисл. В.П. Шестакова. СПб.: Алетейя, 2012. — 104 с.
3. *Андрей Тарковский*. Художник пространства / под редакцией И. Афанасьевой // Альманах. Выпуск 510. СПб.: Palace Editions, ФГБУК Государственный русский музей, 2017. — 170 с.
4. *Джулай Л.Н.* Документальное кино — искусство следующего тысячелетия / Л. Джулай // Искусство кино, 1998. № 5 // URL: <http://old.kinoart.ru/archive/1998/05/n5-article22> (дата обращения: 16.06.2022).
5. *Кривуля Н.Г.* Экранная культура. Теоретические проблемы / Отв. ред. К.Э. Разлогов. СПб.: «ДМИТРИЙ БУЛАНИН», 2012. — 752 с.
6. *Мерзляков Р.* Покажите документы. Режиссер документального кино Сергей Мирошниченко — о Гергиеве, Жженове, Дацюке и «Рожденных в СССР» // URL: <https://rg.ru/2018/11/07/sergej-miroshnichenko-moi-geroi-sotvorcy-filma.html> (дата обращения: 05.05.2021).
7. *Разбежкина М.А.* Начинать надо со сложного / М.А. Разбежкина // — М.: Искусство кино, 2012. № 1. С. 61–75.
8. *Разлогов К.Э.* Планета кино / Разлогов К.Э. — М.: Эксмо, 2015. — 408 с.
9. Так видит неигровое кино, искусство и жизнь режиссер Тофик Шахвердиев. Неигровое кино кончается // URL: <http://ascinemadoc.ru/takmvidit-neigrovoe-kino-iskusstvo-i-zhizn-rezhisser-tofik-shahverdiev/> (дата обращения: 07.10.2021).

10. Хлызова А.А. Смысловые сходства и различия понятий «аудиовизуальный образ», «экранный образ», «телевизионный образ» и «художественный образ» в контексте их использования в теории и практики телевидения. // Научное мнение: научный журнал / Санкт-Петербургский университетский консорциум. — СПб.: 2013. № 11. С. 78–85.

REFERENCES

1. *Aristotel'.* (2021) Poetika. Ritorika [Aristotle. Poetics. Rhetoric] / Aristotel'; per. s dr.-grech. V.Appel'rota, N.Platonovoj. Sankt-Peterburg.: Azbuka-Attikus, 2021. 320 p. (In Russ.).
2. *Arnheim R.* (2012) V parabolah solnechnogo sveta. Zametki ob iskusstve, psihologii i prochem [Notes on art, psychology and other things in the parables of sunlight. Notes on art, psychology, and more] / per. i predisl. V.P. SHeStakova. — Sankt-Peterburg.: Aleteiya, 2012. 104 p. (In Russ.).
3. *Andrej Tarkovskij.* (2017) Hudozhnik prostranstva [Andrey Tarkovsky. The artist of space] / pod redakciej I. Afanas'evoj // Al'manah. Vypusk 510. — Sankt-Peterburg: Palace Editions, FGBUK Gosudarstvennyj russkij muzej, 2017. 170 p. (In Russ.).
4. *Dzhulaj L.N.* (1998) Dokumental'noe kino — iskusstvo sleduyushchego tysyacheletiya [Documentary cinema is the art of the next millennium]. L. Dzhulaj // Iskusstvo kino, 1998. № 5. // URL.: <http://old.kinoart.ru/archive/1998/05/n5-article22> (дата обращения: 16.06.2022).
5. *Krivulya N.G.* (2012) Ekrannaya kul'tura. Teoreticheskie problemy [Screen culture. Theoretical problems] / Otv. red. K.E. Razlogov. SPb.: «DMITRIJ BULANIN», 2012. 335 p. (In Russ.).
6. *Merzlyakov R.* Pokazhite dokumentyi. Rezhisser dokumentalnogo kino Sergej Mirosnichenko — o Gergieve, Zhzhenove, Daczyuke i «Rozhdennyx v SSSR». [Show me the documents. Documentary film director Sergey Mirosnichenko — about Gergiev, Zhzhenov, Datsyuk and "Born in the USSR"] // URL.: <https://rg.ru/2018/11/07/sergej-mirosnichenko-moi-geroi-sotvorcy-filma.html> (дата обращения: 05.05.2021).
7. *Razbezhkina M.A.* (2012) Nachinat' nado so slozhnogo [It is necessary to start with the difficult] / M.A.Razbezhkina // — Moskva: Iskusstvo kino, 2012. № 1. Pp. 61-75. (In Russ.).
8. *Razlogov K.EY.* (2015) Planeta kino [Planet Cinema] / Razlogov K.EY. —M.: EYksmo, 2015. 408 p. (In Russ.).
9. Tak vidit neigrovoe kino, iskusstvo i zhizn' rezhisser Tofik SHahverdiev. Neigrovoe kino konchaetsya [This is how director Tofik Shakhverdiyev sees non-fiction cinema, art and life. The non-fiction movie ends] // URL.: <http://ascinemadoc.ru/takmvidit-neigrovoe-kino-iskusstvo-i-zhizn-rezhisser-tofik-shahverdiev/> (дата обращения: 07.10.2021).
10. *Hlyzova A.A.* (2013) Smyslovye skhodstva i razlichiya ponyatij «audiovizual'nyj obraz», «ekrannyj obraz», «televizionnyj obraz» i «hudozhestvennyj obraz» v kontekste ih ispol'zovaniya v teorii i praktiki televideniya. [Semantic similarities and differences between the concepts of "audiovisual image", "screen image", "television image" and "artistic image" in the context of their use in the theory and practice of television] / Nauchnoe mnenie: nauchnyj zhurnal / Sankt-Peterburgskij universitetskij konsorcium. — Sankt-Peterburg: 2013. №11. Pp. 78-85. (In Russ.).

The Concept of «Network Screen Image» in the Context of Screen Culture of the 2010s

Anastasia A. Shtandke

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

UDC 792.8:621.391+004.9

ABSTRACT: The article analyzes the influence of audiovisual content created by users of digital technology on non-fiction cinema. Our contemporaries take a rather active creative stand, often conveying their own common vision of reality.

Technical means of recording reality have become consumer orientated, thereby increasing the demand from the amateur audience for recording themselves and their environment.

A potential contemporary hero of a documentary can actively use network communication technologies and create digital content independently, reflecting his personal attitudes, which in the future may hinder the documentary recording of reality.

In most cases, in the Internet space, the modern user independently creates his own screen image, which should be defined as a «network screen image».

At the same time, for the most part, an amateur user who creates audiovisual content, focuses on the presentable appearance of his «network screen image», and therefore the content of «network screen image» acquires peculiar features that distinguish it from other images of screen culture.

It should be noted that certain difficulties in creating a non-fiction film can occur since the image of the hero of a documentary film can come into direct conflict with the attitudes of the hero who is concerned about the presentable appearance of the "network screen image". In his turn, the director risks coming under the influence of the hero's own presentation of his image on the networks.

The article notes that the modern viewer, who is actively creating video content, could have formed his own «visual» consumer basket, and, despite the diversity of modern screen culture, common vision of reality becomes a significant obstacle on the way to the development of aesthetic perception.

KEY WORDS: modern Russian documentary cinema, contemporary hero, user, network screen image, audiovisual content



Ризома как модель художественного пространства фильма

А.И. Касмынин

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

УДК 778.5.04.072.8.01-2

АННОТАЦИЯ

В статье представлено исследование сетевой (ризоморфной) структуры художественного пространства фильма. Обосновывается гипотеза о существовании двух структурных элементов ризомы — узла и плато, оцениваются кинематографические произведения с выявлением плато и узлов ризомы. Выдвигается предположение о способах формирования нелинейных форм нарративных произведений, анализируется концепция нелинейности экранного повествования, возможность ее применения в кинодраматургии, а priori подчиняющейся осевой ориентации в соответствии с линиями времени.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

кинопроизведение,
художественное
пространство,
лабиринт,
ризомы,
сюжетная
незавершенность

Современная драматургия тяготеет к нелинейным моделям реальности. В таких фильмах, как «Амаркорд» (1973) Ф. Феллини, «Малхолланд Драйв» (2001) Д. Линча прослеживается применение сетевых моделей формирования причинно-следственных связей между объектами драматургии. С одной стороны, эта тенденция знаменует отход от мимесиса¹, в том смысле, что нарушаются принципы фигуративности и тождественности *означающего* и *означаемого*. С другой — фиксируется поворот к тотальному восприятию непознаваемости бытия. Представляется, что это поворот к новому мимесису, который может быть охарактеризован как радость осознания беспредельности познания или как радость узнавания непознаваемости реальной действительности.

Переход культуры к сетевым моделям был описан многими авторами. Особенно ярко выделяется концепция ризомы, предложенная Ж. Делёзом и Ф. Гваттари в работе 1976 года «Rhisome»². «Ризома (фр. rhizome — корневище) — понятие философии постмодерна, фиксирующее веструктурный и нелинейный способ организации целостности, оставляющий открытой возможность для имманентной автохтонной подвижности и, соответственно, реализации ее внутреннего креативного потенциала самоконфигурирования»³. Нельзя назвать завершенное кинематографиче-

¹ Мимесис — подражание искусства действию. — Прим. авт.

² Deleuze G., Guattari F. Rhizome: Introduction. Paris: «Editions de Minuit», 1976. — 74 p.

³ Грицанов А.А., Абушенко В.Л. Ризома // История философии. Энциклопедия. Минск: «Интерпрессервис», 2002. С. 883.

ское произведение ризомой, так как в нем всегда присутствует осевая ориентация относительно линии времени. Но в сюжетах некоторых фильмов можно идентифицировать ризоморфную структуру лабиринта. Структура лабиринта в киносюжете — это особым образом организованное художественное пространство, которое является основой визуальной репрезентации художественного конфликта в произведении и внутреннего конфликта персонажа.

Умберто Эко в «Заметках на полях „Имени розы“» (1983) и в более поздней своей работе «От древа к лабиринту» (2007) выделяет три типа лабиринтов: *первый* — «универсальный» античный лабиринт, он неизбежно приводит к центру, а затем — к выходу; *второй* — древовидный «маньеристический» лабиринт, в котором заканчиваются тупиком все ответвления, кроме одного, и есть пространство выбора, где поиск выхода ведется методом проб и ошибок; *третий* — бесконечная сеть-ризома, не имеющая ни центра, ни периферии, ни выхода.

Узлы и плато ризомы как элементы пространства фильма

Приведенная классификация У. Эко провоцирует постановку вопроса: каким образом устроена лабиринтная сеть-ризома? Если два других типа лабиринта подразумевают наличие непреодолимых стен, входа, выхода и, зачастую, *центральной комнаты*, то какие структурные элементы можно выделить в бесконечной сети? Ж. Делёз и Ф. Гваттари выделяют понятие «плато ризомы». По их мнению, «...плато — как плоская поверхность, пространство с неопределенным горизонтом и, одновременно, промежуточная зона интенсивности»⁴, или «...плато всегда посреди — ни в начале, ни в конце. Ризома состоит из плато»⁵.

Однако как понятие «плато ризомы» может быть использовано для анализа драматургии фильма? Представляется, что для актуализации термина следует ввести еще одно понятие — «узлы ризомы», которые позволят обозначить то, что каждая точка *плато ризомы* может быть связана с любой другой. Собственно, в месте возникновения связи и формируется узел, который можно идентифицировать, распознать. *Узел* — это пересечение *нитей ризомы*, сюжетно значимый элемент в драматургии, семантически и онтологически связанный целостностью кинопроизведения. При этом *плато* возникает между *узлами*, которых может быть больше, чем два. В области плато происходит движение персонажа сквозь пространство ризоморфного лабиринта, и область плато подлежит линейной интерпретации. При этом персонаж чаще всего сам является *узлом ризомы*, формирующим одно

⁴ Делёз Ж., Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения. Тысяча плато. Екатеринбург: «У-Фактория»; М.: «Астрель», 2010. С. 875.

⁵ Делёз Ж., Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения. Тысяча плато. Екатеринбург: «У-Фактория»; М.: «Астрель», 2010. С. 38.

или несколько плато. Движение персонажа в ризоморфном лабиринте влияет на конфигурацию образуемых им плато.

Умберто Эко пишет: «...Любая точка ризомы может быть связана со всякой другой: считается, что у ризомы нет точек или позиций, а только линии, но эта характеристика сомнительна, поскольку любое пересечение линий создает возможность определения точки», и добавляет: «...полного описания ризомы ни во времени, ни в пространстве не существует»⁶.

Каким же образом драматург формирует *узлы ризомы* и как могут быть интерпретированы *плато*, образуемые ими?

Узлы ризомы, их взаимодействие с моделируемой зрителем реальностью

Стоит предположить, что такая сложная модель пространства, как *ризома*, встречается исключительно в экспериментальных, сложных фильмах, требующих от зрителя дополнительных усилий с учетом их интерпретации. Отчасти это верно, в том смысле, что ризоморфный лабиринт подразумевает нарушение распространенных зрительских конвенций, связанных со структурой драматургии. Однако непрерывно формирующиеся *плато ризомы*, рассмотренные по отдельности, могут быть легко считываемыми.

В фильме Паоло Соррентино «Рука бога» (2021) присутствует ускользающий конфликт, постоянно находящийся в стадии формирования. Это своего рода конфликт возникновения персонажа из шума, созданного событиями, другими героями. Формирование конфликта начинается с того, что изначально главный герой Фабио — лишь один из множества других персонажей. Ему только предстоит появиться. Но анализируя фильм «Рука бога», стоит отметить, что многие узлы его ризоморфного лабиринта, ответственные за формирование плато «сеттинг», обладают признаками событий и мест, существующих в действительности, которые соотносятся с аудиовизуальной реальностью фильма. Это упрощает задачу понимания, осмысления и интерпретации ленты зрителем.

Итак, время и место действия — Неаполь 1980-х. Одно из центральных событий — исторический гол Диего Марадоны, забитый им рукой. В ходе повествования упоминается известный режиссер Ф. Феллини, к которому на съемочную площадку проходит брат Фабио. Изначально Фабио погружен в средоточие множества других персонажей, каждый из которых обладает собственной историей, своим плато. И складывается впечатление, что из этих плато могли бы получиться отдельные сюжеты, если бы у зрителя была возможность выбирать вектор направления кино-

⁶ Эко У.
От древа к лабиринту.
М.: «Академический
проект», 2016. С. 55.



«Рука бога», 2021.

Реж. Паоло Соррентино

сюжета, следуя за своим вниманием. Кроме того, Фабио полностью принадлежит тому пространству, в котором существует: у него будто бы отсутствует воля, способная оформиться в потребность движения. Но в ризоморфном лабиринте ответ может возникнуть без постановки вопроса, а реакция пространства — без действия-запроса на появление этой реакции. Привычные для Фабио связи рушатся. Родители гибнут от угарного газа, богатого родственника сажают в тюрьму за коррупцию, тетя оказывается в сумасшедшем доме. Через удары судьбы, излечение травм формируется цель героя. Наконец, у него возникает желание — стать кинорежиссером, он уезжает из Неаполя в Рим, также существующий в гипотетической реальности зрителя. Почему гипотетической? Есть вероятность, что фильм «Рука бога» увидит человек, не знающий о существовании Италии с ее городами, футболом и телевидением. Для такого зрителя фильм покажется фантастическим.

Движение Фабио к Риму, узлу *ризомы*, нельзя назвать линейным. Данный процесс образует множество плато, например, между узлами «Фабио» и «Армандо» образуется плато, именуемое «дружба», а также первый сексуальный опыт Фабио с великовозрастной соседкой сверху становится узлом, влияющим на восприятие Фабио пережитой им травмы.

Способ организации логики повествования открыт для интерпретации, и каждый зритель в рамках считываемых им мизансцен самостоятельно вырабатывает описание того, каким образом взаимодействуют элементы ризоморфного лабиринта этого фильма. Таким образом, зритель опосредованно участвует в производстве сюжета. Когда герой решает уехать в Рим, завершается и формирование конфликта его становления как личности. Но как связан гол Марадоны и выбор Фабио? Точного ответа здесь не существует. Однако «Гол Марадоны» и «Рим» — это два узла *ризомы*, между которыми, после их возникновения на экране, формируется плато.

Схожим образом организованы *узлы и плато ризомы* в другом фильме Паоло Соррентино — «Великая красота» (2013). Место действия — Рим, вечный город. Главный герой Джеп Гамбарделла



«Великая красота», 2013.
Реж. Паоло Соррентино

Классическая драматургия тяготеет к формированию драматических ситуаций. Если в фильме «Рука бога» главный герой проходит через череду потерь, в «Великой красоте» время милости во к судьбе персонажей. В ризоматическом лабиринте «Великой красоты» главный герой будто бы не уязвлен, и финалы историй других персонажей, их плато, формирующие ткань фильма, тоже лишены драматизма. Кажется, что Джеп может управлять временем, перемещаясь в пространства собственной памяти, и эти путешествия не приносят ему разочарования, горечи по утраченному, напротив, они являются еще одной зоной его личного рая. Да и пространство Рима не подразумевает возникновения необходимости что-либо менять. Это город-лабиринт, из которого не хочется уезжать, напротив, здесь желают остаться навсегда. Сестра Мария, 104-летняя святая, спрашивает, почему Джеп не написал второй роман. Он отвечает, что всю жизнь искал великую красоту, но так и не нашел ее, хотя в конце разговора сообщает, что новый роман уже начался. Он видит себя в прошлом, где ему 18 лет и он впервые влюблен. Джеп рассуждает о том, что все заканчивается смертью, но сначала происходит жизнь. Но становится ли она экзистенциальной травмой? Ризоморфный лабиринт открыт для интерпретации, обеспечивая непрерывное драматическое движение путем взаимодействия узлов и формирования

«Под кайфом и в смятении», 1993.
Реж. Ричард Линклейтер



во время празднования своего 65-летия говорит, что ему всегда было суждено стать самим собой. Он писатель, а его единственный роман вышел давным-давно.

плато. Фильм «Великая красота», таким образом, может спроецировать радикально противоположные подходы к интерпретации материала. Такой интерпретацией могут быть и кардинальные различия в зрительском восприятии судьбы главного героя.

⁷ Лимб — в католицизме место пребывания не попавших в рай душ, не совпадающее с адом или чистилищем. — Прим. авт.

Так, в фильме Р. Линклейтера «Под кайфом и в смятении» (1993) используется схожий с картиной «Великая красота» способ построения повествования, работы отличаются лишь большой численностью первостепенных персонажей, и ряд зрителей небезосновательно назовет это изображением Лимба⁷. Старшеклассники празднуют в 1976 году окончание учебного года, тусуясь, затуманивая свое сознание. Узлы и плато этого ризоморфного лабиринта многочисленны, но следует отметить иное. К. Тарантино ввел эту картину в Топ-20 лучших фильмов, снятых с 1992 по 2009 год, и отмечает, что пересматривает эту ленту раз в несколько лет, так как она напоминает ему встречу со старыми друзьями. Ризоморфный лабиринт в сюжете фильма открывает широкий простор для интерпретации киноматериала.

Ризома и производство сюжета

В фильме Ф.Феллини «Амаркорд» (1973), над сценарием которого работал Тонино Гуэрра, тоже есть узлы ризоматического лабиринта, закрепленные в моделируемой зрителями реальности. Это создает особый художественный конфликт — жанра и материала. Многие плато фильма при их интерпретации указывают на жанр комедии. Но эта комедия формируется в пространстве и времени, ставшими в действительности самым трагичным периодом в истории Италии XX века. Место действия фильма — небольшая деревушка около Римини, время — конец 1930-х годов, период правления Бенито Муссолини.

⁸ Мультипликативность — одновременное существование одной и той же информации в виде некоего числа идентичных копий. — Прим. авт.

По ходу развития повествования обнаруживается характерный для ризомы признак: *мультипликативность*⁸. Каждый герой может в какой-то момент времени фильма стать главным. Зачастую он таковым и становится, когда действует в рамках сконструированного им узлами плато. Например, в повествовании есть выделяющееся плато, где семья мальчика Титта, являющаяся центральным сюжетобразующим узлом, который подразделяется на отдельные узлы, репрезентирующие отдельных персонажей, навещает дядюшку Тео, которого забирают из психиатрической лечебницы. По дороге дядюшка Тео подбирает камни, кладет их в карманы. В загородном доме он залезает на дерево и начинает кричать, что ему нужна женщина, сопротивляясь при этом попыткам снять его с дерева, забрасывая всех камнями. Утихомирить его смогла только низкорослая монашка, которая забирает дядюшку Тео обратно в лечебницу. Это плато, выделяющееся в сюжете «Амаркорда» длительностью и завершенностью истории, похоже на вставленный короткометражный фильм, что служит примером *узлов и плато ризомы*.



«Амаркорд», 1973. Реж. Федерико Феллини

⁹ Рекурсия — определение, описание, изображение какого-либо объекта или процесса внутри самого этого объекта или процесса, то есть ситуация, когда объект является частью самого себя. — *Прим. авт.*

внутреннем времени киноленты. Кроме того, сохраняется линейность времени, все события в «Амаркорде» происходят последовательно, одно за другим. И мизансцены объединены движением времени, ничто не может ему противостоять, выйти из циклов рекурсии⁹, в том числе исторического времени, чье развитие уже известно зрителям фильма, так как «Амаркорд» повествует о прошлом и многие узлы его ризомы закреплены в зрительской реальности. Одно из центральных плато повествует о том, как герои, отправившись в море, наблюдают проплывающий мимо огромный корабль «SS REX», символизирующий технологические достижения режима Муссолини. Кинематографическими средствами это событие показано как воплощенная мечта всех и каждого. Но так как корабль «SS REX» реально существовал, его узел подразумевает семантическую связь с историей. Корабль был разбомблен в 1944 году, о чем в фильме не упоминается. Тем не менее эта смысловая связь доступна зрителю.

Анри Лефевр писал: «На этой стадии эстетических разысканий “субъект” ставит перед собой вопросы; он пытается разрешить проблему соотношения технически подготовленных смысловых эффектов и смысловых эффектов невольных (часть из которых зависит от него, от “наблюдателя”). Тем самым он сдвигается от пассивно воспринятых эффектов к деятельности, производящей смысл, старается обнаружить ее и попытаться (быть может, иллюзорно) совпасть с ней»¹⁰. Иначе говоря, «Амаркорд» может быть интерпретирован и как сборник калейдоскопически сменяющихся друг друга сцен, сюжетов и как многослойное высказывание о драматическом периоде истории Италии. Фильм может быть «прочитан» по-разному, и способ его прочтения зависит от зрителя. В итоге зритель — один из субъектов производства сюжета фильмов с ризоморфной структурой лабиринта. «Речь идет о модели, которая не перестает воздвигаться и углубляться, и о процессе, который не перестает продолжаться, разбиваться и возобновляться»¹¹.

¹⁰ Лефевр А. Производство пространства. М.: «Strelka press», 2015. С. 123.

¹¹ Делёз Ж., Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения. Тысяча плато. Екатеринбург: «У-Фактория»; М.: «Астрель», 2010. С. 36.

Ризома и контркоммуникативная стратегия повествования

Рассмотренные примеры показывают, как ризоморфная структура лабиринта обеспечивает коммуникацию со зрителем, расширяя его поле интерпретации кинематографического материала. Но нередко бывает и так, что стратегия авторского сюжета направлена в сторону контркоммуникативности или в сторону дополнительного ментального напряжения зрителя в процессе просмотра сюжета. Примеры такого поворота — фильмы Д. Линча «Малхолланд Драйв» (2001) и «Внутренняя империя» (2006). Эти картины, однако, хороши тем, что, несмотря на усложненную структуру повествования, не являются абстрактными ризоматическими произведениями, а тяготеют к созданию драматических ситуаций, обеспечивающих построение конфликтов на уровне драматургии.

Почему же эти ленты считаются усложненными? Причина — в особой организации *узлов и плато ризомы*. Здесь плато может существовать без обозначения образующих их узлов, а континуальность некоторых узлов может быть нарушена. Нередко оба этих фильма называют нелинейными, хотя они столь же четко сориентированы по оси времени, как и другие, разве что нарушается континуальность времени узлов, времени плато в их ризоморфных лабиринтах. И появляется возможность интерпретировать однозначные элементы повествования, такие как события и персонажи.

В фильме «Малхолланд Драйв» некоторые узлы ризомы обладают обманчивой схожестью. Например, персонажи Бетти и Дианы выглядят одинаково. Подвох заключается в том, что это действительно может быть один и тот же герой, но разделенный во времени и пространстве с помощью неявленной зрителю логики. А может быть, это не так, решение зависит от индивидуализированной интерпретации фильма, или от выбора способа идентификации его плато.

В начале 2000 годов газета Independent обратилась к шести кинокритикам с просьбой проанализировать содержание «Мал-

холланд Драйва». И все участники исследования представили разные версии того, как монтируются *узлы и плато* в картине. Подобный разброс мнений соответствует высказыванию У. Эко, исследующего ризому: «В связи с тем, что каждая точка этой сети может быть связана с

«Малхолланд драйв»,
2001.
Реж. Дэвид Линч



любой другой точкой, а процесс связи представляет собой непрерывный процесс коррекции связей, структура этой сети всегда будет отличаться от той, что была минуту назад, и этот лабиринт каждый раз можно будет пройти по разным линиям. Поэтому преодолевающий его должен научиться постоянно корректировать то представление, которое у него складывается, будь то конкретное представление об одной из его секций (локальных), или же регулирующее и гипотетическое представление, обладающее общей структурой (непознаваемой как по синхроническим, так и по диахроническим причинам)¹².

Фабулу «Внутренней империи», фильма более запутанного, нежели сюжет «Малхолланд драйв», можно обосновать просто. Героиня пытается снять древнее проклятие, которое сама же подпитывает, снимаясь в кино. Восприятие ризоморфного лабиринта «Внутренней империи» усложняется тем, что многие черты образа героини достаются двум другим персонажам. В итоге у трех узлов ризомы имеются схожие признаки. Но эти узлы образуют различные плато, которые зачастую содержат визуальные пространства, не предполагающие семантической связи. Например, комната, где живут антропоморфные кролики, и польский город начала XX века, или съемочная площадка и городской дом, где дурно пахнет химическими выбросами. Каждое из этих плато соединено с узлами–персонажами. Большинство из них имеет отношение к проклятию, которое стремится разрушить главная героиня. Но для достижения цели ей придется пересечь множество плато. Если вникать в повествование «Внутренней империи», то ясно, что большинство переходов между плато и способами взаимодействия узлов поддается линейной интерпретации. Тем не ме-

нее некие узлы соединены по воле автора так, чтобы нарушить гештальт линейного восприятия. Поначалу трудно понять, что в момент смерти Никки Грейс завершается одно плато и начинается другое, и с уверенностью трудно сказать, почему в финальной сцене появля-



«Внутренняя империя»,
2006.
Реж. Дэвид Линч

ются те персонажи, о существовании которых лишь упоминалось в повествовании. Но все эти детали существуют для расширения пространства интерпретации, включая и формирование нелинейности развития сюжета, доступного формату кинопроизведения.

Выводы

По итогам исследования можно предположить, что под нелинейностью фильма с ризоморфной структурой сюжета следует понимать пространство интерпретации, доступное в процессе просмотра аудиовизуального произведения. Ризоморфный лабиринт — это особым образом организованные ассоциации. И то, каким образом эти ассоциации формируются, влияют друг на друга, становится одной из основ драматургии ризомы. Введение понятий «узел», «плато» позволяет описывать драматургию ризоморфного лабиринта без его редуцирования до состояния линейной системы, так как наличие ряда узлов, выявление сформированных ими плато зависит от зрительской интерпретации. Определение и анализ узлов и плато ризомы, характера и способа их взаимодействия, позволяют анализировать ризоморфную структуру лабиринта. В ином случае сюжет кинокартины может иметь различные описания в силу утраты возможности анализа тех компонентов, на которых выстраивается ризоморфная структура фильмов. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Делёз Ж., Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения. Тысяча плато. — Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. — 895 с.
2. Лефевр А. Производство пространства. — М.: Strelka Press, 2015. — 432 с.
3. Маньковская Н.Б. Париж со змеями. М.: ИФРАН, 1995. — 220 с.
4. Хренов Н.А. Кино: реабилитация архетипической реальности. — М.: Аграф, 2006. — 704 с.
5. Эко У. Заметки на полях «Имени розы». — М.: Астрель, 2011. — 160 с.
6. Эко У. От древа к лабиринту. Исторические исследования знака и интерпретации. — М.: Академический проект, 2016. — 559 с.
7. Юнг К.Г. Архетип и символ. — М.: Ренессанс, 1991. — 304 с.
8. Gell A. Art and Agency. Oxford: Oxford University Press, 1998. — 271 p.

REFERENCES

1. Deleuze G., Guattari F. (2010) Kapitalizm i shizofreniya. Tysyacha plato [Capitalism and Schizophrenia. Thousand plateaus]. — Ekaterinburg: U-Faktoriya; Moskva: Astrel', 2010. 895 p. (in Russ.).
2. Lefevr A. (2015) Proizvodstvo prostranstva [Space production]. — Moskva: Strelka Press, 2015. — 432 p. (in Russ.).
3. Man'kovskaya N.B. (1995) Parizh so zmeyami [Paris with snakes]. — Moskva: IFRAN, 1995. — 220 p. (in Russ.).
4. Hrenov N.A. (2006) Kino: reabilitaciya arhetipicheskoy real'nosti [Cinema: the rehabilitation of archetypal reality]. — Moskva: Agraf, 2006. — 704 p. (in Russ.).
5. Eko U. (2011) Zаметки na polyah «Imeni rozy» [Notes in the margins of "The Name of the Rose"]. — Moskva: Astrel', 2012. — 160 p. (in Russ.).
6. Eko U. (2016) Ot dreva k labirintu. Istoricheskie issledovaniya znaka i interpretatsii [From tree to labyrinth. Historical studies of sign and interpretation]. — Moskva: Akademicheskij projekt, 2016. — 559 p. (in Russ.).
7. Jung K.G. (1991) Arhetip i simvol [Archetype and symbol]. — Moskva: Renessans, 1991. — 304 p. (in Russ.).
8. Gell A. (1998) Art and Agency. Oxford: Oxford University Press, 1998. — 271 p.

Rhizome as a Model of the Film's Artistic Space

Aleksey I. Kasmynin

MA in Screenwriting and Film Studies, 3d-year PhD student, S.A. Gerasimov Russian State University of Cinematography (VGIK)

UDC 778.5.04.072:8.01-2

ABSTRACT: The article explores the network-like (rhizomorphic) structure of a movie's artistic space. The rhizome pattern is a seemingly chaotic interweaving of lines, paths, and meanings. It is a concept of postmodern philosophy that describes a fundamentally non-structural and non-linear way of organizing a coherent system, leaving open the possibility for immanent autochthonous flexibility and, accordingly, the realization of its internal creative potential of self-configuration.

The rhizome is a radical alternative to self-contained and static linear structures that entail a rigid axial hierarchy. The rhizomorphic labyrinth is a set of specifically organized associations. The way these associations form and influence each other becomes one of the basic notions of rhizome dramaturgy. The rhizome, presumably, has two important structural elements: the node and the plateau. A node is the intersection of the rhizome threads, a plot-significant element of dramatic structure, semantically and ontologically bound by the integrity of the screen work. A plateau occurs between nodes, of which there can be more than two. In the plateau area, the character moves through the space of the rhizomorphic labyrinth, and the plateau is often subject to linear interpretation. Using the examples of such films as *The Hand of God* (2021), *The Great Beauty* (2013) by Paolo Sorrentino, *Dazed and Confused* (1993) by Richard Linklater, *Amarcord* (1973) by Federico Fellini, *Mulholland Drive* (2001) and *Inland Empire* (2006) by David Lynch, the author assesses them in terms of nodes and plateaus. Assumptions are made about the ways of forming non-linear forms of narrative works.

At the same time, an analysis is made of the very concept of non-linear narration and the possibility of its application to film dramaturgy, which, in any case, complies with an axial orientation relative to the timeline. The non-linearity of a film should be understood as the space of interpretation available in its analysis.

KEY WORDS: cinematic work, artistic space, labyrinth, rhizome, plot incompleteness

ПЕРФОРМАНС ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ



Фото А. Нешина



Тембр музыкального инструмента как семантическая доминанта звукового решения фильма. Виолончель

Е.А. Русинова

доктор искусствоведения, доцент

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

В статье поднимается вопрос о необходимости новых подходов к исследованию музыкальной партитуры кинофильма. В частности, обосновывается обращение к анализу «чистого» тембра инструмента вне определенных ритмико-мелодических характеристик музыкального тематизма. На примере виолончельной музыки, примененной в кинофильмах разных жанров и стилистических направлений, показано, как тембр влияет на интерпретацию смысла киноэпизода, понимание драматургии и художественного образа образа персонажа.

Понятие и значение тембра в музыке

Начиная с первых десятилетий звуковой эры кино, принципы введения музыки в диегетическое и недиегетическое пространства фильма изучались достаточно глубоко, и основные постулаты этих исследований сохраняют актуальность в настоящее время¹. Это касается, например, техники музыкальных лейтмотивов, музыкально-стилистических приемов оформления произведений разных киножанров, темпо-ритмической организации фонограммы фильма, интонационной выразительности музыкального тематизма в создании звукозрительного образа и много другого. Помимо специфики применения элементов музыкальной выразительности, заимствованной кинематографом, предметом пристального внимания как практиков, так и теоретиков кино, стали принципы музыкальной формы как универсальной композиционной структуры фильма². Однако такой аспект музыкальной области как тембральность, точнее, тембр музыкального инструмента или певческого голоса, остается до сих пор малоисследованным в контексте взаимоотношений музыки и кинодраматургии, притом, что история киноискусства предоставляет обширный материал для углубления в эту проблематику.

¹ Напр.: Лисса З. Эстетика киномузыки. — М.: Музыка, 1970; Корганов Т.И., Фролов И.Д. Кино и музыка: Музыка в драматургии фильма. М.: Искусство, 1964 и другие.

тембр
музыкального
инструмента
в кино, музыка
фильма, звуковое
решение
кинофильма,
виолончельная
музыка
в саундтреке,
звукозрительный
образ, семантика
звука

² См.: Miceli S. Film Music. History, aesthetic-analysis, typologies. Ricordi, LIM, 2013.

³ Парс Ю. Тембр // Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Советская Энциклопедия, 1990. С. 541.

⁴ Там же.

⁵ См.: Гарбузов Н.А. Звонная природа тембрового слуха. — М.: Музгиз, 1956; Назайкинский Е., Парс Ю. Восприятие музыкальных тембров и значение отдельных гармоник звука // Промышленное акустических методов исследования в музыковедении / Под ред. проф. С.С. Скребкова. М.: Музыка, 1964. С. 79–100; Balzano G.J. What are musical pitch and timbre? // Music Perception Journal. 1986. No.3. Pp. 297–314.

⁶ Сонорика (от лат. sonopus — звонкий, звучный, шумный) — в музыке XX века один из методов сочинения, основанный на оперировании тембромрациональными звучностями — сонорами. См.: Сонорика // Музыкальный энциклопедический словарь. — М.: Советская Энциклопедия, 1990. С. 514.

⁷ Алдошина И., Приттс Р. Восприятие звука. Основы психоакустики // Музыкальная акустика. — СПб.: Композитор, 2006. С. 185.

Как установлено в музыковедении, тембр (от фр. *timbre*) является одним из «признаков музыкального звука, наряду с высотой, громкостью и длительностью»³, на основе которых выстраиваются более сложные звучания, связанные с исполнительской интерпретацией и другими особенностями творческого акта. Таким образом, одинаковые по высоте, длительности или громкости звуки, производимые разными музыкальными инструментами, различаются благодаря тембру. Однако это, казалось бы, понятное утверждение является своего рода «камнем преткновения» в музыковедении как науке, использующей довольно строгий терминологический аппарат. Тембр как феномен в настоящее время не имеет строго научного исчерпывающего (то есть, принимающего во внимание как физико-акустические, так и эстетические характеристики тембра) определения и типологии. Нередко описание тембра музыкального инструмента сводится к «тактильно-визуальному» переносу значения: в статьях и рецензиях, посвященных музыкальному анализу произведения, в том числе его концертному варианту в индивидуальной интерпретации исполнителя, тембр может определяться как «мягкий», «жесткий», «теплый», «холодный», «яркий», «тусклый», «светлый», «приглушенный», «чистый», «металлический», «стеклянный», «округлый» и т. п. Тем не менее, такие «поэтические» или «метафорические» описания тембральности дают довольно ясное образное представление о звучании того или иного инструмента с учетом контекста исполнения произведения. Неслучайно даже в словарном определении слова «тембр» первое словосочетание — это «окраска звука»⁴, как буквальный перевод немецкого термина *Klangfarbe*.

Тембр стал предметом пристального изучения в музыковедении во второй половине XX века⁵ в связи с распространением новых композиторских техник и художественных направлений в музыкальном творчестве, в частности, сонорике⁶. Стремление к научной объективности, как правило, направляет исследователей на путь выявления физико-акустических характеристик того или иного тембра, в частности, в цифровую эпоху на помощь приходят и компьютерные технологии. В книге «Музыкальная акустика» ее авторы И. Алдошина и Р. Приттс отмечают, что «современные музыкальные компьютерные программы позволяют достаточно детально проанализировать процессы установления звука у разных инструментов и выделить существенные акустические признаки, наиболее важные для определения тембра»⁷.

Однако с необходимостью приходится признать, что понимание лишь одних физических характеристик тембра не дает исчерпывающего представления о его значении в искусстве. Известные музыковеды Е. Назайкинский и Ю. Рагс более полувека назад — когда стало очевидным возросшее значение тембров в музыкальном творчестве — утверждали необходимость исследования психологических аспектов его восприятия. «Для изучения выразительных возможностей тембра недостаточно одного знания объективной физической сущности этого сложного элемента музыкального звучания. Никакие самые совершенные анализы, никакие графики и спектры не в состоянии дать представления о характере звуков. Необходима музыкально-эстетическая оценка звучания, оценка качества тембра. Понытно поэтому появление работ психологического направления, в которых момент восприятия тембра исследуется в первую очередь»⁸. Этот же факт признает и Б.Я. Меерзон в своей книге, содержание которой посвящено научному объяснению акустических особенностей звука: «...у тембра <...> бесчисленное множество характеристик, соответствующих многообразию состава тонов, которые образуют созвучие. Ни в одном языке мира, а также в научной и инженерной терминологии нет таких слов, которыми можно было бы точно охарактеризовать такие понятия, как, например, тембр скрипки или тембр голоса певца»⁹.

В настоящее время продолжают исследования тембра как важной категории искусствознания¹⁰. В частности, для понимания феномена тембра предлагается разделение его «основных» и «дополнительных» параметров. Как обобщает в своей статье А.Г. Алябьева, «к основным объективным параметрам относятся спектр и характер переходного процесса основного тона и обертонов. К дополнительным <...> следует отнести реверберацию, вибрато, унисон, негармоничность обертонов, биения, расстояние до источника звука, нелинейность кривых равной громкости, нелинейность амплитудной характеристики слуха»¹¹. Специфические особенности работы с тембром в звукорежиссуре являются предметом особого рассмотрения, и в этом отношении неocenим опыт профессионалов в этой области, изложенный в не столь многочисленных теоретических трудах. В частности, в 6-й главе «Фоноколористика» книги «Звуковая картина. Записки о звукорежиссуре» ее автор В.Г. Динов предлагает оставить музыковедам «благородный труд по анализу тембральной эстетики. В фонографии более актуальным является то, как передать, усилить или, если нужно, нивелировать натуральные звуковые цвета, в которые окрашены источники»¹².

⁸ Назайкинский Е., Рагс Ю. Восприятие музыкальных тембров и значение отдельных гармоник звука // Применение акустических методов исследования в музыкознании. — М.: Музыка, 1964. С. 82.

⁹ Меерзон Б.Я. Акустические основы звукорежиссуры. — М.: Аспект-Пресс, 2004. С. 19.

¹⁰ См.: Давиденкова Е.А. Тембр как категория современного искусствознания и его значение в практике музыкальной звукорежиссуры. Дис. канд. искусствоведения, 17.00.09 — теория и история искусства, 2011. 212 с.

¹¹ Алябьева А.Г. К проблеме семантических возможностей тембра // Культурная жизнь Юга России. 2008. № 1 (26). С. 5–10. С. 6.

¹² Динов В.Г. Звуковая картина: Записки о звукорежиссуре. — СПб.: Геликон-Плюс, 2002. С. 219.

Как видно из вышеизложенного, тембр является довольно сложным, многоаспектным предметом исследования. В данном случае, обращаясь к звуковой сфере кинематографического произведения, внимание будет сосредоточено на выразительно-эстетической стороне тембра музыкального инструмента как важной составляющей звукозрительного образа. При этом целью анализа ставится выявление семантики музыкального тембра, непосредственно связанной с культурным контекстом времени создания произведения и субъективным внутренним миром режиссера, психологией восприятия, когнитивными процессами и ассоциациями, вызываемыми у зрителя при просмотре кинопроизведения. Но что дает основание для применения такого подхода в анализе звукозрительной концепции кинофильма?

Тембр — будь то характеристика звучания инструмента симфонического или народного оркестра, привычного для европейского слушателя, или звук инструмента, представляющего национальную (например, японскую, китайскую, индийскую) музыкальную традицию — имеет свою «биографию», несет в себе семантику, связанную с историей происхождения и бытования инструмента в контексте своего времени и своей культуры. Будучи примененным в значении, определенном сюжетным замыслом музыкального произведения (оперы, симфонии, концерта, сонаты и т.д.), тембр может приобретать вполне конкретные смыслы, ассоциируясь в дальнейшем с памятными художественными образами (например, тембр валторны, играющей важную роль в партитуре оперы К.М. Вебера «Вольный стрелок», может ассоциироваться с благородной мужественностью и вне контекста этого произведения). В данной статье речь пойдет о тембре виолончели как инструмента, весьма значимого не только для музыкального искусства, но и для кинематографа, особенно авторского направления.

«Голос» виолончели в кадре и за кадром

Виолончель — уникальный инструмент среди группы струнных смычковых, поскольку имеет самый широкий диапазон звучания (пять октав), воспроизводит благородный, сочный, густой звук и напоминает мужской певческий голос (ассоциируясь с баритоном, имея, однако диапазон от тенора до баса). Многократно были повторены современниками и стали практически афоризмом слова великого оперного певца Ф.И. Шаляпина, который утверждал, что петь надо учиться у виолончели. Знаменитый виолончелист Даниил Шафран утверждал высокое

¹³ Шафран Д.
Виолончель соло. —
М.: АСТ, 2001. 414 с.

идейно-художественное предназначение виолончели, осуществляемое благодаря ее уникальному тембру: «Своим особым звучанием, близким человеческому голосу, <виолончель> обрела художественное право выражать большие музыкальные идеи эпохи»¹³.

Виолончель приобрела особое значение не только как оркестровый, но как ансамблевый и сольный инструмент во многом благодаря композиторскому творчеству И.С. Баха (6 сюит для виолончели соло), Л. ван Бетховена (сонаты для виолончели и фортепиано, струнные квартеты), Д.Д. Шостаковича (два концерта для виолончели с оркестром, 15 струнных квартетов), а также исполнительскому мастерству выдающихся виолончелистов XX века — Пабло Казальса и Мстислава Ростроповича.

Интересно, как сами виолончелисты высказываются о своих взаимоотношениях с инструментом. Великий испанский виолончелист Пабло Казальс говорил о том, что после удачного исполнения чувствует «весомость золота», причастность своей души к особому событию художественного творчества¹⁴. В этом смысле показательна и реплика виолончелиста — одного из персонажей фильма Федерико Феллини «Репетиция оркестра» (1978): «Я, знаете ли, сказал бы, что виолончель во всем напоминает идеального друга, да, подлинного друга — тактичного, преданного. Этим она отличается от скрипки. Скрипка может тебя пленить, обольстить, но также и обмануть! Она — как женщина... Виолончель — это инструмент, который никогда не предаст. Однажды избрав тебя, он навеки остается твоим другом».

Но виолончель не только погружает музыканта в самую суть музыки, становясь «другом навеки», но и ведет разговор — благодаря душе и рукам исполнителя — со слушателем, непосредственно внимающего музыке. Когда же речь заходит о кинематографе, восприятие и понимание смысла музыкального (в том числе виолончельного) высказывания усложняется, лучше сказать — обогащается визуальными экранными образами, динамикой драматургического развития киноповествования и выразительными приемами режиссуры (включающими особенности монтажа, работу с актерами, операторское решение и т. д.). Здесь следует провести различие между фильмами, где виолончель является элементом *диегетического* пространства, — в большинстве случаев, благодаря сюжетной основе, в виде неотъемлемой составляющей образа персонажа-виолончелиста, — и фильмами, где тембр виолончели, используемый в *недиегетическом* пространстве, становится одним из элементов авторского языка кинорежиссера.

¹⁴ Корредор Х.М.
Беседы с Пабло
Казальсом. — Л.:
Государственное
музыкальное изда-
тельство, 1960. С. 76.



Кадр из фильма
«Осенняя соната»,
режиссер И. Бергман,
1978

той пианистки Шарлотты (Ингрид Бергман) и ее уже взрослой дочери Эвы (Лив Ульман). Образ виолончелиста появляется в кадре в эпизоде воспоминаний (флэшбеке), когда Эва в исповедальном монологе говорит о Леонардо, уже умершем муже своей матери. В кадре показан Леонардо, исполняющий виолончельную сюиту Баха спиной к зрителю, сидя на простом деревянном стуле, одетый в мягкий светлый домашний кардиган, — видны лишь замершие фигуры и лица его близких, завороченно слушающих музыку. За кадром слышен комментарий Эвы: «Виолончель звучала так мягко, так нежно...» В этом эпизоде тембр виолончели и особая мягкость исполнения Леонардо выражают его внутреннее одиночество и искреннюю любовь к двум маленьким (тогда) сестрам, которых фактически бросила мать, предпочтя путь светской жизни, блестящих приемов и мировых гастролей.

Кадр из фильма
«Сарабанда»,
режиссер И. Бергман,
2003



В драматургии «Сарабанды» виолончель играет более значительную роль. По сюжету, пожилой отец (Хенрик) и его юная дочь (Карин), оба виолончелисты, переживают, каждый по-своему, внутренний конфликт. Отец, видя в дочери образ ее умершей несколько лет назад матери, испытывает к ней двойственные чувства, не желая отпускать от себя. Дочь же хочет вырваться из-под удушающей опеки отца, которого она, тем не

¹⁵ Сарабанда — старинный торжественный испанский танец, исполняемый двумя танцорами. — Прим. авт.

менее, очень любит. Музыка «Сарабанды» И.С. Баха, которая исполняется Карин в одном из эпизодов, наделяется функцией выражения *подлинных* чувств и слов, которые каждый из героев хотел бы, но в силу ряда причин не может открыто высказать¹⁵. Эпизод начинается как попытка совместного музицирования, Хенрик и Карин в хорошем настроении садятся с инструментами друг напротив друга. Но затем, слово за словом, бурно развивается их полный взаимных упреков диалог, из которого находится «примирающий» выход: Карин (нехотя, по просьбе отца) играет на виолончели «Сарабанду», а то, что при этом чувствует каждый из героев, выражается лишь в их взглядах — вопросительно-негодующем у Карин и трагически-отчаившемся у Хенрика (вскоре после того, как дочь его покинет, он совершит попытку самоубийства).

В описанных картинах тембр виолончели, используемый диегетически внутрикадрово, играет важную роль в создании образа киноперсонажа и развитии драматургического действия. В случае, когда виолончель звучит за кадром, интерпретация семантики музыкального звука и его взаимодействия с визуальным рядом может значительно расширяться за счет привнесения дополнительных (экстрадиегетических) значений, в том числе имеющих отношение к общей режиссерской концепции фильма и шире — к его эстетическим и мировоззренческим принципам. В этих случаях тембр виолончели в значении «человеческого голоса» переходит в область *авторского отношения* к сути, глубинному смыслу экранного события. При этом виолончель может и не оставаться единственным элементом музыкальной фонограммы фильма — саундтрек картины может быть вполне разнообразным по стилям и жанрам, однако виолончель, заявленная на вступительных титрах или в психологически важ-

ных, порой кульминационных эпизодах, играет роль семантической доминанты, то есть главенствующего, обобщающего смысла, выраженного музыкальным способом. Так, например, фильм одного из видных представителей немецкого авторского кинематографа Вима

Кадр из фильма «Небо над Берлином», режиссер В. Вендерс, 1987



¹⁶ Композитор фильма «Небо над Берлином» — Юрген Книпер. — Прим. авт.

Вендерса «Небо над Берлином» (1987) начинается с закадрового печального соло виолончели¹⁶, в кадре мы видим людей в разных жизненных обстоятельствах, чьи мысли озвучиваются закадровым монологом (в этой кинопритче два ангела, Дамиэль и Кассиэль, прячутся в небе над городом и «читают» мысли его обитателей). Незрячая женщина *как бы* говорит: «У вас, зрячих, слишком много красок, чтобы знать, что такое время». Другой персонаж задается *внутренними* философскими вопросами: «Почему я — это я? Когда начинается время и где кончается пространство? Может, наша жизнь под солнцем — всего лишь сон?» В целом, саундтрек этого фильма достаточно разнообразен и насыщен разножанровыми музыкальными фрагментами, например, в нем есть эпизоды с бравурной цирковой музыкой или рок-композициями. Но именно в те моменты, когда герои фильма погружаются во внутренний монолог, связанный с осмыслением важнейших жизненных ситуаций, их размышления сопровождаются виолончельным соло.

¹⁷ Композитор альманаха «На 10 минут старше. Виолончель» — Пол Инглишби. — Прим. авт.

Подобную роль объединяющего смыслового основания играет тембр виолончели в киноальманахе «На десять минут

старше. Виолончель» (2002), инициированный также Вимом Вендерсом¹⁷. Звучание виолончели как бы скрепляет, «нанизывает на единую ось» восемь новелл альманаха, созданных разными знаменитыми режиссерами, передавая их главную идею — размышление *о времени*. Но тембр виолончели является не только музыкаль-



Кадр из фильма «Время-2», режиссер М. Фитс, из альманаха «На 10 минут старше. Виолончель», 2002

ным «связующим звеном» между очень разными по жанру и стилю эпизодами. В этом альманахе виолончель представлена в большом разнообразии своих выразительных возможностей, от певучего глубокого мелодизма — до диссонантного острого *pizzicato*¹⁸, от соло до дуэтов и ансамблей с другими инструментами. Но именно главенствующий звук виолончели не только *объединяет* эпизоды альманаха, но и *предваряет* каждый из них. Например, первый эпизод-притча Бернардо Бертолуччи «Вода» начинается «текучей» сольной виолончельной мелодией,

¹⁸ Pizzicato (пиццикато, от итал. pizzicare — щипать) — прием извлечения звука щипком на струнных смычковых инструментах, в том числе на виолончели. — Прим. авт.

а фильм Майкла Фиггиса «О времени-2» — с дискретных виолончельных pizzicato, как бы подготавливающих к восприятию полиэкранного изображения и «рваного» монтажа (экран разделен на четыре части, в каждой из которых разворачивается относительно автономный сюжет). Сюжет новеллы «Поезд на Нанси» (режиссер Клэр Дэни), в котором задействованы *три* разговаривающих в поезде персонажа (третий присоединится в двум в самом финале истории), сопровождается закадровым звучанием *трех* виолончелей. Работа Фолькера Шлёрдорфа «Озарение», авторски интерпретирующая знаменитые парадоксальные размышления о времени Аврелия Августина из его «Исповеди»: («Что же такое время? Если никто меня об этом не спрашивает, я знаю, что такое время: если бы я захотел объяснить спрашивающему — нет, не знаю»¹⁹), сопровождается *диссонантным* соло виолончели.

Тембр виолончели, как видно из приведенных примеров, благодаря своей проникновенности и глубине, способен отразить на экране самые сокровенные, часто трагические размышления героев кинокартин о мире, о жизненном времени и пространстве и своем месте в нем, а также передать авторский комментарий киноэпизода. Музыка кинокартин XXI века, безусловно, принимает во внимание новые направления в развитии музыкального искусства, важную роль в создании современных саундтреков играют и технологические возможности современной звукорежиссуры. В фильмах последних десятилетий, в фонограмме которых используется виолончель, зачастую применяется и звук других акустических музыкальных инструментов, и электронное (синтезированное) звучание. Так, в фильме «Реквием по мечте» (2000, режиссер Дэвид Аронофски) рассказывается история о человеческом одиночестве и потерянности, приводящих героев к трагическому финалу. Композитор Клинт

Мэнселл мастерски объединил акустическое звучание струнных (в записи музыки принимал участие знаменитый «Кронос-квартет»), и электронную музыку, создав один из самых узнаваемых и популярных в настоящее время саундтреков. Однако

¹⁹ Цит. по: Августин А. Исповедь. / Пер. с лат. М.Е. Сергеевко. — М.: Ренессанс, СП ИВО-СИД, 1991. С. 292.

Кадр из фильма «Реквием по мечте», режиссер Д. Аронофски, 2000



стоит отметить, что, несмотря на насыщенную разнообразными (не только музыкальными) фактурами фонограмму, а возможно, благодаря именно этому сопоставлению, звук виолончели особенно выделяется в этом фильме своим драматическим и глубоким (в низком регистре) звучанием.

Во многом именно это свойство «голоса» виолончели придало особую трагедийную интонацию даже такому фильму, как «Джокер» (2019, режиссер Тодд Филлипс), — очередной экранизации популярного комикса, от которого, казалось бы, не стоило ожидать глубокого авторского высказывания. Тем не менее, в большой степени благодаря музыкальному решению,

а именно противопоставляемым веселой легкой музыке юмористических телешоу виолончельным фрагментам²⁰ (в которых важен именно тембр, а не мелодика), главный герой в исполнении Хоакина Феникса стал восприниматься не просто как маньяк-



Кадр из фильма
«Джокер»,
режиссер Т. Филлипс,
2019

убийца, а как трагическая личность, в судьбе которой сыграли роль не только его патологические наклонности и детские психологические травмы, но и многие социальные проблемы современного общества.

* * *

Подводя итог представленному анализу некоторых значимых примеров использования тембра виолончели в кинематографе, стоит сказать, что изучение семантики и особенностей психологического и эстетического восприятия тембра не только этого, но и других музыкальных инструментов, и человеческого голоса, представляется весьма перспективным направлением в современных исследованиях, посвященных многоаспектной проблематике звука в кинематографе. «Тембральный аспект» кинозвука позволяет расширить представления о возможностях при создании музыкальной партитуры к фильму, а также при формировании художественного образа киноперсонажа и творческом воплощении драматургических особенностей фильма. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Алдошина И., Приттс Р. Музыкальная акустика. — СПб.: Композитор, 2006. — 720 с.
2. Алябьева А.Г. К проблеме семантических возможностей тембра // Культурная жизнь Юга России. 2008. № 1 (26). С. 5–10.
3. Динов В.Г. Звуковая картина: Записки о звукорежиссуре. — СПб.: Геликон Плюс, 2002. — 368 с.
4. Корредор Х.М. Беседы с Пабло Казальсом / Пер. с фр. Е.К. Амосовой и Б.Н. Бурлакова. — Л.: Государственное музыкальное издательство, 1960. — 372 с.
5. Меерзон Б.Я. Акустические основы звукорежиссуры: Учеб. пособие для студентов вузов. — М.: Аспект-Пресс, 2004. — 205 с. (Серия «Телевизионный мастер-класс»).
6. Музыкальный энциклопедический словарь / Под ред. Г.В. Келдыша. М.: Советская Энциклопедия, 1990. — 672 с.
7. Назайкинский Е., Рагс Ю. Восприятие музыкальных тембров и значение отдельных гармоник звука // Применение акустических методов исследования в музыкознании / Под ред. проф. С.С. Скребкова. — М.: Музыка, 1964. С. 79–100.
8. Шафран Д. Виолончель соло. — М.: АСТ, 2001. — 414 с.
9. См.: Miceli S. Film Music. History, aesthetic-analysis, typologies. Ricordi, LIM, 2013

REFERENCES

1. Aldoshina I., Pritts R. (2006) Muzykal'naya akustika [Musical acoustics]. Sankt-Petersburg: Kompozitor, 2006. — 720 p. (In Russ.).
2. Alyab'eva A.G. (2008) K probleme semanticheskikh vozmozhnostej tembra [On the problem of semantic possibilities of timbre] // Kul'turnaya zhizn' YUga Rossii. 2008. No1 (26). Pp. 5–10. (In Russ.).
3. Dinov V.G. (2002) Zvukovaya kartina: Zapiski o zvukorezhissure [Sound picture: Notes on sound engineering]. S-Petersburg: Gelikon Plyus, 2002. — 368 p. (In Russ.).
4. Korredor H.M. (1960) Besedy s Pablo Kazal'som [Conversations with Pablo Casals]. / Transl. by E.K. Amosova, B.N. Burlakov. — Leningrad: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1960. — 372 p. (In Russ.).
5. Meerzon B.Ya. (2004) Akusticheskie osnovy zvukorezhissury [Acoustic fundamentals of sound engineering]: Ucheb. posobie dlya studentov vuzov. Moskva: Aspekt-Press, 2004. — 205 p. (Seriya «Televizionnyj master-klass»). (In Russ.).
6. Muzykal'nyj enciklopedicheskij slovar' [Musical encyclopedic dictionary] / Ed. by G.V. Keldysh. Moskva: Sovetskaya Enciklopediya, 1990. — 672 p. (In Russ.).
7. Nazajkinskij E., Rags Yu. (1964) Vospriyatie muzykal'nyh tembrov i znachenie otdel'nyh garmonik zvuka [Perception of musical timbres and the meaning of individual harmonics of sound] // Primenenie akusticheskikh metodov issledovaniya v muzykoznanii / Ed. by prof. S.S. Skrebkov. Moskva: Muzyka, 1964. Pp. 79–100.
8. SHafran D. (2001) Violonchel' solo [Cello solo]. Moskva: AST, 2001. — 414 p. (In Russ.).
9. Miceli S. Film Music. History, aesthetic-analysis, typologies. / Ed. and transl. by M. Alunno, B. Sheldrick. — Ricordi, LIM, 2013. — 836 p

Musical Instrument's Timbre as the Semantic Dominant in Sound Design of a Film.

Violoncello

Elena A. Rusinova

Doctor of Arts, Associate Professor, Head of the Sound Design Department, professor, S.A. Gerasimov Russian Federation State University of Cinematography (VGIK)

UDC 791.43.01

ABSTRACT: Modern art criticism has given sufficient insight into the principles of introducing music in the diegetic and non-diegetic space of a film. However, one aspect of the vast relationship between music and cinema dramaturgy is still understudied, namely the timbre of musical instruments or singing voices. Timbre became the object of close musicological studies in the second half of the XXth century, as new compositional techniques and artistic trends in musical creativity, sonorics in particular, came into play. But mere physical characteristics of the timbre cannot give an exhaustive idea of its significance in art. A musical and aesthetic assessment of the sound, the timbre's quality is necessary. The article addressing the sound aspect of cinematic works focuses on the expressive and aesthetic side of a musical instrument's timbre as an important component of an audio-visual image. The analysis aims at revealing the semantics of a musical timbre, directly related to the cultural context of the filming period, the director's inner world, perceptual psychology, cognitive processes and the viewer's associations when watching a film.

The topic is considered with specific reference to the cello's timbre, given the significance of this instrument not only for the musical art but also for cinema, especially the auteur film direction. The study of semantics and peculiarities of psychological and aesthetic perception of the cello's and other musical instruments' timbres seems to be a rather promising trend in modern research devoted to the versatile range of issues related to the sound in cinema. The timbral aspect of the film sound enhances our insight into the performance potential of a musical score and its role in characterization and rendering the dramaturgic pattern of a film.

KEY WORDS: musical instrument's timbre in a movie, film music, sound design in film, cello music in the soundtrack, audio-visual image, sound semantics



Представления студентов о художественных задачах и недостаточные навыки их решения

А.В. Свешиников

доктор искусствоведения, профессор

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

В статье рассматривается педагогическая проблема, касающаяся несоответствия индивидуальных мифопоэтических представлений студентов о задачах современного изобразительного искусства и недостаточности базовой подготовки для их решения, что снижает интерес учащихся к учебным заданиям, которые они считают малозначимыми. К рассмотрению предлагается один из вариантов преодоления этого явления, который основан на индивидуальном подходе, учитывающем исходную художественную установку студента. Сущность индивидуального подхода основана на разъяснении общности базовых художественных решений как для учебных, так и творческих проблем, показу того, что без изобразительной основы невозможно грамотно решать любые, в том числе творческие задачи.

УДК 37.013.41

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

мифологема,
художественная
педагогика,
ценностно-
мифологический
изобразительный
образ,
мифопоэтические
представления

Целесообразно вначале кратко коснуться причин негативного отношения ряда студентов к учебным академическим заданиям по изобразительному искусству. Иногда это возникает из-за того, что их художественные взгляды (нередко весьма поверхностные и некритично заимствованные на стороне) зачастую опережают недостаточно развитую практическую подготовку. В результате возникает противоречие между установкой на решение, по их мнению, творческих задач и базовыми программными заданиями учебного процесса. Таким образом, казалось бы, положительное, по существу, явление — собственное художественное и эстетическое понимание проблем изобразительного искусства — оказывается в некотором смысле помехой заинтересованности в получении элементарных навыков, без которых более сложные проблемы решить невозможно.

С целью обоснования данного утверждения стоит рассмотреть вопрос о том, насколько художественное мышление в

принципе тяготеет к построению такого образа, который в своем семантическом пределе стал бы образной аксиологической мифологемой. Как известно, наше повседневное образное мышление оперирует представлениями, которые являются результатом не столько лично проверенных твердых оценок и убеждений, сколько привнесенных извне положений, принимаемых на веру. В педагогике изобразительного искусства дело обстоит аналогичным образом. В подавляющем большинстве случаев обучение происходит по образцам, то есть для каждой школы существует множество наглядных примеров, как решить ту или иную задачу. Иными словами, как считается в психологии, большинство обучающихся получали информацию на основании «внушения в бодрствующем состоянии», которое к тому же подкреплялось оценкой за точное повторение услышанного или увиденного. Поэтому можно высказать мнение, что во многом, когда речь идет об изобразительном искусстве, ученик оперирует не твердыми оценками и самостоятельным художественным мышлением, а образными клише, мифологемами, наподобие конструктов Дж. Келли¹.

Опираясь лишь на заранее данные учебные методы, учащийся неминуемо будет чрезвычайно ограничен в способах решения новой художественной проблемы. И только при упорной самостоятельной работе он может найти свой неповторимый стиль, способность ставить перед собой собственные художественные задачи, решать их оригинальным способом. В последнем случае по мере развития личности нередко возникает противоречие между имеющимися практическими навыками и художественной базовой установкой, противоречие с ранее сложившейся мифопоэтической системой, которую в полной мере можно назвать системой образных мифологем.

Следует, однако, подчеркнуть: в статье автор придерживается несколько иного мнения относительно мифологем и мифов, чем это принято, рассматривая данное явление как продукт индивидуального повседневного сознания с позиций реалистичности оценки того или иного факта, актуальности его значения, то есть — с психологической аксиологической точки зрения.

В своей книге «Диалектика мифа» А.Ф. Лосев пишет: «Миф не есть выдумка или фикция, не есть фантастический вымысел»². Писал по этому поводу и К.Г. Юнг: «То, чем мы представляем нашему внутреннему взору, и то, что есть человек *sub specie aeternitatis* (с точки зрения вечности — лат.), может быть выражено только через миф. <...> Он работает с идеями *слишком общими*, чтобы соответствовать субъективному множеству

¹ См.: Келли А. Дж. Теория личности. Психология личностных конструктов. СПб: Речь, 2000. 249 с.

² Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. М.: Политиздат, 1991. С. 23.

³ Карл Густав Юнг.
Воспоминания,
сновидения, раз-
мышления. Перевод:
В. Поликарпов,
М.: ООО «Харвест»,
2003. С. 9.

событий одной единственной жизни»³. (Курсив мой — А.С.) Кроме того, К.Г. Юнг считал, что мифы — это часть структуры души. Они формируют и направляют ментальные элементы, определяя тем самым стихийное течение жизни. Здесь следует добавить и то, что в искусстве мифопоэтическое сознание личности работает с художественными оценками явления, пытается сформировать в нашем сознании гармоничный, непротиворечивый образ — целостное мироощущение.

Об общей тенденции относительно понимания сущности мифа в науке XX века писал также известный философ культуры, историк религий М. Элиаде. «Уже более полувека западно-европейские ученые исследуют миф совсем с иной позиции, чем это делалось в XIX веке. В отличие от своих предшественников они рассматривают теперь миф не в привычном значении слова: как “сказку”, “вымысел”, “фантазию”, а так, как его понимали в первобытных и примитивных обществах, где миф обозначал, как раз наоборот, “подлинное, реальное событие”, и, что еще важнее, событие сакральное, значительное и служащее примером для подражания»⁴.

Рискуя навлечь на себя жесткую критику, автор статьи придерживается именно этого подхода, но с одним существенным уточнением: *поэтический миф — это, в частности, предельное выражение художественно-оценочной образной мировоззренческой гипотезы. Он определяет направление (тренд) творческих поисков в искусстве.*

Вполне вероятно, что таких направлений может быть множество, а исследования вполне могут подтверждать правоту выбранного курса как частного случая того или иного течения. По Ницше, «мир не имеет какого-нибудь одного смысла, он имеет бесчисленные, зачастую противоположные толкования и смыслы (перспективы)»⁵. Они могут противоречить сегодняшнему миропониманию, и тогда нужно менять «образную гипотезу».

Когда же таких художественных поисков нового взгляда на главную ценность миропонимания набирается множество, и они не противоречат друг другу, в искусстве возникает переворот — меняется *предельная аксиологическая гипотеза*, а всё предыдущее начинает рассматриваться как заблуждения прошлого. Такое в истории искусства было, и не раз. В одни временные периоды некоторыми мастерами что-то отрицалось, а затем вновь превозносилось. Некоторых художников забывали, затем вновь открывали, как, например, это происходило с Иеронимом Босхом⁶. Реалистическое искусство совсем недавно считалось чем-то отсталым, а сегодня к нему вновь возрождается интерес.

⁴ Элиаде М.
Аспекты мифа /
Пер. с фр. В.П.
Большакова. 4-е изд.
М.: Академический
проект, 2010. С. 11.

⁵ Шопенгауэр А.
Поли. собр. соч., Т. 2.
С. 189.

⁶ Один из крупнейших мастеров периода Северного Возрождения. —
Прим. авт.

Но как бы ни менялись стили, направления и концепции, мифологическое сознание как таковое оставалось и остается неотъемлемой частью нашего мышления. Мифологическое сознание задает направление поиску художественной гармонии всего окружающего — это необходимое условие освоения более сложного миропонимания, изменяющего фактическое представление о мире; динамичное, постоянно меняющееся предельное выражение образной художественной гипотезы. Приведем еще одну цитату из книги А.Ф. Лосева в поддержку этой точки зрения: «Миф — не гипотетическая, но фактическая реальность, не функция, но результат, вещь, не возможность, но действительность, и притом жизненно и конкретно ощущаемая, творимая и существующая»⁷. Применение подобного утверждения к художественно-композиционному образу, имеющему выраженную аксиологическую направленность, приобретает еще большее основание.

⁷ Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. М.: Политиздат, 1991. С. 39.

Структура художественного образа-мифа

Представление о художественном образе как композиционной целостности есть, по существу, представление ценностно-мифологическое. Оно не выводится логически, не является только понятием, а соткано из оценок, ассоциативных взаимосвязей, чувств. При этом *художественный образ-миф* в своей глубинной сущности субъективен. Ведь оценки и чувственные ассоциативные связи у каждого человека чрезвычайно индивидуальны.

Интегральный (предельный) *образ-миф* состоит из мифологем, которые образуют сложную структуру, где отдельные мифологемы также крайне субъективны. Это приводит восприятия в искусстве в силу субъективности оценок к большо-

му разнообразию. Общее понимание конкретного художественного образа, а следовательно, художественное единомыслие будет затруднено. Так для одних квадрат К. Малевича символизирует образ Вселенной, для других — это просто геометрическая фигура. Договориться, понять друг друга часто бывает затруднительно.

Исаак Левитан.
Над вечным покоем.
1893–1894.
Государственная
Третьяковская галерея.
Москва



Художественная критика с помощью сложных вербальных представлений пытается преодолеть возникающие разногласия и конфликты. В результате возникают отдельные течения, внутри которых мифологическое представление о каком-либо художественном образе более или менее единообразно. Однако между группами остаются противоречия и даже конфликтные отношения.



Миколаус Чюрлёнис.
Покой. 1904-1905.
Национальный
художественный музей
им. М.К. Чюрлёниса.
Каунас

шеств вступают в противоречия с глубинными чувственными переживаниями других. Одно художественное мифологическое представление конфликтует с другим, одна система ценностей и переживаний наталкивается на другую, не менее стройную и глубокую систему.

Для приверженцев живописной академической школы оказываются порой совершенно неприемлемыми какие-либо модернистские работы, и наоборот. Здесь в конфликт вступают художественные, эстетические и даже мировоззренческие образно-мифологические представления. Против мифа доводы

Михаил Врубель.
Демон сидящий. 1890.
Государственная
Третьяковская галерея.
Москва.



При этом каждая группа, каждый ее член опираются на собственное мифопоэтическое представление, и группа абсолютно уверена в единственно верном понимании конкретного художественного явления. Рациональные доводы членов иных сообществ

вступают в противоречия с глубинными чувственными переживаниями других. Одно художественное мифологическое представление конфликтует с другим, одна система ценностей и переживаний наталкивается на другую, не менее стройную и глубокую систему.

Для приверженцев живописной академической школы оказываются порой совершенно неприемлемыми какие-либо модернистские работы, и наоборот. Здесь в конфликт вступают художественные, эстетические и даже мировоззренческие образно-мифологические представления. Против мифа доводы разума бессильны, ведь он замешан на таких переживаниях и взаимосвязях, которые глубоко погружены не только в осознаваемые ментальные структуры, но и в бессознательное.

Однако подобный конфликт не всегда неразрешим. Так, в

частности, произведения, в которых мощно выступает символическая составляющая образа-мифа, могут объединять самые разные направления. Абсолютно различные по школам произведения Исаака Левитана «Над вечным покоем», Михаила Врубеля «Сирень» и «Демон», Михаила Нестерова «Пустынник», Миколая Чюрлёниса «Покой», Арнольда Бёклина «Остров мертвых» и даже Поля Гогена «Откуда мы, кто мы, куда идем?» авторитетные авторы обосновано приводят как иллюстрации для своего понимания символического образа в искусстве, объединяя их в общую эстетическую категорию⁸. Можно утверждать, что даже абстрактные работы Василия Кандинского по своим формальным композиционным принципам могут быть вполне сравнимы с основополагающими положениями фигуративной живописи.

В реальности всё взаимосвязано, всё дополняет друг друга. Разделение происходит в наших представлениях, в столкнове-

нии наших мифологических установок. Необходимо ли это разделение? Безусловно. Но также необходимо преодоление конфликта неприятия и отрицания существования иного взгляда на художественное творчество, необходимо признание того, что соб-

ственное понимание этой проблемы — такой же миф (в выше сформулированном смысле), такое же клише и конструкт, как у оппонента.

Несмотря на очевидность подобного вывода, это утверждение крайне сложно применить в педагогической практике, в частности, в рамках академической школы изобразительного искусства. Значительная интерпретация натурной постановки, подражание какому-нибудь иному художественному направлению приводит к отходу от программных положений данной школы и разрушению логики освоения ее художественных задач.

Особенно это касается нынешнего времени, когда уровень технической подготовки поступающих в вуз несколько снизился по сравнению с уровнем 20–30-летней давности. Теперь

⁸ Бычков В.В., Маньковская Н.Б. Эстетика символизма. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2021. 608 с.



Арнольд Бёклин. Остров мертвых. 1883. Новая национальная галерея. Берлин



Поль Гоген. Откуда мы, кто мы, куда идем? 1897. Музей изящных искусств. Бостон (правая часть)

¹⁴ Сарабанда — старинный испанский танец, исполняемый двумя танцорами. — Прим. авт.

ты по своему развитию были бы близки к школьникам. Но это уже взрослые люди с неплохим багажом теоретических знаний, хотя часто воспринятыми на веру, не критически, со своими художественными и эстетическими взглядами, своими ценностными представлениями об искусстве и мире. Нередко они знают историю изобразительного искусства, логику возникновения того или иного художественного течения, имеют современные представления о работах зарубежных и отечественных мастеров. У многих из них уже сложилось свое собственное образное мифопоэтическое представление об изобразительном искусстве, отличное от учебных задач вуза. Поэтому некоторым из них скучно в жестких рамках учебной программы. Хотя умений для выполнения даже учебных задач (не говоря о задачах творческих) у них, как правило, не хватает. Но ведь учебная работа — это базис, основа, без которой сложно освоить изобразительные задачи современного искусства во всей глубине. В итоге у студента может возникнуть противоречие между недостаточным навыком и желаемой, но часто поверхностно понимаемой художественной задачей, что приводит к непрофессионализму и даже дилетантизму, формирует скверный подражательный вкус.

Развитие личности требует последовательного и своевременного погружения в истоки художественного искусства. Необходимо, чтобы уровень понимания студентами художественных проблем соответствовал возможностям освоения их технического воплощения. Чтобы основа с ее несложными задачами закладывалась в относительно раннем возрасте, когда

на первых курсах в вузе приходится решать достаточно простые базовые проблемы, которые десятилетия назад уже были решены во время обучения в художественной школе и тем более в училище. И потому подойти последовательно к решению сложных образных академических задач не всегда удается даже на старших курсах. Всё было бы не так страшно, если бы студен-

¹⁵ Композитор фильма «Небо над Берлином» — Юрген Книпер. — Прим. авт.

мировоззрение еще не полностью сложилось, и еще нет ясного представления о многообразии художественных направлений, а учащийся еще не стремится выйти на уровень современного понимания образных задач. Не освоив гаммы, нельзя исполнить сонатную форму. Обучение должно идти постепенно, последовательно, соответственно возрасту. В этой связи, как представляется, необходимо возрождать серьезную художественную довузовскую подготовку.

Есть ли решение этой педагогической проблемы, когда сегодня такой подготовки не хватает? Не претендуя на истину в последней инстанции, предложим один из выходов из подобной ситуации.

Возможные методы преодоления описанного противоречия. Индивидуальный подход

Преподаватель замечает, что в группе есть несколько человек, которым не интересно выполнять программное задание,

так как оно не отвечает их уже сложившимся художественным интересам, в частности, их образно-мифологическому представлению об изобразительном искусстве. Выразаться это может не только в том, что они бездумно копируют учебное задание, часто отвлекаются, в потухшем взоре и т. д. Отсутствие интереса всегда отчетливо выражено. Во время беседы с преподавателем такие студенты не столько не понимают стоящую проблему, сколько не соглашаются с ней, неправильно считая её примитивной. Строгость в таких случаях редко помогает. Необходимо заинтересовать.

Один из способов — попробовать изменить задачу. Например, дать задание на интерпретацию натуры: обострение пластики, характера, движения, усиление ракурса,

изменение пропорций, тональных или цветовых отношений. Можно предложить поработать (в качестве домашнего задания) в ином, неакадемическом ключе, взяв за образец манеру



Михаил Нестеров.
Пустынный. 1888.
Государственный
Русский музей. Санкт-Петербург (фрагмент)

любимого художника. В этом случае интерес обучающегося, как правило, усиливается, так как он начинает решать понятную, на его взгляд, задачу.

Однако в большинстве случаев результат не всегда получается удовлетворительный, особенно в плане мастерства и художественного вкуса. Очень важно на примере его работы это объяснить студенту, так как сам он редко понимает возникшую проблему. Задача педагога — разъяснить и на практике показать, что студент недостаточно подготовлен для выполнения того, что его в данный момент интересует. Следует также разъяснить, что сначала нужно попробовать решить ряд задач, которые и в рамках его художественной концепции и при изучении базового, учебного материала являются теми же самыми. Нужно показать, что, интерпретируя натуру и работая с натурой, можно глубже освоить интересующий студента подход, исправляя в аудитории — в рамках академического задания — то, что не получилось в его «творческой» самостоятельной работе. Это и есть индивидуальный подход к обучению.

В ряде случаев у студентов появляется больший интерес и большая осмысленность при работе в аудитории, пропадает формальное отношение к заданию. И здесь вполне уместно

подчеркнуть, что разные школы и направления, ставя различные художественные задачи, в своей основе опираются на схожий фундамент. Следует отметить, что основа, в частности, композиционные закономерности, ритм, контрасты или пластика в художественном искусстве присутствует практически везде. И если студент поймет, что осваивая академическую грамоту, он изучает принципиальную методику построения основы художественного изображения,

без которой не сможет работать в рамках любого изобразительного направления или стиля, то ранее приобретенное им образно-мифологическое представление о целях изобразительного искусства не станет помехой в учебе.



Михаил Врубель.
Сирень. 1900.
Государственная
Третьяковская галерея.
Москва

Приведенный педагогический прием зависит, разумеется, от особенностей студента. Поэтому общее для всех возможных методов — это именно *индивидуальный подход*, который показывает студенту противоречие между его представлением о мифопоэтических задачах изобразительного искусства и недостающими ему техническими возможностями их решения. Сущность индивидуального подхода может, в частности, заключаться в том, чтобы через повышение технических навыков подготовить студента к самостоятельному решению собственных мифопоэтических задач.

Во время работы над учебным заданием и в личной беседе важно *изучать* ценностные, художественные предпочтения учащегося. Для этого, не навязывая свою собственную художественную концепцию, желательно выяснить, какие работы художников, какие направления и школы студент лучше знает и считает определяющими для современного изобразительного искусства. В этом плане педагогу стоит не столько упорно отстаивать свои художественные приоритеты, сколько глубже понять художественные предпочтения учащегося, которые доминируют в его сознании как образное мифологическое представление о главном в изобразительном искусстве.

Если это удастся, то полученную информацию нужно обязательно учесть в дальнейшей работе, огульно не отрицая всё то, что не укладывается в учебные задачи из-за иного взгляда студента на искусство. Необходима крайне деликатная коррекция формальных художественных ошибок с учетом иного отношения учащегося к понятиям «стиль», «пластика» и финальному образно-смысловому решению. Важно помочь студенту грамотнее выполнить поставленную им собственную задачу.

Относительно применения индивидуального подхода к обучению студентов можно, конечно, возразить, что он в некоторой степени противоречит программным учебным задачам, а также художественной концепции той школы, что сложилась в вузе. Однако это не совсем верный вывод, и вот почему. Без надлежащей подготовки, в том числе с помощью педагога, учащийся *не сможет* сразу решить свою же поставленную задачу. И тогда ему необходимо на практических примерах его же собственных работ объяснить, что учебная программа и ее задачи не противоречат современному взгляду на искусство. Не противоречат они и конкретному мифопоэтическому образному представлению студента. Тогда ему будет легче понять, что грамотность и основа изобразительного искусства есть та база, которая закладывается в аудиторных занятиях, необходимая при

решении любой изобразительной задачи. Тогда как отсутствие этой базы приводит только к бездумному подражательству и дилетантизму. Кроме того, студенту необходимо объяснить, что для художника, которым он намеревается стать, важно уметь рефлексировать, а не подражать тому или иному направлению в изобразительном искусстве. И потому важно научиться самому ставить задачи по созданию изобразительного образа и находить для этого индивидуальные решения, формируя свой адекватный и профессиональный стиль, свой образный подход к изобразительному ряду, свой мифопоэтический интегральный смысл.

* * *

Подытоживая, стоит отметить, что индивидуальный подход к обучению студентов требует от преподавателя немалых временных затрат, а главное, выстраивания качественных коммуникативных отношений и углубленного взаимопонимания.

Несомненно, можно найти и другие эффективные методики взаимодействия с будущими художниками. Тем не менее предложенный вариант подхода к обучению изобразительному искусству — это, с одной стороны, результат многолетнего наблюдения, а с другой — констатация не только существующего явления, но и предложение о возможном варианте решения проблемы, позволяющего найти выход из создавшейся противоречивой ситуации с целью повышения уровня заинтересованности студентов в учебной работе. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Антонян Ю.М. Миф и вечность. — М.: Логос, 2001. — 464 с.: ил.
2. Бычков В.В., Маньковская Н.Б. Эстетика символизма. — М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2021. — 608 с.
3. Власов В.Г. Стили в искусстве. Т. 1–3. «Кольна», СПб. — 595,543,655 с.
4. Свешиников А.В. Зависимость методов формирования творческой активности на занятиях академическим рисунком от индивидуально-психологических особенностей личности студента. Диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук. М.: 1981. — 168 с.
5. Элиаде М. Аспекты мифа. / Пер. с фр. В.П. Большакова. — 4-е изд. М.: Академический проспект, 2010. — 256 с.
6. Юнг К.Г. Душа и миф. Шесть архетипов. Государственная библиотека Украины для юношества. Киев — М.: 1996. — 384 с.

REFERENCES

1. *Antonyan Yu.M.* (2001) *Mif i vechnost' [Myth and eternity.]* — Moskva: Logos, 2001. — 464 p.: il. (In Russ.).
2. *Bychkov V.V., Man'kovskaya N.B.* (2021) *Estetika simvolizma [Aesthetics of symbolism.]* — Moskva; Sankt-Peterburg: Centr gumanitarnyh initsiativ, 2021. — 608 p. (In Russ.).
3. *Vlasov V.G.* *Stili v iskusstve [Styles in art.]* T. 1–3. — Sankt-Peterburg, «Kol'na». — 595,543,655 p. (In Russ.).
4. *Sveshnikov A.V.* (1981) *Zavisimost' metodov formirovaniya tvorcheskoy aktivnosti na zanyatiyah akademicheskim risunkom ot individual'no-psihologicheskikh osobennostej lichnosti studenta [The dependence of the methods of formation of creative activity in academic drawing classes on the individual psychological characteristics of the student's personality]* Dissertatsiya na soiskanie uchenoj stepeni kandidata pedagogicheskikh nauk. Moskva, 1981. — 168 p.
5. *Eliade M.* (2010) *Aspekty mifa [Aspects of the myth]* / Per. s fr. V.P. Bol'shakova. — 4-e izd. Moskva: Akademicheskij prospekt, 2010. — 256 p. (In Russ.).
6. *Yung K.G.* (1996) *Dusha i mif. Shest' arhetipov. [Soul and myth. Six archetypes.]* Gosudarstvennaya biblioteka Ukrainy dlya yunoshestva. Kiev — M.: 1996. — 384 p. (In Russ.).

Иллюстрации взяты из монографии: Бычков В.В., Маньковская Н.Б. Эстетика символизма. — М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2021.

Students' Notions of Artistic Objectives and Insufficient Skills for Accomplishing Them

Aleksandr V. Sveshnikov

Doctor of Art Studies, Professor at the Production Design Department, Russian State University of Cinematography (VGIK)

UDC 37.013.41

ABSTRACT: The article looks into a certain instructional problem in teaching fine art caused by the discrepancy between the students' ideas about the objectives of modern art and their insufficient proficiency to attain the corresponding visual goals. The author argues that in most cases the views on modern trends and schools in art are taken by the students for granted, uncritically. These are not their own artistic solutions, but borrowed mythopoetic concepts circulating in their milieu.

Such a phenomenon is not uncommon. Our thinking, especially artistic thinking, which is based on axiological ideas, is very easily amenable, as psychologists say, to suggestion in the waking state (not to be confused with hypnotic suggestion). The resulting fairly firm mythopoetic views without an insight into their nature create the illusion of an unquestionable aptitude to perceive the form and artistic tasks.

Besides, the basic technical competence of many students lags far behind their aesthetic ideas. Practical exercises aimed at filling this gap by improving their skills are resented by the students who mistakenly consider them primitive, unworthy of what they think are the "higher" objectives of fine arts. This leads to misunderstanding the learning goals and a decrease in interest in learning, which they often perceive as mere copying of ready-made templates.

Tackling this issue is quite a challenge. The article proposes a method of individual approach, consisting in the initial study of the students' mythopoetic beliefs, the search for contact based on mutual understanding, discussion and encouraging them to do this exercise in a familiar stylistic manner. The subsequent inevitable failure of such an attempt makes it possible to clearly demonstrate that such solutions is impossible without the core principles inherent to all artistic movements without exception. Such an approach may allow to channel the student's work into a more meaningful direction and increase their interest in learning.

KEY WORDS: mythologeme, artistic instruction, value-mythological pictorial image, mythopoetic conceptions

КУЛЬТУРА ЭКРАНА

КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ФИЛОСОФИЯ



Фото А. Михайлова



Искусство и наука в сравнительной перспективе

А.Л. Андреев

доктор философских наук, профессор



Т.В. Кузнецова

доктор философских наук, профессор

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

Опираясь на данные различных наук, в статье указывается на сложный состав мыслительных процессов, в структуре которых тесно переплетены образные и понятийные элементы, затрудняющее четкое разграничение художественного и научно-философского мышления. При этом рассматриваются художественные эксперименты, провозглашавшие идею слияния искусства с наукой. Показывается, что реализация данной идеи ведет к утрате эстетической сущности и специфической роли искусства в системе культуры.

УДК 7.01.067.2

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

АННОТАЦИЯ

структура
мышления,
образное
мышление,
понятие,
мыслительные
коды, искусство,
формы сознания

Одним из фундаментальных вопросов теории искусства является определение специфических характеристик, позволяющих разграничить искусство с другими формами интеллектуального творчества, и прежде всего — с теоретическими формами (наукой и философией). На этот счет как в отечественной, так и в зарубежной литературе по эстетике и искусствоведению были предложены различные точки зрения. Мы сосредоточим свое внимание на наиболее распространенной концепции, в соответствии с которой искусство и наука различаются как так называемое образное (то есть чувственно-эмоциональное, интуитивное) и понятийное (логически-дискурсивное, рациональное) постижение действительности.

Пока мы говорим о художественном образе вообще, мы остаемся в границах философского исследования, ибо уточняя гносеологическую категорию «образ» с помощью эпитета

«художественный», мы лишь очерчиваем первоначальные границы объекта исследования. В этом смысле «художественный образ» означает лишь образ, создаваемый средствами искусства. Какова ментальная природа таких образов — вопрос для дальнейшего исследования, причем не только философско-эстетического, но — подчеркнем это — и конкретно-научного. Говоря об образном мышлении как чувственно-эмоциональном, «ассоциативном» мышлении, мы делаем дальнейший шаг и конкретизируем категорию «художественный образ» в аспекте его психологических характеристик. На этом уровне анализа уже некорректно говорить о мышлении в понятиях и образах, используя эти термины в смысле Гегеля, Белинского или, допустим, советской эстетики и искусствоведения 1930–1950-х годов, а надо исходить из того содержания этих понятий, которое установлено экспериментальными отраслями научного познания, первое место среди которых принадлежит психологии, ибо понятия восприятия, мышления и т.д. суть основные категории этой науки.

В качестве дифференциальных признаков искусства и науки дифференцирующие термины «понятие» и «художественный образ» всегда выступали как термины, каждый из которых задавался целым пучком смысловых характеристик. Частично эта полисемия была обусловлена многозначностью самих терминов «искусство» и «наука», но главная причина этого — в определенной нечеткости терминов, которые использовались для обозначения явлений сознания, порождаемых восприятием художественного произведения. Художественный образ, в частности, традиционно описывался следующим набором характеристик: он эмоционально окрашен, интуитивен, нагляден (отсюда трактовка художественного познания как в основе своей чувственно-наглядного). Кроме того, вслед за Гегелем обычно полагали, что он представляет некоторую «идею» в чувственно-единичной форме. Понятие же трактовалось как абстрактный и не обладающий чувственной наглядностью образ, субстратом бытия которого являлись языковые знаки.

Очевидно, что в терминах «образ» и «понятие» в данном их понимании были отражены различные формы презентации объекта субъекту. При этом относительно понятия вопросов обычно не возникало: понятие единодушно рассматривалось как составной компонент мышления. Что же касается образа и образности как конститутивных и характерологических определений искусства, то здесь существовали различные мнения. Образ считали то единицей особого типа мыслительных про-

цессов — интуитивного, или образного, мышления, то элементом восприятия, обеспечивающим его «интеллектуальный» характер, возможность усматривать непосредственно в чувственном материале некоторое обобщенное содержание.

В качестве понятийной и образной форм отражения мира наука и искусство довольно резко противопоставлялись друг другу, хотя эту непреодолимую оппозицию старались смягчить различными оговорками. Такое противопоставление имело в своей основе не всегда явно оговариваемые представления о человеческой психике. Реконструируя их в эксплицитной форме, мы обнаруживаем, что они предполагают разделение всей сферы психических переживаний на более или менее четко очерченные и разграниченные, качественно гомогенные «секторы»: поле интуитивно-эмоциональных, чувственных «образов» и поле вербальных, эмоционально нейтральных «понятий». Именно разграничение качественно гомогенных (то есть состоящих из однородных элементов) сфер и лежало в основе традиционной модели разграничения искусства и науки. Однако эта модель в основе своей является умозрительной, и ее трудно согласовать с аналитическими представлениями конкретной науки.

Базовой функциональной единицей психической деятельности как деятельности *ориентировочной* является акт решения отдельной, возникающей перед индивидом задачи (разумеется, слово «задача» здесь употребляется в самом широком смысле, соотносимом с любой проблемной ситуацией). В этот акт включены мыслительные, перцептивные и прочие стадии и операции (в широком смысле этого слова — как выполнение определенных требований и достижение некоторых целей). При этом, как показывают экспериментальные исследования, актуализируются все психические способности. И вербальные, и чувственно-наглядные образы сознания с точки зрения «качества понимания» и презентации реальности нашему сознанию обладают своими преимуществами и ограничениями, так что лишь весьма простые акты мышления могут ограничиваться использованием какого-то одного мыслительного кода. Обычно же мыслительные процессы протекают в виде множественных перекодировок из одной модальности в другую¹. В.П. Зинченко вводил в связи с этим понятие образно-концептуальной модели действительности².

Всякий отдельный психический акт, направленный на реализацию самостоятельной цели, представляет собой в общем случае системное единство разнородных по модальности

¹ См.: Жинкин Н.И. О кодовых переходах во внутренней речи; Соколов А.Н. Внутренняя речь и мышление. М., 1968; Тихомиров О.К. Структура мыслительной деятельности. М., 1969.

² См.: Зинченко В.П., Мунипов В.М., Гордон В.М. Исследование визуального мышления // Вопросы психологии, 1973. № 2. С. 3.

компонентов, каждый из которых может быть сопряжен в структуре этого акта с психическими элементами любой природы в зависимости от потребностей эффективности и удобства решения. Эти соображения применимы и в нашем случае, поскольку интерпретация художественного или научного текста (не говоря уже о самом творческом процессе) представляет собой достаточно сложную задачу, в особенности если ее рассматривать как интеллектуальный акт, в котором образы нашего жизненного мира соотносятся с самим этим миром как «действительностью». Аналогично обстоят дела и в том случае, если мы рассматриваем разные модусы психики: наряду с мышлением также восприятие, воображение, память и т. д. Эти функциональные составляющие психической деятельности в субстанциональном плане также не гомогенны.

Сказанное служит важным аргументом в пользу отказа от резкой оппозиции науки и искусства по линии понятие–образ (в специальном смысле слова). К этому же нас приводит осмысление материалов самонаблюдения крупных ученых, которые совершенно недвусмысленно констатировали наличие в процессе научного творчества психических элементов, не имеющих ничего общего со строгой логической дискурсией и не похожих на понятия (чувственно-наглядные представления и другие)³.

Хотя в науке элиминация некоторых «субъективных» элементов, плодотворно используемых на эвристической стадии, имеет большое значение для окончательной «отделки» теоретического знания, все же не все такие элементы отбрасываются этим селективным барьером. В виде особого рода «следов» они нередко обнаруживаются и в содержании готового интеллектуального продукта. Иными словами, интуитивные аналогии, метафоры и другие непонятные образы не всегда устраняются, а зачастую сохраняются, воплощаются в различные знаковые формы и в таком виде передаются через соответствующие коммуникативные каналы. Расхожие представления о науке как чисто понятийной области, где царствует четкая однозначная определенность («строгость»), а интуиция, эмоционально насыщенные смыслы и наглядные образы устранены, являются, в сущности, сильной идеализацией. По сути дела, такие представления о науке выполняют регулятивную, а не дескриптивную функцию и не описывают (в полном смысле слова) ход научного познания в его реальной действительности. Аналогично, на наш взгляд, следует подойти и к трактовке искусства как совершенно особого — «непонятного» — мышления,

³ См., напр.: Новикова Л.И. Эстетическое в структуре научной деятельности. — В кн.: Художественное и научное творчество. Л., 1972. С. 67–84.

преследующего в противоположность науке цель эмоциональной активации индивида.

Границы искусства и науки как качественно специфических форм отражения действительности далеко не соответствуют различию между разными способами представлять объект в мышлении — «образным» и дискурсивно-понятийным. Оба эти способа органически присущи и науке, и искусству. Можно, конечно, попробовать высказать предположение, что удельный вес образного отражения в искусстве выше, чем в науке, где преобладают понятийные формы мышления. Однако уже сам характер этого утверждения вызывает сомнения хотя бы в силу его очевидной неопределенности: в самом деле, что конкретно значит «преобладают»? Это заставляет искать специфические признаки различных форм духовной деятельности сознания (искусства, науки и т. д.) в другом направлении. В данном случае особую важность приобретает не констатация преобладания в искусстве образных, а в науке понятийных форм мысли, но сопоставление *способов сочетания* этих форм в научном и художественном мышлении, сравнение их функций. Речь идет, стало быть, о том, что различия науки и искусства следует анализировать не на уровне оппозиции простейших элементов мышления, а системно.

Наука и искусство — сложные явления культуры. Анализируя эти формы общественного сознания и стремясь определить их специфику, можно выделить целую группу факторов, релевантных поставленной нами теоретической задаче. Так, мы можем рассматривать структуру и другие особенности образов, связанных с научной или художественной деятельностью, строение самой этой деятельности как на уровне отдельных вовлеченных в эту деятельность индивидов, так и в более широком аспекте — на уровне исследования взаимосвязей индивидов в процессе создания фактов духовной культуры. На каждом из этих уровней границы науки и искусства как специфических форм отражения вырисовываются по-разному. На уровне регулятивных установок художественной и научной деятельности они выступают в наиболее выраженной форме, что и дает, на наш взгляд, возможность использовать данные установки в качестве основания для концептуального разграничения форм общественного сознания. На уровне творческого процесса в науке и искусстве, а также при анализе его результатов (с одной стороны, научных теорий, гипотез, с другой — произведений искусства) эти различия выступают в другой форме — в виде более или менее четкой тенденции к разделению науки и искус-

ства как сфер духовной культуры, которая в различные исторические эпохи проявлялась по-разному.

Системный подход к определению границ науки и искусства нацеливает на рассмотрение тех или иных фактов художественной и научной деятельности в целостном контексте. В состав научного или художественного мышления могут входить такие элементы, которые при изолированном рассмотрении предстают как довольно схожие или даже тождественные, выступая же в качестве компонентов более широкого целого, элементов автономных целостных систем, они обладают определенными различиями. Эти различия состоят в их функции в структуре целого, в их связях с другими его компонентами, которые не могут быть обнаружены при изолированном рассмотрении. Так, знаковые тексты в искусстве и науке «прочитываются» в соответствии с различными правилами (вследствие чего для реципиентов существует возможность по-разному интерпретировать внешне один и тот же текст, если он будет включен попеременно в ту или иную из этих систем).

Следует подчеркнуть, что проведение системных и функциональных различий, на наш взгляд, позволяет дать более гибкую трактовку проблемы теоретического разграничения художественной и научной форм отражения мира, чем это возможно на основе поиска субстанциальных различий между ними. Данный момент весьма важен, ибо наука и искусство — это не замкнутые сферы духовной жизни, не влияющие друг на друга и не допускающие обмена идеями, мыслительным материалом и т.п. Известно, например, что прогресс в научном познании оказывал на уровне мировоззренческой проблематики существенное воздействие на направление художественного развития, на понимание целей и задач художественного творчества: скажем, становление научной метеорологии оказало влияния на Барбизонскую школу живописи, а возникновение неклассической физики своеобразно преломилось в творческих программах кубистов и некоторых других направлений модернизма начала XX века. С другой стороны, убеждение в постижимости мира, доверие к живому наблюдению, специфическая позиция субъекта повествования по отношению к развитию сюжета (в частности, «невмешательство» автора в течение событий и строгое соблюдение эстетической дистанции между авторским «Я» и внутренним миром персонажей произведения), характерные для реализма, в большой степени связаны именно с утверждением в духовной культуре пафоса рационального, объективного, базирующегося на эмпирических основаниях исследования

действительности, поддерживаемого наукой. Для того чтобы иметь возможность рассматривать науку и искусство как качественно специфические объекты, между ними, безусловно, необходимо провести логическую «перегородку». Но эта «перегородка» должна быть в достаточной степени «проницаемой» для того, чтобы учесть многочисленные факты взаимодействия различных областей духовной жизни.

В условиях технологической революции XXI века, многократно усилившей роль науки как фактора развития культуры и одновременно трансформировавшей ее социальные функции и связи⁴, вопросы соотношения искусства и науки и их взаимодействия — в том числе опосредованного, через технологии — приобретают все большее значение. Поскольку искусство представляет собой одно из величайших достижений человеческой культуры, проблема его взаимоотношения с наукой достигает иногда особой остроты. Например, начиная с Гегеля, именно в связи с превращением ориентированного на науку интеллекта в социальный стандарт порой высказывались идеи исторически преходящего характера художественной деятельности, «смерти» или «конца» искусства. С другой стороны, не открылась ли перед нами в последнее время перспектива слияния искусства с наукой, его подчинения логике научной рациональности, когда эстетическая функция искусства уступает место исследовательской (sci-art)⁵?

Конечно же, попытка осваивать мир современной науки художественными средствами теоретически вполне законна. Но опыт показывает, что если этот поиск осуществляется в форме попыток создать своего рода «художественный эквивалент» науки, то такие попытки вряд ли станут продуктивными. Характерный пример в этом отношении — так называемое концептуальное искусство — одно из самых шумевших направлений арт-экспериментов второй половины XX века. Оно возникло в середине 1960-х годов. Его теоретики (Дж. Кошут, М. Болдуин, Т. Аткинсон и другие) выступили под лозунгом «онаучивания» искусства, ратуя за введение в поле зрения художника традиционной научной и философской проблематики (скажем, исследования логико-семантических взаимоотношений слова и его денотата) и за «концептуализацию» художественных средств, языка искусства (отсюда и название этого направления). Искусство, согласно их точке зрения, должно научиться говорить языком понятий на абстрактно-теоретические темы. Свои взгляды теоретики (они же и практики) концептуализма пытались оформить в наукообразной форме. В отличие от

⁴ Андреев А.Л.
Технонаука // Философия науки, 2011.
Т. 16. № 1. С. 200–218.

⁵ Гагарин В.Е.,
Ерохин С.В.
Современные тенденции синтеза науки и искусства // Жизнь Земли, 2012. Т. 34.
С. 233–241.

традиционной ориентации модернизма, апеллировавшего главным образом к иррационалистическим философским учениям, концептуалисты ищут поддержку у Э. Гуссерля, Б. Рассела, Г. Фреге, А. Тарского, Р. Карнапа, А. Черча, Дж. Э. Мура и других, не менее известных западных эпистемологов, логиков, теоретиков науки. Цели новоявленных реформаторов сочувственно настроенный к ним критик Ч. Харрисон выразил так: «Возможно, когда-нибудь произведения искусства будут функционировать в контексте философии так же непосредственно и правомерно, как они функционируют в контексте искусства. И, может быть, философские гипотезы будут когда-либо иметь столь же непосредственное влияние на искусство, как они имеют на другие области, где используются абстрактные рассуждения. Но это время еще не настало, и оно не придет до тех пор, пока произведения искусства не будут изучаться столь же строго, как философские гипотезы»⁶.

⁶ Harrison Ch.
A Very Abstract
Context // Studio
International, 1970,
vol. 180, N 927. P. 196.

Концептуалисты отвергли все художественные традиции, ибо, следуя им, по их мнению, невозможно воплотить выработанные познанием абстрактные идеи, а в условиях конкуренции с наукой искусство должно научиться оперировать такими идеями. Так, один из ведущих теоретиков данного направления, Дж. Кошут, прямо приравнивал произведения искусства к аналитическим утверждениям (propositions)⁷. Но на фоне теоретических претензий концептуалистов их практические «достижения» выглядели крайне обескураживающе. Например, пытаясь реализовать идею «воды вообще» с помощью различных материалов (художественные открытки, куски льда, радиаторы и т. п.), Дж. Кошут не нашел ничего лучше, как в конце концов использовать с этой целью словарное определение слова «вода». Эта «творческая находка» дала начало целой серии так называемых словарных произведений. Преследуя, казалось бы, позитивную цель повышения познавательных возможностей художественного мышления, концептуалисты фактически с другого конца подошли к его самоликвидации: ведь как бы мы ни определяли термин «искусство»⁸, пытаясь при этом сохранить преемственность с традицией классической эстетики, концептуальным произведениям не свойствен ни один из устойчивых смысловых элементов данного термина. Вряд ли удастся отыскать в традиционном искусстве нечто общее с концептуализмом или более современными формами «научного искусства», за исключением, может быть, того, что их создатели по каким-то труднодоступным для непосредственного эстетического восприятия причинам называют себя художниками.

⁷ Kosuth J.
Art After Philosophy
and After. Cambridge
(Mass.), The MIT
Press, 1991. P. 10.

⁸ Андреев А.Л.,
Кузнецова Т.В.
Как мы определяем
искусство? // Вопросы философии,
2019. № 8. С. 72–79.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев А.Л. Технонаука // Философия науки, 2011. Т. 16. № 1. С. 200–218.
2. Андреев А.Л., Кузнецова Т.В. Как мы определяем искусство? // Вопросы философии, 2019. № 8. С. 72–79.
3. Гагарин В.Е., Ерохин С.В. Современные тенденции синтеза науки и искусства // Жизнь Земли, 2012. Т. 34. С. 233–241.
4. Жинкин Н.И. О кодовых переходах во внутренней речи // Вопросы языкознания, 1964, № 4.
5. Зинченко В.П., Мунипов В.М., Гордон В.М. Исследование визуального мышления // Вопросы психологии, 1973. № 2. С. 3.
6. Новикова Л.И. Эстетическое в структуре научной деятельности // В кн.: Художественное и научное творчество. Л.: Наука, 1972. С. 67–84.
7. Соколов А.Н. Внутренняя речь и мышление. М.: Просвещение, 1968.
8. Тихомиров О.К. Структура мыслительной деятельности. М.: Изд. МГУ, 1969.
9. Harrison Ch. A Very Abstract Context // Studio International, 1970, vol. 180. № 927.
10. Kosuth. J. Art After Philosophy and After. Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1991.

REFERENCES

1. Andreev A.L. (2011) Tekhnounauka [Technoscience] // Filosofiya nauki. 2011. T. 16. № 1. P. 200–218. (in Russ.).
2. Andreev A.L., Kuznetsova T.V. (2019) Kak my opredelyaem iskusstvo? [How do we define art?] // Voprosy filosofii, 2019. № 8. Pp. 72–79. (in Russ.).
3. Gagarin V.E., Erohin S.V. (2012) Sovremennye tendencii sinteza nauki i iskusstva [Modern trends in the synthesis of science and art] // Zhizny Zemli, 2012. T. 34. Pp. 233–241. (in Russ.).
4. Novikova L.I. (1972) Esteticheskoe v strukture nauchnoy deyatel'nosti [Aesthetic in the structure of scientific activity] // In: Hudozhestvennoe i nauchnoe tvorchestvo. L.: Nauka, 1972. P. 67–84. (in Russ.).
5. Sokolov A.N. (1968) Vnutrennyaya rech i myshlenie [Inner speech and thinking]. M.: Prosveschenie, 1968. (in Russ.).
6. Tihomirov O.K. (1969) Struktura myslitel'noy deiatelnosti [Structure of mental activity]. M.: Izd. MGU, 1969. (in Russ.).
7. Zhinkin N.I. (1964) O kodovykh perekhodah vo vnutrennej rechi [About code transitions in internal speech] // Vopr. yazykoznaniya, 1964, № 4.
8. Zinchenko V.P., Munipov V.M., Gordon V.M. (1973) Issledovanie vizual'nogo myshleniya [The study of visual thinking] // Vopr. psichologii, 1973, № 2. (in Russ.).
9. Harrison Ch. A Very Abstract Context // Studio International, 1970, vol. 180. № 927.
10. Kosuth. J. Art After Philosophy and After. Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1991.

Art and Science in Comparative Perspective

Andrey L. Andreev

*Doctor of Philosophy, Professor of S.A. Gerasimov All-Russian University
of Cinematography (VGIK)*

Tatiana V. Kuznetsova

*Doctor of Philosophy, Professor of Moscow University (Department of Aesthetics
at the faculty of Philosophy)*

UDC 7.01.067.2

ABSTRACT: The authors of the article addressed one of the fundamental aesthetic and philosophical problems, the solution of which is closely related to the understanding of the essence of art as a special form of spiritual life and intellectual activity.

Theoretical reflections on this topic have a long history, but the context in which it is considered is constantly changing – both because of the internal evolution of art itself, and as a result of the accumulation of specific knowledge and the improvement of research tools. For this reason, the solution of the problem tackled in the article is periodically reviewed and requires constant reinterpretation. This article attempts to investigate the problem at the current level of understanding of the structure and content of thinking.

The study is complex in nature. Using data from various sciences, especially theoretical works of modern psychology (the concept of multiple recoding, the concept of a figurative-conceptual model of reality, etc.), the authors draw attention to a complex composition of thought processes, in the structure of which figurative and conceptual elements are closely intertwined, making it difficult to clearly and unambiguously distinguish between artistic and scientific-philosophical thinking. In this perspective, various examples of the influence of science on the method of artistic creativity and artistic styles are considered on specific historical material.

On the other hand, some artistic experiments that proclaimed the idea of merging art with science (the so-called conceptual art, sci-art) are also considered. It is shown that the implementation of this idea, despite the theoretical claims of its authors and their followers, in fact, did not yield any significant aesthetic results. Ultimately, the consequence of such interpretations of art inevitably becomes the loss of its aesthetic essence and specific role in the system of culture and public consciousness.

KEY WORDS: structure of thinking, visual thinking, concept, thought codes, art, forms of consciousness

[библиотека ВГИК]



Гриссон Тим. Властелины кино. Инсайдерский рассказ о том, как снимаются великие фильмы: научно-поп. изд. / Т. Гриссон; ред. научный): Т. Круговых; пер.: А. Пудов. — (Изд. с разрешения Laurence King Publishing Ltd). — М.: Манн, Иванов и Фербер, 2021. 192 с.: ил.

Эта книга — увлекательный рассказ о хитрых приемах, которые использовали знаменитые режиссеры от начала XX века до сегодняшнего дня, представленный через призму фильмов, где каждый автор восхищал, ошеломлял, поднимал неудобные вопросы, погружал в свой мир.

Секреты знаменитых режиссеров — Стивен Спилберг, Мартин Скорсезе, Альфред Хичкок, Тим Бёртон, Стэнли Кубрик, София Коппола, Фрэнсис Коппола, Стив Маккуин, Барри Дженкинс, Чарли Чаплин, Роман Полански, Кеннет Брана... И нашумевших фильмов — «Лэдпул», «Крестный отец», «Звездные войны», «Начало», «Казино «Рояль»», «Кинг-Конг», «Унесённые ветром», «Рокки», «Немножко беременна», «Апокалипсис сегодня» и других. Рассказ ведется по разделам: «Актерское искусство», «Режиссура», «Освещение и камера», «Монтаж», «Сценарное мастерство». Тим Гриссон рассказывает о режиссерских находках, которые делают великие фильмы уникальными. Загляните за объектив камеры, чтобы разобраться во всем и по-новому увидеть шедевры мирового кинематографа. Для кинематографистов и кинолюбителей.



Эдвардс Р. Матрица для Чужого. Научное путешествие по блокбастерам: научно-поп. изд. / Р. Эдвардс, М. Брукс; ред.: Ю.А. Серова; пер.: А. Капанадзе; худож.: В.А. Прокудин; обл.: Ю.Н. Елисеев. (книга года по версии Sunday Times). — М.: Лаборатория знаний, 2020. 283 с.: ил.

Можем ли мы воскресить динозавров, как в фильме «Парк Юрского периода»? Можно ли жить на Марсе, как герой фильма «Марсианин»? Реально ли построить машину времени, как доктор Эммет Браун в фильме «Назад в будущее»? Возможна ли жизнь в искусственно созданной реальности,

как в «Матрице»? Отвечая на эти и другие интригующие вопросы, авторы книги — известный английский стэндапер и журналист Рик Эдвардс и доктор квантовой физики Майкл Брукс — углубляются в науку, изучая самые смелые фантастические идеи, представленные в таких культовых голливудских блокбастерах, как «Планета обезьян», «Чужой» и «Интерстеллар». Широкий охват обсуждаемых тем, таких как астрофизика, неврология, психология, ботаника и других, делает эту книгу настоящим подарком для пытливых умов. Для широкого круга читателей.

МИРОВОЙ КИНОПРОЦЕСС

АНАЛИЗ



Рис. Арсения Попова



Прием гротеска в черной комедии: пространство, время и персонаж

А.Е. Бабина

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

УДК 778.5.04.072

АННОТАЦИЯ

В статье исследуется гротеск в черной комедии — популярном жанре преимущественно в зарубежном кинематографе, где абсурдные и аллегорические образы создаются за счет трансгрессии и амбивалентности исследуемого приема. Гротеск в черной комедии рассматривается на трех уровнях конструирования сценария: пространство, время и образ персонажа как столпы драматургического конфликта, а также на примерах устоявшихся форм гротескного сознания — зомби, ангелы и вампиры.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

гротеск,
черная комедия,
сюжет,
гротескный
персонаж,
трансгрессия,
амбивалентность

Ни один жанр кинематографа не пользуется большей популярностью, чем комедия. Она отражает актуальные повестки и настроения в обществе, позитивно воздействует на эмоциональное состояние зрителя, ставит при этом насущные вопросы. Комедия — это зеркало времени. Сценаристы и режиссеры реагируют на ситуацию в социуме весьма быстро, создавая не только забавные или смехотворные фильмы, но и балансирующие на грани пугающего, мрачного, даже безумного. Так комедия, где смех обладает витальной силой, обретает эпитет «черная», а многократно повторяющиеся приемы, объединенные фабулой, проектируют становление полноценного жанра, выходящего за пределы сугубо авторского высказывания.

Несомненно, черная комедия — полноценный жанр, особенно если основываться на следующей трактовке. «Жанр — это взгляд на жизнь, а жизнь обильна такими сочетаниями событий (разных по своей значимости), что является по существу вне жанровой. Лишь тогда, когда художник берет какое-то событие (цепь событий) и под определенным углом рассматривает его, тогда и появляется жанр»¹. И если в чистой комедии только одна эмоция является доминантной, «как сказали бы древние, от смеха иронического до сардонического и животного»², то черная комедия балансирует на грани эмоции ужаса, который,

¹ Чистухин И.Н. О драме и драматургии. Учебное пособие. М.: Планета музыки, 2021. С. 108.

² Арабов Ю.Н. Жанр как машина эмоций (Начальные главы большой книги). Учебное пособие. / Юрий Арабов. М.: ВГИК, 2020. С. 15.

вопреки всему, вызывает хохот. Страх смерти здесь пересекается с витальностью юмора. Можно сказать, что жанр черной комедии сам по себе уже является гротескным, так как он переходный, «залипающий» меж двух диаметрально противоположных и противоречивых эмоций.

Происходит смешение категорий смешного и ужасного, комического и трагического, жизни и смерти, — и это порождает гротескную реальность фильма. Кажется, что гротеск в черной комедии напрашивается сам собой, так как подчеркивает условность кинематографического пространства. Благодаря используемому приему гротеска тема смерти буквально препарируется: «существующий мир разрушается, чтобы возродиться и обновиться. Мир, умирая, рождает. Относительность всего существующего в гротеске всегда веселая»³.

Сущее конечно, и эта идея активно поддается осмыслению в черной комедии. «В кино интересубъективная коммуникация между зрителем, фильмом и его автором изначально основывается на общих для них структурах воплощенного опыта, которые обуславливают восприятие опыта и опыт восприятия. Мы воспринимаем фильмы соматически, всем телом, и образы влияют на нас даже раньше, чем обработка когнитивной информации»⁴. Так использование приема гротеска в черной комедии позволяет зрителю (и автору картины) пережить опыт смерти, ощутить переходные формы, в которых возможны одновременно жизнь и смерть.

Прежде всего гротеск в черной комедии представлен через гротескный образ, который, по определению М.М. Бахтина, «характеризует явление в состоянии его изменения, незавершенной еще метаморфозы, в стадии смерти и рождения, роста и становления»⁵. Соответственно, в рамках этих критериев подбирались и фильмы с наиболее яркими гротескными образами, созвучными современной действительности, которые являют собой также разные устоявшиеся объекты мифотворчества, гротескного сознания: зомби, ангелы и вампиры. Они стали своеобразными масками черной комедии, и на примерах подобных персонажей можно проследить, какие именно формы рождает смеховая культура, переплетенная с темой смерти, выяснить, что именно осмеивается в кинематографических произведениях через исследуемые гротескные субъекты. Выбор пал на три картины — «Смерть ей к лицу», «Догма» и «Реальные упыри», в которых наиболее ярко прослеживаются различные пограничные состояния между жизнью и смертью, выраженные через амбивалентную природу смеха, присущую гротеску.

³ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. С. 57.

⁴ Эльзассер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб.: Сеанс, 2016. С. 233.

⁵ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. С. 31.

**«Ее отвезли в морг... Она будет в ярости!»:
зомби в черной комедии**

В центре сюжета фильма «Смерть ей к лицу» (1992) Роберта Земекиса — история пластического хирурга Эрнеста Мэнвилла (Брюс Уиллис), хотя кажется, что у него меньше экранного времени, чем у двух борющихся за его внимание дам — Мэдлин Эштон (Мэрил Стрип) и Хелен Шарп (Голди Хоун). Но доктор Мэнвилл в фильме — главный герой, совершающий основные действия, из-за которых разыгрывается драма. Сначала он, обручившись с начинающей писательницей Хелен Шарп, разрывает помолвку и уходит к актрисе мюзиклов Мэдлин Эштон. Затем, вновь встречая Хелен, свою первую любовь, задумывает убить жену, которая его унижает, изменяет ему, донимает претензиями. Из-за Мэдлин он впал в депрессию, лишился профессии, стал работать не с «живой материей», а с мертвецами. Теперь доктор Эрнест Мэнвилл корректирует лица усопших людей, чтобы придать им «чинный вид» в гробу. В одном из эпизодов он рассказывает в баре одной посетительнице, что обычная косметика на труп не ложится, приходится пользоваться краской для манекенов.

Герой Брюса Уиллиса — олицетворение мужчины «кризиса среднего возраста», когда все яркие новые ощущения уже в прошлом, но все еще хочется чего-то нового. Вот Эрнест и погружается в омут старых отношений. Тем более что его бывшая невеста превратилась из серенькой «мышки» в роскошную, внешне привлекательную, успешную романистку, чьи презентации книг проходят с помпой и сопровождаются восторгами фанатов. И Эрнест понимает, что стоит начать всё сначала.

Однако Хелен одержима идеей мести, прежде ее соперница уводила у нее парней при первом знакомстве с «подружкой», что они тогда называли «испытание Мэдлин». Теперь у Хелен Шарп появляется шанс взять реванш. Да и бесхребетный по характеру Мэнвилл готов исполнить любую прихоть своей новой/старой возлюбленной. И напрашивается вопрос: почему главный герой долго жил со стареющей звездой мюзиклов, не ушел от нее раньше? Ответ прост: Мэдлин придерживала мужчину, потому что он... моделировал ее стареющее лицо. Но теперь, понимая, что процесс увядания неизбежен, а ход времени не остановить, она потеряла интерес к мужу, завела молодых любовников, которые, однако, только разрушают ее самооценку.

Эта экспозиция занимает большой хронометраж в фильме Земекиса, почти час, и делается это умышленно: в ней раскры-

вается комедийный потенциал киносюжета, заявляются основные темы — старения и смерти. Они прослеживаются в каждом эпизоде фильма, в каждой шутке. Есть и пародийные элементы: когда, например, писательница Хелен Шарп оказывается в психиатрической клинике. Вся показанная в фильме эта сцена — отсылка к знаменитой картине Милоша Формана «Пролетая над гнездом кукушки» (1962).

Первый сюжетный поворот к развитию фабулы картины — это «смерть» Мэдлин, которую как бы неосознанно сталкивает с лестницы ее супруг. Он тут же звонит Хелен, чтобы сказать, что его жена мертва: она упала с лестницы, и он видел, как она вывихнула шею. Но пока любовники советуются, позвонить ли в полицию, с какой точностью судмедэксперты могут определить время смерти, зритель наблюдает параллельное действие в кадре, снятом в блюре⁶, — в глубине комнаты Мэдлин встает. Ее движения ломаные, голова повернута на 180 градусов («Я что, вижу свой зад?!» — восклицает Мэдлин), а пульс отсутствует. Получается, что она восстала из мертвых. Но как?

Показ параллельного действия задает конфликт внутри сцены, обостряет комедийную ситуацию, а пересечение с темой смерти добавляет сюжету эпитет «черный». Так на глазах у зрителя рождается черная комедия. Тем более аудитория понимает, что происходит с Мэдлин: она выпила напиток, «эликсир молодости», который про-

дала ей некая Лизл фон Руман (Изабелла Росселини), известная исцелительница, утверждающая, что ей за семьдесят лет, хотя на вид — не более тридцати. Она воплощение грации и молодости, как раз того, о чем грезит Мэдлин Эштон. Но



Вечно молодые и вечно мертвые Мэдлин и Хелен с доктором Мэнвиллем. Фильм «Смерть ей к лицу» (1992). Режиссер Роберт Земекис

обрести молодость, выпив эликсир, недостаточно, важно еще сберечь тело, о чем Мэдлин была предупреждена, но осознала значимость этой подсказки только после смерти. Собственно, в таком иронично-гротескном изображении отношения к жизни и смерти и кроется ключ к развитию сюжета.

Второй акт, наполненный гэггами, начинается с воскрешения звездной актрисы, где тема вражды двух соперниц раскрывается

наиболее полно. При этом комедийные элементы возникают не только в действиях и ситуациях, складывающихся вокруг персонажей, но и на уровне используемой лексики: героини называют друг друга «Мэд» и «Хэл», что на английском звучит как «mad» и «hell», то есть «безумие» и «ад».

В целом пространство в фильме, наполненное знаками и символами, устроено весьма неоднозначно. Поначалу это театральные подмостки: зритель видит афишу, где изображено тело женщины с крылышками и хвостом, образующим букву «S». Это первый причудливый гротескный образ. Далее зритель попадает в пространство мюзикла, где на сцене выступает Мэдлин Эштон. Длинным, непрерывным кадром с переменной планов — от крупного к общему, без монтажных склеек снято представление героини, выступающей катализатором разыгрываемой драмы. Возникает ощущение длящейся экзальтации,



Даже полная телесная деконструкция не может отправить женщин на тот свет. Фильм «Смерть ей к лицу» (1992). Режиссер Роберт Земекис

эксцентрики, выразительных актерских отыгрышей, что сохраняется на протяжении всего фильма. Роберт Земекис погружает зрителя в условность, в вымысел — от начала и до конца, а жанр черной комедии, определенный еще на этапе создания сценария, только подчеркивает решение режиссера.

Время в фильме явно останавливается после того, как Мэдлин обретает «вторую жизнь». В массовой культуре такое существование персонажа можно обозначить как превращение в зомби. И хотя героиня не совершает ничего жуткого и страшного, она мертва и тлеет. Ее соперница, Хелен Шарп, идет по тому же пути: в нее из дробовика стреляет ее соперница, но как оказывается, она тоже приняла эликсир еще пять лет назад, и теперь с Мэдлин они на равных. Дыру в животе Хелен заделывает доктор Мэнвилл, ее сереющую кожу он подкрашивает краской для манекенов. Но постепенно шпаклевка слезает, проявляются следы разложения. И зритель понимает, что вечную молодость эти женщины обретают в смерти, от признаков постепенного разложения никому не спастись.

Время можно назвать полноценным героем картины, и его воплощает невероятно красивая Лизл фон Руман. «Я там, где весна», — говорит она, намекая на свою вечную молодость и власть над увяданием. Именно она дает героиням «эликсир красоты», благодаря которому подтягивается тело и разглаживается кожа. Но она и обрекает главных героинь на вечные страдания в разложении. Фон Руман — божество или дьявол в человеческом обличье. И основной вопрос, на который зрителю предстоит ответить, — дарует ли она жизнь без смерти или обрекает на смерть в жизни? Такая амбивалентность функции персонажа дает право назвать его гротескным субъектом, завигающим между вполне определенными и довольно строгими понятиями категорий жизни и смерти.

Финал фильма подчеркивает гротескную природу жанра *черной комедии*, воплощаясь в смысловом перевертыше: если группа героев, вроде, скажем, Элвиса Пресли, Мэрилин Монро, Энди Уорхола, Греты Гарбо, приняли зелье, симитировали свою смерть и обрели вечную жизнь, то героини фильма «Смерть ей к лицу», употребив снадобье, стали гнить заживо в оболочке своего тела, которое, один раз умерев, все-таки продолжает жить. Их бытие в кино называется просто — зомби.

«Геноцид — самое утомительное занятие. После хоккея»: ангелы, несущие гибель

Фильм «Догма» (1999) режиссера Кевина Смита, написавшего не только сценарий, затрагивающий религиозные и мировоззренческие аспекты бытия, но и создавшего это аудиовизуальное произведение. Фильм начинается с того, что кардинал католической церкви, роль которого исполняет стендап-комик Джордж Карлин, объявляет о том, что врата церкви в Висконсине даруют оставление всех грехов, пользуясь догмой из Евангелия. «Истинно говорю вам: что вы свяжете на земле, то будет связано на небе; и что разрешите на земле, то будет разрешено на небе» (Мф. 18:18). Но почему всё это вдруг происходит? Дело в том, что с помощью пиар-акции священник решил привлечь молодежь в Храм Божий. Об этом прознали два ангела — Локи (Мэтт Деймон) и Бартлби (Бен Аффлек), которые провинились перед Господом и покинули Рай, отправившись не в Ад, как Люцифер, а на грешную Землю. Но если они пройдут это испытание, грехи им будут отпущены. Так они смогут перехитрить Бога и вернуться домой. Но Бога нельзя обхитрить, Он непогрешим, и если Его уличить в совершенной ошибке, то планету непременно ждет Апокалипсис.

Сюжетно фильм можно поделить на три параллельно развивающиеся линии, которые сойдутся в кульминации. Это



Ангелы Бартлби и Локи. Последний уже стал смертным — у него срезаны крылья. Фильм «Догма» (1999). Режиссер Кевин Смит

самостоятельные эпизоды: с ангелами Локи и Бартлби; с Вифанией и ее спутниками Джем и Молчаливым Бобом; с учеником Христа по имени Руфус и людьми; с демоном Азриэлем и его приспешни-

ками бесятами, вооруженными клюшками, которые терроризируют округу, сея смерть на роликовых коньках. То есть это группы, разбитые по принадлежности к тем или иным сущностям, столкновение между которыми должно спровоцировать гротескную кульминацию.

Основной конфликт черной комедии всегда строится на безапелляционности смерти и сочетании этой утраты с острыми комедийными ситуациями. Над героями все время нависает угроза уничтожения, но они шутят, смеются, попадая в нелепые ситуации. Так, к примеру, бесплодной работнице абортария Бетани необходимо остановить двух ангелов смерти, решивших свергнуть мировой порядок, установленный Господом. Они встречаются лицом к лицу уже в середине фильма, и зритель ждет поражения героини, но этого не происходит. «Последняя из рода», так называют Бетани, должна сразиться с бессмертными существами в человеческом облики, и совершенно неясно, как одержать победу. Таков стержень конфликта, разворачивающегося в фильме. Иначе говоря, гротеск закладывается в фильме и на уровне персонажей, и на уровне противопоставления божественного-демонического, человеческого-сверхъестественного, смертного-вечного. Комическое же представлено противоречиями, которые возникают «между несовершенными явлениями и каким-то положительным опытом, несоответствием цели средствам, формы содержанию, сущности — проявлениям»⁷.

Действие фильма разворачивается в наше время на территории США, где люди бунтуют против аборт, мало верят и плохо понимают, зачем священники что-то придумывают, чтобы облагородить религию. Но массам нужно во что-то верить, и с этой целью изобретают веселого Иисуса, который указывает на тебя пальцем и показывает большой палец вверх. Образ

⁷ Чистюхин И.Н. О драме и драматургии. Учебное пособие. М.: Планета музыки, 2021. С. 109.

страдания Христа на кресте стал непривлекательным для людей, им нужны удовольствия и радость. Они даже представить не могут, что когда Локи и Бартлби доберутся до врат церкви, через которые собираются вернуться к себе на небеса, всем мирским радостям наступит конец.

Фильм состоит из историй людей и небесных созданий. Но если люди существуют в линейном времени, то демоны и ангелы могут с легкостью кочевать из континуума в континуум. К примеру, герой Криса Рока, который представляется «тринадцатым черным апостолом Руфусом», отсутствующим в Библии из-за цвета кожи, падает с небес, а потом говорит, что Христос учил его воскресать во время пира в Кане Галилейской, — создается представление, что он вышел в земную реальность прямиком оттуда. Или, скажем, спутники Азриэля — мальчики с хоккейными клюшками и на роликах: они попросту разрезают пространство после того, как выясняют, куда направляется Бетани, чтобы прыгнуть в образовавшуюся временную нору и оказаться подле хозяина.

Впечатляет, как ловко Кевин Смит в роли Молчаливого Боба создает в пределах всего одной двухчасовой картины Вселенную персонажей, которые потом будут кочевать из фильма в фильм. И если в фильме «Догма» им присущи гротескные свойства, то, например, во франшизе «Джей и Молчаливый Боб наносят ответный удар» (2001) герои остаются абсурдными и комичными, но не трансгрессивными.

Любопытно наблюдать, как режиссер наделяет ангелов и демонов антропоморфными свойствами. Они любят покутить, но не могут пить алкоголь. Однако персонаж Алана Рикмана, верховный ангел Метатрон, пьет текилу из одной рюмки и тут же выплевывает ее в другую. Они, безусловно, верят в Бога, потому что видели Его (кстати, в фильме Кевина Смита Бог — женщина), тем не менее любят поглумиться над маловерами и поселить в их душу сомнения. Так, к примеру, Мэтт Деймон, исполняющий роль Локи, ангела смерти, в экспозиции болтает с монахиней, которую убеждает в том, что «вера, основанная на мифических постулатах, разрушает внутреннюю сущность человека, а религиозные институты подавляют нас», более того, он даже советует ей потратить деньги от пожертвований на себя лично.

В чем же проявляется «ангельская» сущность персонажей? Во-первых, в физических чертах. У них нет гениталий, и Метатрон это демонстрирует напуганной Бетани, которой сначала он является в языках пламени. Эпизод появления Верховного

ветхозаветного ангела заканчивается тем, что Бетани тушит посетителя из огнетушителя. Через подобные штрихи и решения мизансцен рождается комедия. Вместо нимбов ангелы носят капюшоны, а Азриэль — белую широкополую шляпу. Крылья небожители прячут под куртками. То есть эти персонажи сотканы из архаических представлений человека об ангелах, но живут в современном мире, среди людей. Именно такое столкновение «универсумов» позволяет обозначить действующих лиц фильма как персонажей, обладающих трансгрессивными свойствами гротеска.

Помимо ангелов, в фильме присутствуют и совсем невиданные ранее субъекты, обретшие антропоморфную форму. Это, например, Серендипити — муза, дух и абстракция, дарящая вдохновение. Вообще термин «serendipity» означает инстинктивную прозорливость, склонность к внезапным открытиям. В фильме «Догма» Богу служат не только ангелы, но и вообще всё сущее, причем, даже отдельные качества получают право на независимое существование. Персонажа *Серендипити* играет Сальма Хаяк, и впервые зритель, как и герои ленты, видят ее в стриптиз-клубе, что оказывается неожиданностью для всех. Она объясняет место своей работы тем, что любит вдохновлять людей, неважно каким образом, главное, чтобы они получили незабываемые впечатления, — и стриптиз-клуб идеально соответствует склонностям и свойствам Серендипити.

Одним из «привратников» на пути героев к заветным райским Вратам оказывается гротескный *дерьмодемон* — каловая масса, явившаяся в захудалый бар напрямиком с Голгофы. Серендипити рассказывает историю этого чудовища: оно состоит из фекалий казненных на Голгофе бандитов, чей кишечник опорожнялся в момент смерти. Комическая материя дерьмодемона сочетается с тематикой абсурдности, смерти, смрада и адской бездны. Этот персонаж застревает в безвременье и вне пространства, он актуален в любом историческом контексте как олицетворение зла.

Руфус — еще один гротескный субъект, не относящийся к демонам или ангелам. Это тринадцатый апостол, которого исключили из Библии по принципу того, что ученик Христа не может быть черным. Джей и Молчаливый Боб называются Метатроном, отправляющим Бетани в путешествие, в качестве пророков (хотя зритель видит их как травокуров и онанистов). И, наконец, главная героиня — Бетани, последняя из рода Давида, что и Иисус Христос. Она внучатая племянница Мессии, которая спасет мир от гнева Божьего.

Таким образом, в фильме гротескная реальность представлена персонажами из христианской традиции, которые обрета-
ют антропоморфную форму, чтобы достичь динамической це-



Бог в исполнении Аланис Мориссетт и Алан Рикман в роли Метатрона, вытирающий грязь со своего пальто плащом Господа. Фильм «Догма» (1999). Режиссер Кевин Смит

ли — добраться до во-
рот, дарующих про-
щение Господа. Бог в
«Догме» — это и бро-
дяга, которого «выби-
вают» из игры в самом
начале фильма, и жен-
щина с признаками
ребяческого поведе-
ния, которую сыграла
певица-хиппи Аланис
Мориссетт. В фильме
прослеживается ос-
новной тезис: всё тво-
рится по воле Божьей,

и Он не лишен чувства юмора, но подчас сами люди, теряя веру, смешивают юмор с жестокостью и на пересечении этих двух категорий рождается черная комедия. Принцип создания кино-жанра черной комедии подтверждает и искусствовед Н.Е. Мари-
евская в своей книге «Время в кино», характеризуя данный фильм. «В ироничной полемике со знаменитым утверждением Альберта Эйнштейна «Бог не играет в кости!» развиваются со-
бытия в комедии американского режиссера Кевина Смита «Дог-
ма». Бог в кинокартине действительно не играет в кости. Он по-
кидает небеса, чтобы в человеческом облике проводить время в
зале игровых автоматов. Выигрыш он раздает бедным детям.
Его бонус — случайность»⁸.

⁸ Мариевская Н.Е. Время в кино. М.: Прогресс-традиция, 2014. С. 115.

«Проблема у них такая — любят умирать»: вампирская природа, порожденная смехом

Центральной идеей сюжета фильма «Реальные упыри», соз-
данного режиссерами Тайки Вайтити и Джеймном Клемен-
том, — история четырех вампиров, живущих в Новой Зеландии
и периодически убивающих простых людей. «Что мы делаем
в тени» или «Реальные упыри» — оба названия встречаются в
русском дубляже — это авторский проект Тайки. Так, у героев
нет глобальной и понятной цели на протяжении всего фильма,
и формат мокьюментари, псевдодокументальной ленты, такое
вполне позволяет. Получается выдуманный slice of life⁹, и такая
манера построения повествования втягивает зрителя в процесс

⁹ Slice of life (с англ. «кусочек жизни») — метод, обычно используемый в документальном кино, когда режиссер просто наблюдает за жизнью героев, не выстраивая драматургию. — Прим. авт.

намного активнее, так как «четвертой стены» — экрана, который отделяет вымышленное художественное действие от зрителя, в мокьюментари просто не существует.

Основной конфликт в фильме повествует о том, как непросто живется в современном мире древнему, хтоническому злу — вампирам. В каждом эпизоде зритель наблюдает за издержками их кровавой жизни: порядок в огромном замке нужно наводить самим, так как рабство отменили; современные технологии развиваются стремительно, поспевать за их развитием нет возможности, ведь вампиры бодрствуют только ночью; новых друзей не заведешь, поскольку они рано или поздно либо попросят о превращении их в кровососов, либо будут съедены, либо умрут.

Трансгрессивная сущность вампиров ярко работает на контрасте с быстро меняющейся, странной и чуждой настоящей реальностью. Каждая комедийная ситуация подчеркивает эти отчужденность и странность, и вампиры начинают казаться зрителю вполне понятными существами, где-то даже близкими по духу, несмотря на то, что они хищники, заключенные в человеческом теле. Более того, зритель, ассоциируя себя с героями фильма, в некоторой степени и сам начинает ощущать себя вампиром-чужаком, который не поспевает за новыми технологиями и меняющимися в социуме нравами.

Каждый кровопиец в фильме «Реальные упыри» принадлежит определенной эпохе. Петер — тысячелетний вампир, Владислав родился в XVI веке, Вьяго — из XVIII века, Дикон — из XIX столетия. Разброс во временном континууме сходится в одной точке — псевдодокументальном фильме, который телевизионщики снимают для местного новозеландского телеканала. Позже к ним присоединяется и новоиспеченный кровосос — Ник, который только познает свою новую сущность. Оказывается, в этой

Вампирское
совместное фото и
один человеческий
друг, который рано или
поздно умрет. Фильм
«Реальные упыри»
(2014). Режиссер Тайка
Вайтити



субстанции ничего хорошего нет: кровь из глаз, высокая температура, бессонница, невозможность контролировать полеты тела и, что хуже всего, недоступность любимой еды (Ник рыгает фонтанами крови от любимом-

го блюда — картошки фри). Но зато он бессмертен! Однако встает вопрос — благодать ли это или проклятие?

Система персонажей в ленте подразделяется на две группы: *первая* — это нечисть, то есть вампиры, зомби, оборотни, которые также заявлены в фильме; *вторая* — люди, у которых есть свое деление на тех, кто хочет стать вампирами и обрести бессмертие, а потому они становятся рабами кровопийцев и тех, кто живет параллельной размеренной жизнью, где вампиры — просто часть



Современные проблемы требуют современных решений: вампиры тоже пользуются зубной пастой. Фильм «Реальные упыри» (2014). Режиссер Тайка Вайтити

фольклора. Возможно, поэтому вампирам так трудно мириться с действительностью: их не воспринимают всерьез. Комедийность рождается на той идее, что упыри — убийцы, но никто не придает этому значение. Они умеют гипнотизировать и вскрывают жертвам артерии,

но люди продолжают, не опасаясь, развлекаться с ними, снимать о них киносюжеты и даже обучать их, как пользоваться гаджетами. Герои аудиовизуального произведения точно выбиваются из времени и пространства, оказываясь чужими. Мир больше не трепещет при упоминании вампиров. Став частью поп-культуры, вампиры трепещут от назойливого внимания современного мира. Такой смысловой перевертыш усиливает главный конфликт, в котором заложен вопрос: как в наши дни скепсиса и постироничного отношения к жизни существовать древнему вампиру? Конфликт друзей-упырей подчеркивает их трансгрессивную инаковость, гротескную суть.

Однако в фильме «Реальные упыри» бытийная нормальность тоже превращается в гротеск, особенно когда она соприкасается с миром нечисти, как в эпизоде первой трети фильма, когда рабыня Дикона приводит в замок двух своих «заклятых друзей», чтобы те были съедены. Комически разыгранная вначале ситуация завершается кровавым пиршеством, которое должно потрясти документалиста-наблюдателя, фиксирующего всё происходящее на ручную камеру. Но съемка продолжается, и погруженному в фильм зрителю, видимо, кажется, что происходящее на экране вполне нормально, что в жизни бывает хуже, страшнее и кровавее.

Заключение

Черная комедия — популярный жанр в наши дни. В нем с помощью обостренных сюжетно драматических ситуаций комически осмысливаются понятия «жизнь» и «смерть». Нередко в такие фильмы добавляются приемы гротеска, всегда балансирующего между смешным и страшным, и на первый план выходят пограничные с мировоззренческой точки зрения категории, которые как бы подвисают между семантическими полями в развитии сюжета, а персонажи не имеют возможности полностью их перешагнуть.

Зомби, ангелы, вампиры из представленных картин — это трансгрессивные субъекты кинематографа, потому что они беспомощны перед конкретным и определенным реальной ситуацией однозначным миром. Их тела постоянно меняются, время не властно над ними, но при этом правила новых исторических реалий всегда наносят им неожиданный урон. Они не могут умереть, но и жизнь их нельзя назвать счастливой, ведь бессмертие становится мучением. Каждая из перипетий, случающаяся с этими персонажами, неизменно завершается гэгем. Однако в основе сюжетного конфликта таких фильмов — трагическое несоответствие формы и правил пространства, в котором смерть есть конец, а не начало или продолжение. Действующие лица в фильмах «Смерть ей к лицу», «Догма», «Реальные упыри» и в других, подобных им произведениях, влечат свое существование будучи мертвыми, и смех, сопутствующий им, — это последняя искра витальности подобного парадокса. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Арабов Ю.Н. Жанр как машина эмоции (Начальные главы большой книги). Учебное пособие / Юрий Арабов. — М.: ВГИК, 2020. — 58 с.
2. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — М.: Художественная литература, 1990. — 640 с.
3. Бахтин М.М. Формальный метод в литературоведении. — Нью-Йорк: Серебряный век, 1982. — 236 с.
4. Бугаева Л.Д. Пространство и персонаж / Сб. ст. под ред. Л.Д. Бугаевой. — СПб.: Издательский дом «Петрополис», 2018. — 420 с.
5. Грей Г. Кино. Визуальная антропология. — М.: Новое Литературное Обозрение, 2014. — 208 с.
6. Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства / Сост. Р.Г. Григорьева. — СПб.: Академический проект, 2002. — 544 с.
7. Мариевская Н.Е. Время в кино. — М.: Прогресс-традиция, 2014. — 336 с.

8. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977. — 577 с.
9. Чистюхин И.Н. О драме и драматургии. Учебное пособие. — М.: Планета музыки, 2021. — 432 с.
10. Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. — СПб.: Сеанс, 2016. — 440 с.

REFERENCES

1. Arabov Y.N. (2020) Zhanr kak mashina emocii (Nachalnye glavy bolshoj knigi). Uchebnoe posobie [The Genre as an Emotional Machine (The First Chapters of a Book). The Study Guide]. — Moskva: VGIK, 2020. — 58 p. (In Russ.).
2. Bakhtin M.M. (1990) Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kultura srednevekovja i Renessansa [The Creative Art of François Rabelais and Folk Culture of the Middle Ages and the Renaissance]. — Moskva: Khudozhestvennaia literature, 1990. — 640 p. (In Russ.).
3. Bahtin M.M. (1982) Formalnyj metod v literaturovedenii [The Formal Method in Literary]. — New York: Serebryanyj vek, 1982. — 236 p. (In Russ.).
4. Bugaeva L.D. (2018) Prostranstvo i personazh. / Sbornik statej pod red. L.D. Bugaevoy [The Space and A Hero/The Digest Of Articles Edited By L.D. Bugaeva]. — Sankt-Peterburg: Izdatelskij dom «Petropolis», 2018. — 420 p. (In Russ.).
5. Grey G. Kino. Vizualnaya antropologiya [Gordon Grey. The Visual Anthropology]. — Moskva: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2014. — 208 p. (In Russ.).
6. Lotman YU.M. Statii po semiotike kul'tury i iskusstva. / Sost. R.G. Grigorieva [The Articles of Semiotics of Art and Culture/Edited by R.G. Grigorieva]. — Sankt-Peterburg: Akademicheskij proekt, 2002. — 544 p. (In Russ.).
7. Marievskaya N.E. (2015) Vremya v kino [The Time in Cinematography]. — Moskva: Progress-Traditsiya, 2015. — 336 p. (In Russ.).
8. Tyunyanov Y.N. (1977) Poetika. Istoriya literatury. Kino [The Poetics. The History of Literature. The Cinema]. — Moskva: Nauka, 1977. — 577 p. (In Russ.).
9. CHistyuhin I.N. (2021) O drame i dramaturgii. Uchebnoe posobie [About Drama Theory. The Study Guide]. — Moskva: Planeta muzyki, 2021. — 432 p. (In Russ.).
10. Elzesser T., Hagener M. (2016) Teoriya kino. Glaz, emocii, telo [Thomas Elsaesser, Malte Hagener. Film Theory. An Introduction Through the Senses]. — Sankt-Peterburg: Seans, 2016. — 440 p. (In Russ.).

The Grotesque in Black Comedy: Space, Time and Character

Anastasiya E. Babina

*Post-Graduate school graduate, S.A. Gerasimov Russian State University
of Cinematography (VGIK)*

UDC 778.5.04.072

ABSTRACT: The article explores the relationship between the genre of black comedy and the technique of grotesque. Black comedy balances on the edge of the feeling of horror, which in spite of everything causes laughter.

At the heart of this genre is the fear of death, one can say that black comedy seems to imply the grotesque, since the technique involves visualizing the transition and "being stuck" in between two totally opposite, contradictory emotions.

In the films which were selected for the article, grotesque images are the most vivid, consonant with modern reality, and exemplify various objects of myth-making: zombies, angels and vampires.

Those are transgressive subjects of cinema, because they are helpless in the face of something concrete and definite. Time has no power over them, although the bodies of the characters are constantly changing and the rules of new historical realities always cause unexpected damage.

Their life in death cannot be called happy, as far as immortality turns out to be a burden that each category of the grotesque characters has to bear in their own way.

Taking three movies as an example — "Death Becomes Her" (1992, dir. Robert Zemeckis), "Dogma" (1999, dir. Kevin Smith), "What We Do In The Shadows" (2014, dir. Taika Waititi) — an attempt was made to analyze various borderline states between life and death, expressed through the ambivalent nature of laughter inherent in the grotesque.

And despite the fact that every plot twist in the films under discussion ends with a gag, the conflict in these movies is related to the tragic discrepancy between the form and the rules of space, in which death is the end, not the beginning or continuation.

The article can be useful both for active playwrights and directors, as well as students studying the basics of drama, and a wide range of readers interested in the nature of the grotesque structure. The analysis is based on the scientific research of M.M. Bakhtin, Y.M. Lotman, Y.N. Tynyanov, Y.N. Arabov.

KEY WORDS: grotesque, black comedy, script, character, zombies, vampires, angels, transgression, ambivalence

ТЕЛЕВИДЕНИЕ ЦИФРОВАЯ СРЕДА



Фото С. Уразовой



Эндогенный процесс визуальной коммуникации смежных кадров в телевизионном монтаже

В.В. Шабалин

кандидат искусствоведения

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

УДК 792.8.071.5+792.8.01

АННОТАЦИЯ

Недостаточное теоретическое обоснование одномоментного функционала внутрикадрового и межкадрового монтажа побуждает рассмотреть используемые на практике способы создания экранного пространства в новом ракурсе. В статье разбирается на релевантных примерах взаимодействие элементов смежных композиций как в межкадровом сопоставлении, так и выстраивании внутриэкранной картины телевизионного материала. Также в научный оборот вводится ряд понятий, уточняющих творческие направления актуальных методов современного монтажа.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

визуальный эффект,
дополнительная визуализированная информация,
композиция кадра, монтаж, экранное пространство

Телевизионный монтаж как творческий и технический процесс

Алгоритм смены изображений в визуальном ряду исследуется в теоретической плоскости перманентно, более того, на практике он постоянно совершенствуется и видоизменяется при создании экранного произведения, начиная с первых кинокартин по настоящее время. Расстановка кадров в монтажной фразе характеризует разноплановость построения аудиовизуального сообщения на экране. Монтаж, по утверждению кинорежиссера О. Уэллса (O. Welles), является главным аспектом², как никогда важным в организации экранного пространства. Вместе с тем исследователь С.А. Филиппов, автор работы «Элементарная грамматика пространства-времени на монтажной склейке и развитие монтажа в раннем кинематографе», отмечает несколько парадоксальное отношение к монтажу. «Его часто сильно переоценивают в качестве важнейшей формообразующей структуры кинематографа и в то же время значительно недооценивают как уникальный кинематографический феномен»³.

Внедрение на телевидении в 1960-е годы видеозаписи с целью создания новостных программ глобально изменило характер

¹ Эндогенный процесс означает внутренний процесс. — Прим. авт.

² Interview with Orson Welles / André Bazin and Charles Bitsch; translated and annotated by Sally Shafto / Senses of cinema [Originally published in «Cahiers du Cinéma». 1958. № 84, June] // URL.: <http://sensesofcinema.com/2008/46/orson-welles-bazin-bitsch/> (accessed: 13.03.2017).

³ Филиппов С.А. Элементарная грамматика пространства-времени на монтажной склейке и развитие монтажа в раннем кинематографе // Ракурсы: [сб. ст.]. Вып. 5 / Гос. ин-т искусствознания. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2004. С. 31.

⁴ Дворко Н.И. Режиссура мультимедиа: Генезис, специфика, эстетические принципы: дис. ... д-ра искусствознания: 17.00.03 / Дворко Нина Ивановна; [место защиты: Ин-т повышения квалификации работников телевидения и радиовещания]. СПб., 2004. С. 34.

⁵ Николаева Е.В. Фрактальный гипертекст экранных медиа // Актуальные проблемы экранных и интерактивных медиа. М.: Издательство Московского университета, 2019. С. 173.

⁶ Гусев Д.А. Краткая история философии: Нескучная книга. М.: Изд-во НИЦ ЭНАС, 2003. С. 200–201.

⁷ Филиппов С.А. Элементарная грамматика пространства-времени на монтажной склейке и развитие монтажа в раннем кинематографе // Ракурсы: [сб. ст.]. Вып. 5 / Гос. ин-т искусствознания. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2004. С. 35.

⁸ Богомолов Ю.А. Репродуктивная функция телевидения // Музы XX века: Художественные проблемы средств массовой коммуникации. М.: Искусство, 1978. С. 125.

творческой работы. Технология магнитной фиксации изображения сделала доступным ряд принципиально важных художественных приемов, «превратив телевидение из “транспортного” средства в экранное искусство»⁴, — подчеркивает доктор искусствознания Н.И. Дворко. Конечно, с технической точки зрения монтаж связан с выбором места замены одного кадра другим, но в наши дни видеомонтаж сопоставим с созданием гипертекста, который по определению итальянского ученого У. Эко (U. Eco), предстает как «многомерная сеть»⁵, сравнимая, в свою очередь, с экранным пространством телевизионного материала. В этом контексте интересен факт, отмеченный доктором философских наук Д.А. Гусевым в следующей трактовке: «Вы бросаете в землю крохотное зернышко, едва различимое глазом, а из него вырастает мощное дерево, превосходящее породившее его зернышко по своим размерам и массе в миллионы раз»⁶. И в монтаже выстраивается визуальный ряд при наличии такого рода «кадров-зерен», которые автором телепрограммы тщательно подбираются и сопоставляются. Межкадровые пространственно-временные отношения — фундаментальная основа монтажного повествования.

Искусствовед С.А. Филиппов отмечает: «Несмотря на элементарность таких отношений, в теории кино они изучены крайне фрагментарно и непоследовательно (это, надо сказать, вообще довольно серьезная проблема всего киноведения, часто предпочитающего заниматься сложными вещами, не разобравшись с простыми)»⁷. Исходя из этого утверждения, проанализируем актуальные способы создания телевизионного ряда через одновременный межкадровый монтаж и внутрикадровое построение экранной композиции.

Творческий процесс сопоставления смежных планов в видеоряде

«Снимать» на телевидении — значит «монтировать» непосредственно во время события⁸, в отличие от кинематографического межкадрового монтажа на постпродакшн. Подготовка к творческому процессу требует расстановки видеокамер. Отсюда видеосъемка, например, интервью зависит от правила ста восьмидесяти градусов, или так называемой в профессиональной среде «восьмерки»⁹. Классические правила построения композиции кадра в наши дни изменяются. Поэтому зачастую применяется отображение собеседников с разных сторон сагиттальной плоскости¹⁰, пересекать которую при размещении телекамер считалось недопустимым.

⁹ Термин «восьмерка» предусматривает размещение видеокамер с одной стороны от линии взаимодействия двух участников мизансцены. — *Прим. авт.*

¹⁰ Сагиттальная плоскость — это условная вертикальная плоскость, проходящая через отрезок «корреспондент-интервьюируемый», разделяющая мизансцену на две части. — *Прим. авт.*

¹¹ Якобсон М. Многокамерное производство: от подготовки до монтажа и выпуска / М. Якобсон; пер. с англ. Ю. Волковой; под ред. М. Казючича. М.: ГИТР, 2012. С. 80.

¹² Филиппов С.А. Элементарная грамматика пространства-времени на монтажной склейке и развитие монтажа в раннем кинематографе // Ракурсы: [сб. ст.]. Вып. 5 / Гос. ин-т искусствознания. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2004. С. 41.

¹³ Русинова Е.А. Звук рисует пространство // Киноведческие записки, №70. 2004. С. 237.

¹⁴ Соколов А.Г. Монтаж: телевидение, кино, видео. Часть вторая. М.: Издательство «625», 2001. С. 49.

¹⁵ Ромм М.И. Ваше слово, товарищ автор [Текст] / В. Сурин, Е.Габрилович, Ю. Нагибин и др. М.: Искусство, 1965. С. 108.

¹⁶ Божович В.И. Андре Базен и проблема экранного времени / В.И. Божович // Киноведческие записки, 1993/1994. № 20. С. 170.

В наши дни такой подход к визуальной фиксации объектов адаптируется к новым экранным построениям. Таким образом, в экранном пространстве векторы направления взглядов участников беседы становятся обращены в одну сторону, то есть герой в смежных кадрах «смотрит» сам на себя. Перво-степенным условием данного визуального конструкта является смена масштаба портрета в соседних кадрах при отображении в них гостя программы. Склейка будет безупречной, считает М. Якобсон (M. Jacobson), если планы отличаются по крупности¹¹. При этом прямая склейка в нарративе (повествовании) видеоряда является феноменом, благодаря которому «могут меняться как локальные, так и глобальные пространство и время, и возникающее на ней взаимодействие физических и диетических составляющих»¹².

При смене кадров в единой экранной картине оставление звукового сопровождения от первого в последующем кадре приводит к диетичности аудиального сопровождения. Диетический звук становится одним из наиболее важных средств художественной выразительности, усложняя восприятие и создание материала¹³. Для организации диетического экранного пространства может быть задействован один съемочный аппарат, что гарантирует «сопоставление статичных пластических образов и пластических образов действия путем использования <...> различных движений самой камеры, которое обеспечивает смену информации и развитие содержания кадра»¹⁴. Так при панорамировании с одного героя (кадр 1) на другого (кадр 2), когда первый продолжает говорить, например, представляя следующего участника, творческий подход будет в данном случае отражать свойства внутрикадрового монтажа с присущим изменением диетической экранной композиции.

Внутрикадровое построение экранного пространства

При восприятии реальной действительности, зафиксированной активной камерой, зритель, во-первых, становится «со-участником события»¹⁵, во-вторых, вовлекается во внутреннее пространство одного плана¹⁶. Важным остается по-прежнему расположение телекамеры. «Выбор точки съемки всегда диктуется драматургией и режиссерским замыслом, формой условности»¹⁷. Заострим внимание и на возможном присутствии опасности, сопутствующей съемочному процессу. При этом если во время съемки хищного животного в клетке переднюю часть объектива разместить внутри ее периметра, то сложится впечатление отсутствия ограждения. «Кадровая граница,

¹⁷ Соколов А.Г.
Монтаж: телевидение,
кино, видео. Часть
первая. М.: Издатель-
ство А. Дворников,
2000. С. 196.

¹⁸ Мартыненко Ю.Я.
Документальное кино-
искусство. М.: Знание,
1979. С. 75.

¹⁹ Базен А.
Что такое кино?
[Текст]: Сборник
статей: [Пер. с фр.] /
[Вступ. статья И.
Вайсфельда, с. 3–38].
М.: Искусство, 1972.
С. 92.

очерчивая поле нашего внимания, по-разному воздействует на композицию. В одном случае оператор рассматривает кадр по аналогии с традиционным использованием рамы живописного полотна: изображение, “окантованное” рамой, тщательно отобрано и в своей организации строго учитывает границы кадра. В другом — вырез пространства рамкой как бы случаен, важные смысловые элементы изображения режутся границей кадра, словно сигнализируя о том, что оставшееся за пределами кадра столь же значительно, как и увиденное»¹⁸.

Поэтому помимо столь важного взаиморасположения телекамеры и объекта съемки особое значение получает *рамка кадра*, благодаря которой использование одной части мизансцены в композициях текущего кадра, а затем и следующего, является, по сути, выкадровкой из общей экранной картины. Рассмотрим подробнее на следующем примере (см.: Рис. 1). В первом кадре (слева) отображается портрет с неким объектом в правой верхней части его композиции. Далее при повороте телекамеры в горизонтальном направлении показывается портрет второго участника. Объект из первой композиции продолжает оставаться и во втором кадре, находясь в левом верхнем углу композиции. В момент панорамирования происходит своего рода эффект виртуальной камеры, ограждающий от нежелательного дробления события в стремлении сохранить его пространственное и временное единство¹⁹, в отличие от прямой склейки приводимых в примере кадров.

Подобный результат достигается и на постпродакшн с помощью смены кадров через художественный эффект. При активном освоении новых творческих подходов создания экранного пространства в телевизионном контенте относительное движение сменяемых между собой изображений проявляется в монтажных переходах, «работающих» на основе свойств усеченной реальности — вытеснении с экрана одного изображения последующим (см.: Рис. 2). Остановимся подробнее и на таком способе, как «сдвиг». В момент смены планов одно изображение

Рис. 1.
Схема экранной
композиции
с панорамированием



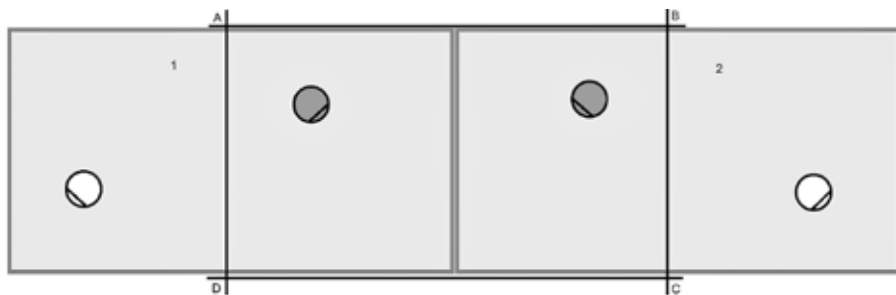


Рис. 2.
Схема смены изображений: первого (слева) на второе (справа) на экране, схематично обозначенного четырехугольником ABCD

сдвигает из кадрового окна идущее перед ним изображение в единой экранной композиции, что предстает как эндогенный процесс, обусловленный внутренним, а не внешним фактором воздействия в виде cut-процесса (от англ. cut — урезать). В продолжение исследования рассмотрим одновременное применение внутрикадрового и межкадрового монтажа при создании экранного пространства телевизионного материала.

²⁰ Эйзенштейн С.М. Драматургия киноформы: статьи по истории кино / Сергей Эйзенштейн. М.: Эйзенштейн-центр, 2016. С. 108.

²¹ Таймлайн (от англ. time — время, line — линия) — окно в компьютерной программе монтажа с видеоклипами на условной линии времени. — Прим. авт.

Рис. 3.
Смена кадров на условном экране, обозначенном четырехугольником ABCD («Двойное дежурство в любовном утаре» // режиссеры А. Унаев, А. Лаврентьев, В. Рунов, 2021, ВГИК)

Одномоментность внутрикадрового и межкадрового монтажа при создании экранной композиции

При теоретическом осмыслении механизма сопоставления кадров как многозначных иероглифов²⁰ между собой представим способ физической их смены как имманентный процесс, обозначающий внутреннюю связь смежных кадров, их трансцендентальность (от лат. transcendens — выходящий за пределы) в едином образе собираемого на таймлайн²¹ видеоряда. Зритель воспринимает такие планы в полнорастровой экранной композиции подобно изображениям в полиэкране. Таким образом, сдвигаемые на короткое время портреты воспринимаются на экране одним общим планом, отображающим двух персон (см.: Рис. 3).

Приведенный вариант создания аудиовизуального произведения целесообразно обобщить в линейном и нелинейном процессе сборки материала «по-горизонтالي». Такой монтаж обозначим как *горизонтальный*, представляющий симбиоз внутрикадрового и межкадрового монтажа. Вместе с тем в со-



временных медиа создание материала происходит с наложениями на основное изображение элементов дополнительной визуализированной информации (ДВИ).

Непрерывно пронизывая межкадровые склейки, такие визуальные объекты располагаются в соседних кадрах на определенной временной длительности того или иного фрагмента визуального ряда телематериала, а информационная «бегущая» строка вообще может находиться на протяжении всей новостной программы. Такой вид монтажа с развитием компьютерных технологий, как правило, является нелинейным, назовем его *объемным*. Его характерная черта — зрительное включение элемента ДВИ в основное изображение, своего рода, это пазл, завершающий экранную картину. Исключение составляют элементы ДВИ в виде экранной *дополненной реальности*, которые становятся для телевизионной аудитории практически не отличимыми от реальных прототипов. Дело в том, что объекты экранной дополненной реальности вписываются в конкретное место композиции кадра, соответствуя определенному масштабу и ракурсу отображения мизансцены.

Вместе с тем необходимо сфокусировать внимание еще на одном направлении монтажа, суть которого в прямой зависимости структуры кадра от его расположения в аудиовизуальном ряду телевизионного материала, то есть опять же по отношению к смежному кадру. Так, в футаж²² определенной длительности, состоящий из видеозаписи оратора крупным планом, необходимо внести несколько вставок этого выступления общим планом, чтобы изобразительно «разбавить» материал и использовать в то же время эти вставки в качестве «*перебивочного*» изображения. По словам режиссера кино и телевидения А.Г. Соколова, «...одна из задач режиссуры в экранном творчестве — концентрация в ограниченном экранном времени наибольшего количества информации путем отбора наиболее ярких и выразительных кусков жизни и исключения второстепенных. Перебивка как раз помогает творцам выполнить эту задачу в целом ряде случаев элегантно, незаметно, без потерь художественных начал»²³.

Поэтому композиционно будет правильнее и гармоничнее зрительно располагать эти планы-перебивки на начальном и конечном отрезках видеоряда общим планом, помещая между ними кадры по крупности вплоть до среднего плана. Подобное расположение отдельных изображений на экране в рамках поликадра подтверждается в учебнике «Монтаж: телевидение, кино, видео — Editing: television, cinema, video» (см.: Рис. 4). Ис-

²² Футаж (от англ. Footage) — видео-файл, изображение из которого используется на видеомонтаже. — Прим. авт.

²³ Соколов А.Г. Монтаж: телевидение, кино, видео. Часть первая. М.: Издательство А. Дворников, 2000. С. 187–188.

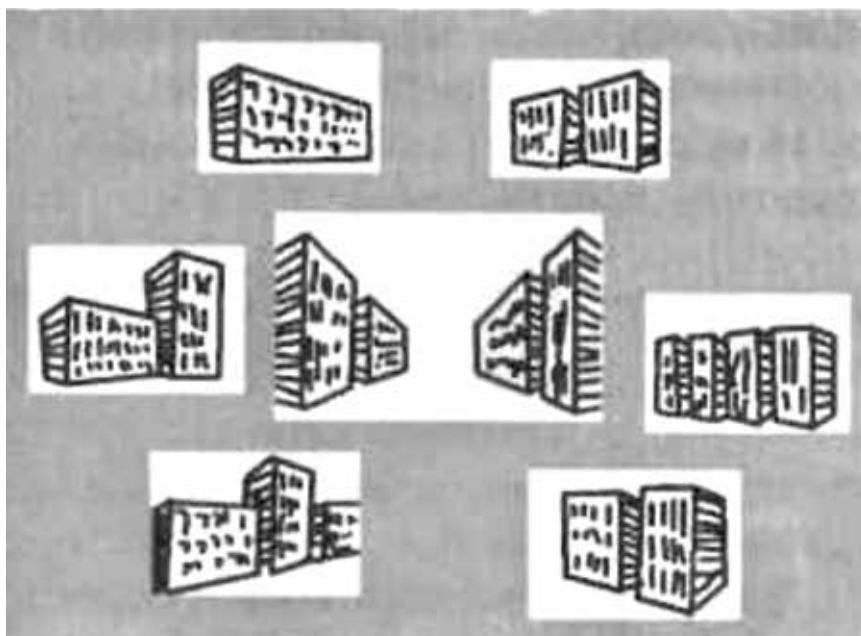


Рис. 4.
Иллюстрация 103
из учебника (ч. 1)
А. Соколова «Монтаж:
телевидение, кино,
видео». С. 139

²⁴ Соколов А.Г.
Монтаж: телевидение,
кино, видео. Часть
первая. М.: Изда-
тельство А. Дворников,
2000. С. 137–139.

следователь А.Г. Соколов подчеркивает: «Психология и опыт говорят, что сходящиеся к мнимой точке линии пространства собирают, концентрируют, активизируют внимание воспринимающего <...> нужно обязательно стремиться создать иллюзию замкнутого пространства»²⁴.

В итоге, крупность планов, определяющая масштаб объектов в кадре с взаиморасположением этих кадров в аудиовизуальном ряду телевизионного материала определяют свойства монтажа, который назовем *структурным*.

Результаты исследования

Рассмотренное объединение внутрикадрового и межкадрового монтажа, в том числе, через функционал ДВИ, объектов дополненной экранной реальности и художественного эффекта показывает отличительные способы формирования изображения в кадровом окне, а также в видеоряде кадров на постпродакшн, что необходимо знать и учитывать как во время съемочного, так и последующего периода творческой работы.

Телевизионный монтаж, помимо его классических видов, пополняется новыми актуальными формами:

- **горизонтальная** — взаимодействие внутрикадрового и межкадрового монтажа в монтажной склейке;

- **объемная** — использование элементов ДВИ;
- **структурная** — соотношение монтажных планов и видеоряда в целом.

Эндогенный (действующий внутри) процесс визуальной коммуникации смежных кадров во взаимодействии элементов их композиций проявляет синергию внутрикадрового и межкадрового монтажа через свойства его бигеминальности (сдвоенности), что актуализирует проекцию создания сложносоставной композиции кадра, и позволяет определить приведенные формы монтажа под общим понятием *бигеминальный монтаж*.

Отдельно необходимо сказать о современном внутрикадровом монтаже и его весьма перспективном применении при создании экранного пространства телевизионного материала, что проявляется в следующем:

- использование части мизансцены в двух смежных кадрах способствует более плотному размещению объектов съемки;
- композиционное взаимодействие кадров за счет общего объекта съемки;
- усиление динамики визуального ряда;
- отсутствие клипового характера монтажа;
- более достоверное восприятие контента, без временных швов.

Одновременно стоит закрепить в научном лексиконе и такие понятия, как «горизонтальный монтаж», «объемный монтаж», «структурный монтаж», «бигеминальный монтаж», что важно для обновления терминологической базы при исследовании телевизионного экранного пространства. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Базен А. Что такое кино? [Текст]: Сборник статей: [Пер. с фр.] / [Вступ. статья И. Вайсфельда, С. 3–38]. — М.: Искусство, 1972. — 383 с.
2. Богомолов Ю.А. Репродуктивная функция телевидения / Ю.А. Богомолов // Музы XX века: Художественные проблемы средств массовой коммуникации / ВНИИ искусствознания М-ва культуры СССР; отв. ред. Н. Зоркая, Ю. Богомолов. — М.: 1978. С. 111–126.
3. Божович В.И. Андре Базен и проблема экранного времени / В.И. Божович // Киноведческие записки, 1993/1994. — № 20. С. 169–173.
4. Ваше слово, товарищ автор [Текст] / В.Сурин, Е.Габрилович, Ю. Нагибин и др. — М.: Искусство, 1965. — 262 с.
5. Гусев Д.А. Краткая история философии: Нескучная книга. — М.: Изд-во НЦ ЭНАС, 2003. — 222 с.

6. Дворко Н.И. Режиссура мультимедиа: Генезис, специфика, эстетические принципы: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.03 / Дворко Нина Ивановна; [место защиты: Ин-т повышения квалификации работников телевидения и радиовещания]. — СПб., 2004. — 334 с.
7. Мартыненко Ю.Я. Документальное киноискусство. — М.: Знание, 1979. — 112 с.
8. Николаева Е.В. Фрактальный гипертекст экранных медиа / Е.В. Николаева // Актуальные проблемы экранных и интерактивных медиа: Сборник материалов научно-практической конференции, 29-30 октября 2018 / Сост. и науч. ред. д-р искусствоведения, профессор Н.Г. Кривуля. — М.: Издательство Московского университета, 2019. С. 171–177.
9. Русинова Е.А. Звук рисует пространство // Киноведческие записки, 2004. № 70. С. 237–248.
10. Соколов А.Г. Монтаж: телевидение, кино, видео [Editing: television, cinema, video]. Часть первая. — М.: Издательство А. Дворников, 2000. — 242 с.
11. Соколов А.Г. Монтаж: телевидение, кино, видео [Editing: television, cinema, video]. Часть вторая. — М.: Издательство «625», 2001. — 207 с.
12. Филиппов С.А. Элементарная грамматика пространства-времени на монтажной склейке и развитие монтажа в раннем кинематографе // Ракурсы: [сб. ст.]. Вып. 5 / Гос. ин-т искусствознания. — М.: Гос. ин-т искусствознания, 2004. С. 31-94.
13. Эйзенштейн С.М. Драматургия киноформы: статьи по истории кино / Сергей Эйзенштейн. — М.: Эйзенштейн-центр, 2016. — 334 с.
14. Якобсон М. Многокамерное производство: от подготовки до монтажа и выпуска / М. Якобсон; пер. с англ. Ю. Волковой; под ред. М.Казючица. — М.: ГИТР, 2012. — 492 с.
15. Interview with Orson Welles / André Bazin and Charles Bitsch; translated and annotated by Sally Shafto / Senses of cinema [Originally published in «Cahiers du Cinéma». 1958. № 84, June] // URL.: <http://sensesofcinema.com/2008/46/orson-welles-bazin-bitsch/> (accessed: 13.03.2017).

REFERENCES

1. Bazen A. (1972) Chto takoe kino? [What is the cinema?]: Sbornik statej: [Per. s fr.] / [Vstup. stat'ya I.Vajsfelyda, pp. 3-38]. Moscow: Iskusstvo, 1972. 383 p. (In Russ.).
2. Bogomolov Yu.A. (1978) Reprodukivnaya funkciya televideniya [The reproductive function of television] / Yu.A. Bogomolov // Muzy` XX veka: Xudozhestvenny`e problemy` sredstv massovoj kommunikacii / VNII iskusstvovoznaniya M-va kul'tury` SSSR; otv. red. N. Zorkaya, Yu.Bogomolov. Moscow, 1978. Pp. 111–126. (In Russ.).
3. Bozhovich V.I. (1993/1994) Andre Bazen i problema e`krannogo vremeni [Andre Bazin and the problem of screen time] / V.I. Bozhovich // Kinovedcheskie zapiski, 1993/1994. № 20. Pp. 169–173. (In Russ.).
4. Vashe slovo, tovarishh avtor [Your word, comrade author] [Tekst] / V. Surin, E. Gabrilovich, YU. Nagibin i dr. Moscow: Iskusstvo, 1965. 262 p. (In Russ.).

5. *Gusev D.A.* (2003) *Kratkaya istoriya filosofii: Neskuchnaya kniga* [Brief History of Philosophy: A Non-boring Book]. Moscow: Izd-vo NCz E' NAS, 2003. 222 p. (In Russ.).
6. *Dvorko N.I.* (2004) *Rezhissura mul'timedia: Genezis, specifika, e'stetcheskie principy* [Multimedia directing: Genesis, specifics, aesthetic principles]: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya: 17.00.03 / Dvorko Nina Ivanovna; [mesto zashchity]: In-t povy'sheniya kvalifikacii rabotnikov televideniya i radioveshhaniya]. St. Petersburg, 2004. 334 p. (In Russ.).
7. *Marty'nenko Yu.Ya.* (1979) *Dokumental'noe kinoisusstvo* [Documentary motion picture art]. Moscow: Znanie, 1979. 112 p. (in Russ.).
8. *Nikolaeva E.V.* (2019) *Fraktal'ny'j gipertekst e'kranny'x media* [Fractal hypertext of screen media] / E.V. Nikolaeva // *Aktual'ny'e problemy' e'kranny'x i interaktivny'x media: Sbornik materialov nauchno-prakticheskoy konferencii, 29–30 oktyabrya 2018 / Sost. i nauch. red. d-r iskusstvovedeniya, professor N.G. Krivulya*. Moscow: Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta, 2019. Pp. 171–177. (In Russ.).
9. *Rusinova E.A.* (2004) *Zvuk risuet prostranstvo* [Sound draws space] // *Kinovedcheskie zapiski*, 2004. № 70. Pp. 237–248. (In Russ.).
10. *Sokolov A.G.* (2000) *Montazh: televidenie, kino, video video* [Editing: television, cinema, video]. Chast' pervaya. Moscow: Izdatel'stvo A.Dvornikov, 2000. 242 p. (In Russ.).
11. *Sokolov A.G.* (2001) *Montazh: televidenie, kino, video video* [Editing: television, cinema, video]. Chast' vtoraya. Moscow: Izdatel'stvo «625», 2001. 207 p. (In Russ.).
12. *Filippov S.A.* (2004) *E'lementarnaya grammatika prostranstva-vremeni na montazhnoj sklejke i razvitie montazha v rannem kinematografe* [Elementary grammar of space-time on installation gluing and development of installation in early cinema] // *Rakursy': [sb. st.]*. Vy'p. 5 / Gos. in-t iskusstvovoznaniya. Moscow: Gos. in-t iskusstvovoznaniya, 2004. Pp. 31–94. (In Russ.).
13. *E'jzenshtejn S.M.* (2016) *Dramaturgiya kinoformy': stat'i po istorii kino* [Dramaturgy of the film form: articles on the history of cinema] / Sergej E'jzenshtejn. Moscow: E'jzenshtejn-centr, 2016. 334 p. (In Russ.).
14. *Yakobson M.* (2012) *Mnogokamernoe proizvodstvo: ot podgotovki do montazha i vy'puska* [Multi-chamber production: from preparation to installation and release] / M.Yakobson; per. s angl. Yu.Volkovoj; pod red. M.Kazyuchicza. Moscow: GITR, 2012. 492 p. (In Russ.).
15. Interview with Orson Welles / André Bazin and Charles Bitsch; translated and annotated by Sally Shafto / *Senses of cinema* [Originally published in «Cahiers du Cinéma». 1958. № 84, June] // URL.: <http://sensesofcinema.com/2008/46/orson-welles-bazin-bitsch/> (accessed: 13.03.2017).

Endogenous Process of Visual Communication of Adjacent Shots in TV Editing

Vladimir V. Shabalin

PhD in Art Studies, Videographer, Russian Federation Government Office

UDC 366.17

ABSTRACT: Insufficient conceptual elaboration of visual communication of adjacent shots in terms of the interplay of their compositional elements in modern debate on screen space calls for examination of the editing process as a specific element of creating video footage. Using relevant case studies, the author dwells on both inter-shot juxtapositions and the construction of an intra-screen composition via various methods of designing the visual concept.

The study consists of three main paragraphs: the first one presents the juxtaposition of adjacent shots in a video sequence, the second examines intra-shot editing, during both shooting and post-production, the third paragraph outlines the features integrating the two types via truncated reality, additional visuals and the artistic effect.

The article summarizes the options for creating an audiovisual product in linear, nonlinear and on-set editing as «horizontal» assembling of the footage, provides examples of the current methods for the overlay of visual objects on the main image in modern media, clarifies the direct dependence of the composite shot structure on its location in the television footage, looks into the endogenous process of visual communication of adjacent shots in the interaction of their compositional elements within the TV screen space given the bigeminality (duality) of intra-shot and inter-shot editing.

Based on the results of the work, the author proposes to introduce such terms as horizontal editing, volumetric editing, structural editing, as well as bigeminal editing, representing modern methods of organizing the TV screen space. The present scientific publication is addressed to TV and film industry professionals, Internet content creators, and may also be of interest to TV viewers and a wide range of readers.

KEY WORDS: visual effect, additional visuals, frame composition, editing, screen space.

ЧЕРЕЗ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ СТРАТЕГИИ К РАЗВИТИЮ КИНООТРАСЛИ

**«Дни ВГИК в Узбекистане» в рамках XIV Ташкентского
международного кинофестиваля «Жемчужина шёлкового пути»**

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

В сентябре 2021 года в Ташкенте был открыт филиал Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова. Об этом знаком для Узбекистана событии была широко информирована кинематографическая общественность, в том числе благодаря обширной программе мероприятий ВГИК на международном кинофестивале в Ташкенте. Год спустя творческий и интеллектуальный десант педагогов, студентов и научных сотрудников снова представил насыщенную и содержательную программу «Дней ВГИК в Узбекистане», состоявшуюся 13–15 сентября 2022 года в рамках XIV Ташкентского международного кинофестиваля «Жемчужина шёлкового пути»

Развитие кинематографии в отдельно взятой стране на современном этапе не может проходить в отрыве от сложившихся лучших практик, без учета исторического опыта развития кино. Анализ тенденций развития национальных кинематографий показывает, что только понимание закономерностей поступательного движения вперед и комплексный подход, связанный с системной государственной поддержкой, могут способствовать созданию крепкой киноиндустрии и выводу ее в лидеры мирового кинопроизводства, как это происходит, например, в Республике Корея, Индии и Китае¹. Система государственной культурной политики в этих странах предусматривает различные меры и механизмы стимулирования развития национальной киноотрасли, где существенное внимание отводится образовательным стратегиям, поскольку именно профильное образование закладывает основы для будущего процветания профессии.

В этом контексте стратегически оправданным и дальновидным шагом стало принятие Президентом Узбекистана Шавкатом Мирзиёевым Постановления «Об организации деятельности филиала Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования “Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова” в городе Ташкенте», которое определяет, что основными направлениями деятельности филиала является подготовка высококвалифицированных творческих кадров в сфере высшего образования в соответствии с федеральными государственными образовательными стандартами высшего образования России, с учетом потребностей кинокомпаний и киностудий нашей страны в высококвалифицирован-

¹ Diana Crane, International Journal of Cultural Policy (2013): Cultural globalization and the dominance of the American film industry: cultural policies, national film industries, and transnational film, International Journal of Cultural Policy, DOI: 10.1080/10286632.2013.832233 — p. 6. (<http://dx.doi.org/10.1080/10286632.2013.832233>).

ных кадрах. Открытие в 2021 году филиала ВГИК в Узбекистане уже в ближайшие 5-7 лет должно принести свои плоды и усилить выпускниками отрасль кино в стране, как когда-то в годы Великой Отечественной войны создание Центральной объединенной киностудии в Алма-Ате, по словам культуролога и киноведа Кирилла Разлогова, «стало важнейшим событием, которое заложило основы подготовки будущих кадров кино Казахстана»².

Создание и развитие филиала ВГИК в Узбекистане осуществляется интенсивно. В сентябре 2021 года были открыты специальности по двум направлениям: *драматургия и продюсерство*. С начала этого учебного года началось обучение еще по трем специальностям — *режиссура, операторское и актерское мастерство*, что подтверждает серьезность намерений сторон, их заинтересованность в развитии филиала.

Вместе с открытием филиала в Ташкенте была заложена новая традиция ежегодного проведения «Дней ВГИК в Узбекистане» в рамках международного кинофестиваля «*Жемчужина шёлкового пути*», ставшего преемником знаменитого киносмотра стран Азии и Африки, проводившегося в советском Ташкенте с 1958 года³.

В этом году ВГИКом совместно с кинофестивалем была разработана и сформирована обширная деловая программа, которая включала образовательные мероприятия и деловые стратегические сессии. Открылись «Дни ВГИК» на летней концертной площадке киностудии «Узбеккино» грандиозной концертной программой «*Класс-концерт студентов актерского факультета ВГИК*». На церемонии открытия участников и гостей фестиваля приветствовали Генеральный директор Агентства Кинематографии Республики Узбекистан Фирдавс Абдулхаликов, руководитель департамента кинематографии Министерства культуры РФ Дмитрий Давиденко и ректор Всероссийского государственного университета кинематографии им. С.А. Герасимова Владимир Малышев. Перед началом концертной программы состоялось торжественное посвящение в студенты филиала ВГИК. «Продолжайте традиции ВГИКа! Мы ждем от вас ответственной учебы и замечательных результатов! Вперед!» — так напутствовал новых учащихся узбекского филиала ректор ВГИК Владимир Малышев⁴.

Однако «Дни ВГИК» начались задолго до официального открытия этого события. Первыми на гостеприимной узбекской земле оказались студенты и педагоги художественного факультета ВГИК. В ходе десятидневной командировки в древний узбекский город Хива были выполнены этюды, а 15 сентября в Академии художеств Узбекистана открылась по итогам этого пленэра выставка ВГИК «*Новый Узбекистан в объективе кино*», где было представлено более 100

² Круглый стол «Роль Центральной объединенной киностудии в формировании кинематографии Центральной Азии» в рамках XIII Международного Кинофестиваля «Евразия» [электронный ресурс]. — Источник доступа: https://youtu.be/_1BGFHtdE5s (дата обращения: 14.09.2022).

³ Elena Razlogova, Cinema in the Spirit of Bandung: The Afro-Asian Film Festival Circuit, 1957-1964 // The Cultural Cold War and the Global South: Sites of Contest and Communitas. (2021). United States: Taylor & Francis. — p. 111-112.

⁴ Россия 1/ Вести/ Дни ВГИК в Узбекистане // Официальная страница ВГИК на YouTube/URL.: <https://www.youtube.com/watch?v=7K5G2zqO2j4>.

работ учащихся и педагогов. После открытия выставки декан художественного факультета, профессор В.В. Архипов провел мастер-класс «Художник кино на пути к профессии». Образовательная программа художественного факультета включала также мастер-класс доцента кафедры рисунка и живописи, заведующего лабораторией печатной графики ВГИК П.В. Ильина «Виды печатной графики, используемые студентами для создания дипломных работ».

Содержательной была и образовательная программа ВГИК. Она включала серию мастер-классов мастеров и педагогов актерского, режиссерского, операторского, сценарно-киноведческого, художественного факультетов и факультета анимации и мультимедиа. Народный артист России, руководитель мастерской Сергей Безруков провел на летней площадке «Узбеккино» мастер-класс «Искусство перевоплощения актера в кино», в рамках которого поделился с многочисленными зрителями тонкостями профессии. Мастер-класс «Станиславский — начало» провел профессор, Заслуженный артист РФ, Заслуженный деятель искусств РФ, лауреат премии Правительства РФ в области культуры Александр Федоров. «Зачем оператор в кино?» — так назвал свой мастер-класс доцент кафедры операторского мастерства, лауреат Государственной премии Узбекской ССР Юрий Любшин. Гармоничный симбиоз киноведения и кинорежиссуры был представлен в совместном мастер-классе «Киноязык как воплощение авторского замысла» руководителя мастерской сценарно-киноведческого факультета Татьяны Яковлевой и Народного артиста РФ, режиссера, профессора, руководителя мастерской Владимира Хотиненко. Мастера говорили о родоначальниках кино братьях Люмьер, почтили память ушедшего в те дни великого бунтаря кино Жана Люка Годара. Киноведческую проблематику продолжил декан сценарно-киноведческого факультета, профессор Вячеслав Марусенков в своем мастер-классе «Экранная образность: фиксация времени и пространства». А волшебное искусство оживать стало чуть ближе и понятнее после мастер-класса «Фантастические миры анимации» выдающихся мастеров, декана факультета анимации и мультимедиа, доцента Елены Ярёмченко и Заслуженного деятеля искусств РФ С.М. Соколова. Так был сделан еще один шаг к осуществлению мечты декана факультета — открыть направление анимации и мультимедиа специальность в Ташкенте.

Знаковым событием стало проведение Международного круглого стола «*Кино стран СНГ: история и перспективы развития*», который объединил в дискуссии текущие (и иногда острые) вопросы и проблемы совместного кинопроизводства в государствах-участниках СНГ, которые обсуждались ведущими специалистами, исследователями и практиками из России, Узбекистана, Таджикистана, Киргизии, Беларуси, Южной Кореи, Казахстана. Участников круглого стола приветствовал ректор ВГИК В.С. Малышев, который сделал акцент на том, что кинематографии стран СНГ всегда были исторически тесно связаны между собой, и во многом это определялось общим образованием, которое кинематографисты получали в ведущем киноузе страны. Руководитель департамента кинематографии Министерства культуры РФ Дмитрий Давиденко акцентировал внимание на необходимости усиления взаимодействия кинематографистов

России, Беларуси и Центральной Азии как в области совместного кинопроизводства, так и в сфере международной дистрибуции фильмов. Приветствуя участников, Владимир Хотиненко также обратил внимание на необходимость расширения совместного кинопроизводства. Нина Кочеляева, к.и.н., начальник отдела разработки и апробации методик кинопросвещения ВГИК, очертила в своем докладе основные этапы становления и развития национальных кинематографий в СССР и в постсоветский период, а также проблематизировала те направления развития киноотрасли в уже независимых странах, которые касаются нормативно-правовых и финансовых механизмов развития кино на пространстве СНГ. Генеральный директор киностудии «Беларусьфильм» Владимир Карачевский развил предложенную проблематику и сформулировал общий контекст размышлений о судьбах национальных кинематографий: «Мы возвращаемся к тому же, что и имели, — страны СНГ нужны друг другу рынками, прокатами и идеями. Наше спасение — в объединении и копродукции».

С докладами в ходе работы круглого стола выступили Гульнара Толомушева, киновед из Киргизии, Шарофат Арабова, киновед и режиссер, представлявшая две страны — Таджикистан и Индию, а также киновед, профессор Нигора Каримова (Узбекистан), актриса из Казахстана Маншук Айтмуханбетова, киновед, профессор Хонг Сан Ву (университет Кён Сан, Южная Корея). Во время дискуссии особое внимание уделялось проблемам молодых кинематографистов, особенно в странах Центральной Азии. По словам Шарофат Арабовой, многие кинематографисты, получив специальность, не имеют возможность работать в своих странах, снимать свои картины, так как при хроническом недофинансировании киноотрасли, молодым режиссерам практически перекрыт путь в профессию. Молодого режиссера поддержал профессор ВГИК Владимир Хотиненко, предложив сделать максимальные вложения в молодежное дебютное кино. В развитие этой идеи было предложено создать в рамках СНГ специализированный фонд поддержки кинематографии, который позволил бы развивать копродукционные проекты. Завершился круглый стол подписанием Меморандума о сотрудничестве между Институтом искусствознания Республики Узбекистан и ВГИКом. По окончании мероприятия состоялась презентация монографии В.С. Малышева «Кино стран СНГ, Балтии и Грузии» (М.: Вече, 2021).

В завершение этого обзора хотелось бы выразить надежду, что подобные мероприятия станут частью большой комплексной программы, нацеленной на сотрудничество и развитие в области кинематографии не только на территории России и Узбекистана, но и шире — в государствах-участниках СНГ.

Н.А. Кочеляева,

кандидат исторических наук, начальник отдела разработки и апробации методик кинопросвещения Всероссийского государственного университета кинематографии им. С.А. Герасимова

«Дни ВГИК в Узбекистане» — фото на 3-й странице обложки

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО | ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА

Герой, социум и история в отечественном кинематографе 1960–1970-х годов

УДК 791.43.03

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

Аннотация: В статье поднимается вопрос об актуальности обращения к отечественному кинематографу второй половины XX века, обозначившего новый вектор в отражении на экране проблемы взаимоотношений человека и общества, ракурс особого внимания к историческому прошлому нашей страны. На протяжении 1960-х годов происходят существенные изменения в осмыслении общественной жизни и контекста истории, которые отразятся в кинематографе в последующие десятилетия. В статье анализируются такие понятия, как «социальный романтизм» 1960-х, историзм кинематографа 1970-х, проблемы авторства и преемственности в поисках выразительности киноязыка.

Ключевые слова: отечественный кинематограф, кинематограф «оттепели», «социальный романтизм» в кино 1960-х, историзм в киноискусстве, авторское кино, кинодраматургия, киногерой, традиции и новаторство в киноискусстве

FILM THEORY AND FILM HISTORY |

AUDIOVISUAL ARTS

Hero, Society and History in the National Cinema of the 1960s–1970s

UDC 791.43.03

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

Summary: The article questions the relevance of referring to the national cinema of the late 1900s, which heralded a new vector of portraying the individual – society relationship, focusing on our country's history. The 1960s saw drastic changes in interpreting social life and history which would be reflected in the cinema of the subsequent decades. The article analyses such concepts as “social romanticism” of the 1960s, historicism of the 1970s, issues of authorship and tradition in search of the new expressive means of film language.

Key words: national cinema, cinema of the “Thaw”, “social romanticism” in the cinema of the 1960s, historicism in cinematography, auteur cinema, film dramaturgy, movie character, tradition and innovation in cinema

КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ | ГЕНЕЗИС ОБРАЗА

Преображение исторической реальности. Однокамерный лабиринт как центростремительная модель пространства

УДК 791.43.01

Автор: *Мариевская Наталья Евгеньевна*, доктор искусствоведения, доцент, Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК)

Аннотация: Образами прошлого переполнен сегодня не только коммерческий кинематограф, но и авторский. При этом причина обращения режиссера к исторической реальности не всегда очевидна. В статье анализируется историческое время фильмов, в основе которых лежит центростремительная модель пространства. Это картины Алексея Балабанова, Квентина Тарантино, Дэвида Линча. Обосновывается, что сюжет этих фильмов, в отличие от коммерческого кино, строится на длинном времени истории (la longue durée).

Ключевые слова: центростремительная модель пространства, лабиринт, историческое время, сакральное время, la longue durée, вечность

FILM LANGUAGE AND TIME | IMAGE GENESIS

Transformation of Historical Reality. One-Chamber Labyrinth as a Centripetal Model of Space

UDC 791.43.01

Author: *Natalia E. Marievskaya*, Dr. of Arts, Associate professor, professor of screenwriting, S.A. Gerasimov All-Russian State University of Cinematography (VGIK).

Summary: Today both narrative and auteur cinema are packed with images of the past. At the same time, the reason for the director's appeal to historical reality is not always obvious. The article analyzes the historical time of films based on the centripetal model of space, namely those made by Alexei Balabanov, Quentin Tarantino, David Lynch. The author argues that the plots of these films, unlike mainstream cinema, are based on long historical time (la longue durée).

Key words: centripetal model of space, labyrinth, historical time, sacred time, la longue durée, eternity

Призрачные образы исторической кинохроники

УДК 778.5.03.01

Автор: *Беляков Виктор Константинович*, кандидат искусствоведения, доцент Сергиево-Посадского филиала ВГИК, докторант кафедры киноведения сценарно-киноведческого факультета Всероссийского государственного университета кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК)

Аннотация: Мир экранной реальности дореволюционной кинохроники обладает качествами призрачного мира, который требует к себе доверия со сто-

роны зрителя. Анализируются приемы схватывания кинообразов с последующей расшифровкой их смыслов, которые становятся понятными по прошествии времени. Исследуется сочетание господствующих современных представлений о смыслах и значениях дореволюционной кинохроники, носящих мифический характер, с реальными содержаниями хроникальных образов.

Ключевые слова: призрачность, дореволюционная кинохроника, образ, смысл, интенция, пристальное всматривание, миф, визуальное свидетельство, толкование, вербальный

Ghostly Images of Historical Newsreels

UDC 778.5.03.01

Author: *Viktor K. Belyakov*, Ph.D. in Art History, Doctoral Student at the Department of Film Studies, Screenwriting and Film Studies Faculty, S.A. Gerasimov Russian State University of Cinematography (VGIK).

Summary: The world of screen reality in pre-revolutionary newsreels has the qualities of a ghostly world that requires the viewer's trust in it. The article analyzes the methods of capturing film images with subsequent decoding of their meanings which become clear over time. It explores the combination of the prevailing modern mythic views of the meaning and messages of pre-revolutionary newsreels with the real content of newsreel images.

Key words: ghostly character, pre-revolutionary newsreels, image, intention, close examination, myth, visual evidence, interpretation, verbal

Литературные аллюзии в анимационных фильмах как форма интертекстуальности

УДК 778.5.05

Автор: *Кривуля Наталья Геннадьевна*, доктор искусствоведения, доцент, про-

фессор, Руководитель научного отдела, Высшая школа телевидения МГУ имени М. В. Ломоносова; профессор, заведующая кафедрой Института кино и телевидения (ГИТР)

Аннотация: В последние годы отмечается устойчивый интерес к феномену аллюзии при создании анимационных фильмов. Данное исследование посвящено изучению применения литературных аллюзий в анимационных фильмах, выявлению специфики их использования и выполняемым функциям. Включение литературных аллюзий в художественную структуру фильма создает аспект интертекстуальности, позволяя осмыслить сюжет как ироничную игру авторов экранных произведений со зрителями. Литературные аллюзии в структуре анимационного фильма не только создают подтекст и вносят контекстуальные смыслы, но и выполняют различные функции, среди которых сюжетообразующая, оценочно-характеризующая, пародийно-комическая.

Ключевые слова: анимация, аллюзии, интертекстуальность, цитирование, литература, текст

Literary Allusions in Animated Films as a Form of Intertextuality

UDC 778.5.05

Author: *Natalia G. Krivulya*, Doctor of Arts, Ass. Professor, Higher School of Television at the Moscow State Lomonosov University, Professor, Head of Chair at the Institute of Cinema and Television (GITR).

Summary: There has been a lingering interest in allusion among animators in recent years. This article is devoted to literary allusions in animated films, identifying the specifics of their use and functions. The inclusion of literary allusions in the artistic structure of the film provides intertextuality, making it possible to comprehend the plot as an ironic game between the filmmakers and

the audience. Literary allusions in the structure of an animated film do not only create subtext and introduce contextual meanings, but also perform various functions, including plot-forming, evaluative, parody-comic.

Key words: Animation, allusion, intertextuality, quoting, literature, text

Понятие «сетевой экраный образ» в экранной культуре 2010-х годов

УДК 792.8:621.391+004.9

Автор: *Штандке Анастасия Александровна*, преподаватель-исследователь, Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК)

Аннотация: Статья посвящена проблеме влияния аудиовизуального контента пользователей цифровых технологий на неигровой кинематограф. Современный зритель активно использует социальные сети, платформы видеохостингов с их цифровым инструментарием, самостоятельно формирует и популяризирует созданный «сетевой экраный образ» в интернете. Экранное время пользователей гаджетов постоянно возрастает, становясь неотъемлемой частью социального потребления и повседневной жизни. Исследование форм этого вида экранного творчества представляет несомненный интерес.

Ключевые слова: российское документальное кино, герой-современник, пользователь, сетевой экраный образ, аудиовизуальный контент, интернет-сообщество

The Concept of «Network Screen Image» in the Context of Screen Culture of the 2010s

UDC 792.8:621.391+004.9

Author: *Anastasia A. Shtandke*, Lecturer and Researcher at the S. A. Gerasimov Russian State University of Cinematography (VGIK).

Summary: The article examines the influence of digital audiovisual content on non-fiction cinema. By using social networks, video hosting platforms with their digital tools, modern viewers independently form and popularize the created “network screen image” on the Internet. The screen time of gadget users is constantly increasing, becoming an integral part of social consumption and everyday life. The study of the forms of this type of screen creativity is of undoubted interest.

Key words: Russian documentary, contemporary protagonist, user, network screen image, audiovisual content, internet community

Ризома как модель художественного пространства фильма

УДК 778.5.04.072:8.01-2

Автор: Касмынин Алексей Иванович, выпускник магистратуры сценарно-киноведческого факультета ВГИК, соискатель ученой степени кандидата наук, 3 года обучения, кафедры драматургии кино, Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова.

Аннотация: В статье представлено исследование сетевой (ризоморфной) структуры художественного пространства фильма. Обосновывается гипотеза о существовании двух структурных элементов ризомы — узла и плато, оцениваются кинематографические произведения с выявлением плато и узлов ризомы. Выдвигается предположение о способах формирования нелинейных форм нарративных произведений, анализируется концепция нелинейности экранного повествования, возможность ее применения в кинодраматургии, а priori подчиняющейся осевой ориентации в соответствии с линиями времени.

Ключевые слова: кинопроизведение, художественное пространство, лабиринт, ризома, сюжетная незавершенность

Rhizome as a Model of the Film's Artistic Space

UDC 778.5.04.072:8.01-2

Author: Aleksey I. Kasmynin, MA in Screenwriting and Film Studies, 3d-year PhD student, S.A. Gerasimov Russian State University of Cinematography (VGIK).

Summary: The article examines the network (rhizomorphic) structure of the film's artistic space. The hypothesis about the existence of two structural elements of the rhizome — the node and the plateau — is substantiated, screen works are evaluated in terms of the plateaus and nodes of the rhizome. An assumption is made about the ways of forming non-linear narratives and the possibility of its application in film dramaturgy, a priori subject to axial orientation in accordance with the lines of time.

Key words: cinematic work, artistic space, labyrinth, rhizome, plot incompleteness

ПЕРФОРМАНС | ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ

Тембр музыкального инструмента как семантическая доминанта звукового решения фильма.

Виолончель

УДК 791.43.01

Автор: Русинова Елена Анатольевна, доктор искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой звукорежиссуры, профессор Всероссийского государственного университета кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК).

Аннотация: В статье поднимается вопрос о необходимости новых подходов к исследованию музыкальной партитуры кинофильма. В частности, обосновывается обращение к анализу «чистого» тембра инструмента вне определенных ритмико-мелодических характеристик музыкального тематизма. На примере виолончельной музыки, примененной в кинофильмах разных жанров и стили-

стических направлений, показано, как тембр влияет на интерпретацию смысла киноэпизода, понимание драматургии и художественного образа персонажа.

Ключевые слова: тембр музыкального инструмента в кино, музыка фильма, звуковое решение кинофильма, виолончельная музыка в саундтреке, звукозрительный образ, семантика звука

PERFORMANCE | THE ART OF PRESENTATION

Musical Instrument's Timbre as the Semantic Dominant in the Sound Design of a Film. Cello

UDC 791.43.01

Author: Elena A. Rusinova, Doctor of Arts, Ass. Professor, Head of the Sound Design Department, S.A. Gerasimov Russian State University of Cinematography (VGIK).

Summary: The article looks into the issue of the need for new approaches to studying the musical score of the film, specifically to the analysis of the "pure" timbre of an instrument beyond specific rhythmic and melodic characteristics of the music themes. On the example of cello music used in films of different genres and styles, the author shows how the timbre affects the interpretation of a scene, understanding the dramaturgy and the artistic image of a movie character.

Key words: timber of a musical instrument in a film, music score, sound design, cello music in the soundtrack, audiovisual image, sound semantics

Представления студентов о художественных задачах и недостаточные навыки их решения

УДК 37.013.41

Автор: Свешиников Александр Вячеславович, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры рисунка и живописи Всероссийского государственного университета кинематографии им. С.А. Герасимова. (ВГИК).

Аннотация: В статье рассматривается педагогическая проблема, касающаяся несоответствия индивидуальных мифопоэтических представлений студентов о задачах современного изобразительного искусства и недостаточности базовой подготовки для их решения, что снижает интерес учащихся к учебным заданиям, которые они считают малозначимыми. К рассмотрению предлагается один из вариантов преодоления этого явления, который основан на индивидуальном подходе, учитывающем исходную художественную установку студента. Сущность индивидуального подхода основана на разъяснении общности базовых художественных решений как для учебных, так и творческих проблем, показу того, что без изобразительной основы невозможно грамотно решать любые, в том числе творческие задачи.

Ключевые слова: мифологема, художественная педагогика, ценностно-мифологический изобразительный образ, мифопоэтические представления

Students' Notions of Artistic Objectives and Insufficient Skills for Accomplishing Them

UDC 37.013.41

Author: Aleksandr V. Sveshnikov, Doctor of Arts, Professor, Drawing and Painting Department, S.A. Gerasimov Russian State University of Cinematography (VGIK).

Summary: The article deals with the discrepancy between the individual mythopoetic ideas of students about the challenges of modern fine art and the insufficiency of basic training for their solution, which reduces the interest of the students in educational tasks that they consider insignificant. One of the options for overcoming this phenomenon is an individual approach that takes into account the student's initial artistic viewpoint. The individual approach is essentially based on explaining the simila-

rity of basic artistic solutions for both educational and creative problems, showing that lack of fundamental pictorial skills makes it impossible to competently solve any creative problems.

Key words: mythologeme, artistic instruction, value-mythological pictorial image, mythopoetic conceptions

КУЛЬТУРА ЭКРАНА | КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ФИЛОСОФИЯ

Искусство и наука в сравнительной перспективе

УДК 7.01.067.2

Авторы: *Андреев Андрей Леонидович*, доктор философских наук, профессор Всероссийского государственного университета кинематографии имени С.А.Герасимова, профессор НИУ МЭИ; *Кузнецова Татьяна Викторовна*, доктор философских наук, профессор кафедры эстетики философского факультета МГУ.

Аннотация: Опираясь на данные различных наук, в статье указывается на сложный состав мыслительных процессов, в структуре которых тесно переплетены образные и понятийные элементы, затрудняющее четкое разграничение художественного и научно-философского мышления. При этом рассматриваются художественные эксперименты, провозглашавшие идею слияния искусства с наукой. Показывается, что реализация данной идеи ведет к утрате эстетической сущности и специфической роли искусства в системе культуры.

Ключевые слова: структура мышления, образное мышление, понятие, мыслительные коды, искусство, формы сознания

SCREEN CULTURE | CULTUROLOGY. PHILOSOPHY

Art and Science in Comparative Perspective

UDC 7.01.067.2

Authors: *Andrey L. Andreev*, Doctor of Philosophy, Professor of S.A. Gerasimov Russian University of Cinematography (VGIK) and of the National Research University (MPEI);

Tatiana V. Kuznetsova, Doctor of Philosophy, Professor of Department of Aesthetics at the Faculty of Philosophy, Moscow State University.

Summary: Based on the data of various sciences, the article focuses on the complex structure of cognitive processes where figurative and conceptual elements are closely intertwined, making it difficult to draw a firm line between artistic and scientific thinking. The author dwells on artistic experiments that proclaimed the idea of merging art with science which arguably leads to the loss of the aesthetic essence and the specific role of art in culture

Key words: structure of thinking, visual thinking, concept, thought codes, art, forms of consciousness

МИРОВОЙ КИНОПРОЦЕСС | АНАЛИЗ

Прием гротеска в черной комедии: пространство, время и персонаж

УДК 778.5.04.072

Автор: *Бабина Анастасия Евгеньевна*, выпускница аспирантуры, Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А.Герасимова (ВГИК).

Аннотация: В статье исследуется гротеск в черной комедии — популярном жанре преимущественно в зарубежном кинематографе, где абсурдные и аллегорические образы создаются за счет трансгрессии и амбивалентности исследуемого приема. Гротеск в черной комедии рассматривается на трех уровнях конструирования сценария: пространство, время и образ персонажа как столпов драматургического конфликта, а также на примерах устоявшихся форм гротескового сознания — зомби, ангелов и вампиров.

Ключевые слова: гротеск, черная комедия, сюжет, гротескный персонаж, трансгрессия, амбивалентность

WORLD CINEMA | ANALYSIS

Grotesque in Black Comedy: Space, Time and Character

UDC 778.5.04.072

Author: *Anastasia E. Babina*, post-graduate school graduate, S.A. Gerasimov Russian State University of Cinematography (VGIK).

Summary: The article examines grotesque in black comedy, a popular genre mainly in foreign cinema where absurd and allegorical images are created due to the transgression and ambivalence of the technique under study. Grotesque in black comedy is considered at three levels of script construction: space, time and the image of a character as the pillars of a dramatic conflict, as well as on the examples of established forms of grotesque consciousness — zombies, angels and vampires.

Key words: grotesque, black comedy, plot, grotesque character, transgression, ambivalence

ТЕЛЕВИДЕНИЕ | ЦИФРОВАЯ СРЕДА

Эндогенный процесс визуальной коммуникации смежных кадров в телевизионном монтаже

УДК 792.8.071.5+792.8.01

Автор: *Шабалин Владимир Васильевич*, кандидат искусствоведения, телеоператор, Аппарат Правительства Российской Федерации.

Аннотация: Недостаточное теоретическое обоснование одномоментного функционала внутрикадрового и межкадрового монтажа побуждает рассмотреть используемые на практике способы создания экранного пространства в новом ракурсе. В статье разбирается на релевантных примерах взаимодействие элементов смежных композиций как в

межкадровом сопоставлении, так и встраивании внутриэкранной картины телевизионного материала. Также в научный оборот вводится ряд понятий, уточняющих творческие направления актуальных методов современного монтажа.

Ключевые слова: визуальный эффект, дополнительная визуализированная информация, композиция кадра, монтаж, экранное пространство

TELEVISION | DIGITAL ENVIRONMENT

Endogenous Process of Visual Communication of Adjacent Shots in TV Editing

UDC 792.8.071.5+792.8.01

Author: *Vladimir V. Shabalin*, PhD in Art Studies, TV Cameraman, Russian Federation Government Office.

Summary: The insufficient theoretical substantiation of the one-time functionality of intra-shot and inter-shot editing prompts us to look at the conventional methods of creating screen space from a new perspective. The author uses relevant case studies to illustrate the interaction of elements of adjacent compositions both in inter-shot comparison and in building an on-screen picture of video content. He also introduces a number of concepts into scholarly discourse that clarify the creative trends of current editing methods.

Key words: visual effect, complementary visualized information, picture composition, editing, screen space

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

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

Рекомендации авторам журнала «Вестник ВГИК»

О журнале

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

Учредитель журнала: Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова. Издание зарегистрировано в Федеральной службе по надзору в сфере связи и массовых коммуникаций (Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-33969 от 07 ноября 2008 г.).

Научный журнал «Вестник ВГИК» предназначен для научных работников, киноведов, кинокритиков, кинорежиссеров, операторов, продюсеров и других специалистов в сфере кино-, теле- и других экранных искусств, а также преподавателей, аспирантов. Периодичность выхода журнала ежеквартальная.

Научные статьи от авторов принимаются по направлениям:

- Киноведение и искусствоведение
- Теория и история экранных искусств
- Философия, социология, культурология, эстетика
- Режиссура и актерское мастерство
- Кинодраматургия
- Кинооператорское искусство
- Новые технологии в аудиовизуальной сфере
- Анимация и мультимедиа
- Продюсерство
- Экономика аудиовизуальной сферы
- Проблемы кинопрофессий
- Образование, подготовка профессиональных кадров

Правила приема рукописей

1. Авторы предоставляют статью, являющуюся оригинальным самостоятельным произведением, не публиковавшимся ранее, где освещается актуальность поставленной проблемы и ее научная новизна, и необходимый пакет документов (в электронном виде) для проверки на техническое соответствие требованиям журнала. После проверки оформления статьи и комплектации пакета документов автор получает уведомление о приеме материалов с указанием даты приема и шифра статьи.

2. Статьи сопровождаются: **фото автора** (портрет) с подписью и иллюстрациями к статье не более 5–6 снимков (разрешение снимков — 300 dpi). Авторы гарантируют, что иллюстративный материал не нарушает интеллектуальные и авторские права других лиц; **Сведениями об авторе** (файл в Word), где представлены: название статьи; УДК; ФИО автора (полностью), его ученая степень, ученое звание (если есть); должность и наименование организации, где работает автор; приставные аннотация (не более 5–7 строк) и ключевые слова (5–6 наименований); **Резюме к статье** (расширенное) на русском и английском языках (объем не более 2000 знаков с пробелами каждое), где представлены: название статьи; УДК; ФИО автора, его ученая степень и ученое звание (если имеется); аннотация (с красной строки), где в лаконичной форме и аргументировано раскрывается проблематика статьи, ее актуальность и научная новизна, приводятся основные выводы; ключевые слова к статье.

3. **Основные требования, предъявляемые к авторским статьям.** Тематическая статья должна представлять собой законченное вербальное произведение, где находят отражение актуальность поставленной проблемы, ее научная новизна, являться оригинальной по изложению и тщательно выверенной, не опубликованной ранее в других печатных изданиях.

4. Для аспирантов статья сопровождается справкой из аспирантуры.
5. Для авторов статей с ученой степенью кандидатов наук, ведущих научную деятельность во ВГИКе и сторонних организациях, статья сопровождается сканом свидетельства о присуждении ученой степени кандидата наук.
6. Для авторов статей с ученой степенью доктор наук подтверждения сканом свидетельства о присуждении ученой степени доктора наук не требуется.

В редакции авторские статьи проходят процедуру внутреннего рецензирования (двойное «слепое» рецензирование) согласно Положению о внутреннем рецензировании авторских статей в научном журнале «Вестник ВГИК».

Рекомендации авторам

1. Рекомендованный объем статьи — 15–20 тыс. печ. знаков с пробелами, 8–12 страниц. Основной текст статьи подразделяется подзаголовками.

2. При оформлении рукописи (после заголовка статьи и ФИО автора) обязательно наличие индекса тематической направленности статьи согласно таблицам Универсальной десятичной классификации (УДК). Далее — краткая аннотация статьи (5–7 строк), перечень ключевых слов (5–6 наименований). Рукопись сопровождают дополнительные материалы (самостоятельные файлы) — Сведения об авторе, расширенное Резюме на русском и английском языках (объемом 2200 знаков каждое).

3. Текст. Статья представляет собой законченное произведение, объемом 15–20 тыс. знаков с пробелами в формате Word, состоит из заголовка, аннотации, ключевых слов и текста, подразделенного на подзаголовки и набранного через 1,5 интервала шрифтом Times New Roman, кегль 14, и направляется по эл. почте на адрес редакции журнала (vestnik-vgik@vgik.info)..

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

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

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

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

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

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

8. Перед публикацией в научном журнале «Вестник ВГИК» автору необходимо подписать лицензионный договор в РИО ВГИК (тел. +7 (499) 181-35-07).

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

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

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

Правила соблюдения этических норм в редакционной политике издания

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

Основополагающими принципами работы с научными материалами являются:

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

Особые условия публикации статей

1. Решение о публикации статей принимается Редакционным советом журнала, вознаграждение авторов не выплачивается.

2. Статьи авторов (докторов и кандидатов наук, аспирантов, имеющих непосредственное отношение к научной и образовательной деятельности ВГИК, а также обучающихся в аспирантуре и докторантуре других вузов РФ) публикуются и рецензируются за счет средств Учредителя.

3. Подробные инструкции по оформлению авторских статей — на интернет-сайте журнала — www.vestnik-vgik.com, а также на интернет-сайте ВГИК: <http://www.vgik.info/science/bulletin/>



Информация о приобретении журнала

Номера журнала «Вестник ВГИК» распространяют:

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

Подписаться на научный журнал «Вестник ВГИК» можно, воспользовавшись интернет-версией Объединенного каталога «Пресса России» на сайтах www.pressa-rf.ru и www.akc.ru

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



Контактная информация:

Редакция журнала

тел.: +7 (499) 181-42-52;

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

Административное обслуживание (подписание договоров с авторами, выдача номеров журнала) обеспечивает Редакционно-издательский отдел ВГИК (РИО),

тел.: +7 (499) 181-35-07; e-mail: rio@vgik.info



ДНИ ВГИК В УЗБЕКИСТАНЕ





Всероссийский государственный университет
кинематографии имени С.А. Герасимова



ОБЪЯВЛЕН НАБОР

- в аспирантуру — обучение только в очной форме;
- а также прикрепление лиц для подготовки диссертации на соискание ученой степени кандидата наук без освоения программ подготовки научно-педагогических кадров в аспирантуре

По научной специальности

5.10.3. Виды искусства (Кино-, теле- и другие экранные искусства)

Подробную информацию можно получить:

Отдел аспирантуры и докторантуры ВГИК

Заведующая — Светлана Михайловна Медведева

Тел. +7 (499) 181-34-77;

e-mail: aspirantura_cm@vgik.info

[https://vgik.info/higher-education/
graduate/index.php](https://vgik.info/higher-education/graduate/index.php)

