

100 ВГИК

В НОМЕРЕ:

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО

В.С. Мальцев

СІЕСТ как проект
всемирной киношколы:
исток, специфика, развитие

КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ

Л.Б. Клева

К проблеме дискурсивного
анализа художественного
текста

100 ЛЕТ ВГИК

Режиссерский факультет:
первые шаги

100 ЛЕТ ВГИК

Альма-матер отечественных
кинооператоров



39-й Международный
студенческий фестиваль ВГИК

№ 4 (42)

Том 11 ДЕКАБРЬ 2019

39

МЕЖДУНАРОДНЫЙ СТУДЕНЧЕСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ ВГИК



С.М. Миронов, депутат Государственной Думы седьмого созыва, приветствует участников 39-го Международного студенческого фестиваля ВГИК



Церемония открытия 39-го Международного студенческого фестиваля ВГИК



Ректор ВГИК В.С. Малышев вместе с Е.Г. Драпеко, депутатом Государственной Думы седьмого созыва



Театральный фестиваль: в конкурсе участвовали 9 театральных школ России, Польши, Азербайджана, Узбекистана, Болгарии



Научно-практическая конференция «Современный этап отечественного кинематографа. Методологии исследования»



Фотография на память. Счастливые участники фестиваля

Киноконцертный зал ВГИК полон: идет показ конкурсных спектаклей Театрального фестиваля

Подробности на 6-й странице





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

ВГИК

Информационно-аналитический журнал

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

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

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

Учредитель журнала:
 Всероссийский государственный
 институт кинематографии
 им. С.А. Герасимова

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

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

**Редактор текстов на английском
 языке** С.К. Каптерев

Дизайн-макет обложки И. Сеничкина

Отпечатано в типографии:
 ВГИК Россия, 129226, Москва,
 ул. Вильгельма Пика, д. 3
 Заказ № 324-19

*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», 2019

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ НАУЧНОГО ЖУРНАЛА

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ

Мальшев В.С. ректор ВГИК, академик РАО, доктор искусствоведения, кандидат экономических наук, профессор

ЧЛЕНЫ РЕДАКЦИОННОГО СОВЕТА

- Абдрашитов В.Ю.** Народный артист РФ, профессор кафедры режиссуры игрового фильма ВГИК
- Арабов Ю.Н.** Заслуженный деятель искусств РФ, профессор, зав. кафедрой драматургии кино ВГИК
- Боймерс Биргит**
(Великобритания) доктор наук, профессор Университета г. 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 "Apparatius": Фильм, Медиа и цифровая культура в Центральной и Восточной Европе
- Жабский М.И.** доктор социологических наук, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского сектора ФГБОУ ДПО «Академия медиainдустрии»
- Звегинцева И.А.** доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой киноведения ВГИК
- Караваев Д.Л.** кандидат искусствоведения, ВГИК, директор информационно-аналитического центра кинообразования и кинопросвещения, ВГИК
- Кириллова Н.Б.** доктор культурологии, профессор кафедры культурологии и социально-культурной деятельности УрФУ им. первого Президента России Б.Н. Ельцина, Заслуженный деятель искусств РФ
- Криволицкий Ю.В.** доктор экономических наук, профессор кафедры производственного менеджмента и маркетинга МАИ
- Кривцун О.А.** доктор философских наук, профессор, Заслуженный деятель искусств РФ, академик РАХ, зав. отделом теории искусств Института теории и истории изобразительных искусств РАХ
- Маньковская Н.Б.** доктор философских наук, главный научный сотрудник сектора эстетики Института философии РАН
- Молчанов И.Н.** доктор экономических наук, профессор кафедры политической экономики МГУ; профессор Департамента общественных финансов Финансового университета при Правительстве РФ
- Николаева-Чинарова А.П.** доктор философских наук, кандидат экономических наук, директор Центра непрерывного образования и повышения квалификации творческих и управленческих кадров в сфере культуры, ВГИК
- Новиков А.В.** доктор философских наук, профессор кафедры эстетики, истории и теории культуры ВГИК
- Пондопуло Г.К.** доктор философских наук, профессор кафедры эстетики, истории и теории культуры ВГИК
- Прожиго Г.С.** доктор искусствоведения, профессор кафедры киноведения ВГИК
- Разлогов К.Э.** доктор искусствоведения, профессор, Заслуженный деятель культуры РФ, руководитель учебно-творческой мастерской, кафедра киноведения ВГИК
- Рейзен О.К.** доктор искусствоведения, профессор кафедры киноведения ВГИК
- Русинова Е.А.** кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой звуорежиссуры, 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; соредактор научного интернет-сайта "Kinokultura"
- Хотиненко В.И.** Народный артист РФ, профессор, зав. кафедрой режиссуры игрового фильма ВГИК
- Хренов Н.А.** доктор философских наук, профессор, Сектор художественных проблем медиа Отдела медийных и массовых искусств Государственного института искусствоведения
- Цыркун Н.А.** доктор искусствоведения, старший научный сотрудник ФГБУК «Государственный центральный музей кино»
- Ясулович И.Н.** Народный артист РФ, профессор, зав. кафедрой актерского мастерства ВГИК

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

СОДЕРЖАНИЕ

ХРОНИКА В ДЕТАЛЯХ | АКТУАЛЬНОЕ СОБЫТИЕ

6 **В атмосфере праздника**

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО | ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА

8 *Малышев В.С.* CILECT как проект всемирной киношколы: истоки, специфика, развитие

25 *Е.А. Русинова.* Идеи С.М. Эйзенштейна в контексте современного киноискусства. Стереokino и стереозвук

КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ | ГЕНЕЗИС ОБРАЗА

34 *А.В. Рябоконт.* Фильм «Идиот» П. Чардынина как феномен творческого переосмысления романа

43 *В.В. Виноградов.* Интеллигенция: укрощение нигилизма. Сталинский период

55 *Л.Б. Клюева.* К проблеме дискурсивного анализа художественного текста

ПЕРФОРМАНС | ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ

68 *В.И. Мильдон.* Тайна лексических совпадений в творчестве Ю. Тынянова и О. Мандельштама

78 *Н.Б. Кириллова.* Экзистенциальный мир Киры Муратовой

90 *Е.Г. Ярёмченко.* Модель обучения мультимедиа: адаптация образа в экранном произведении

КУЛЬТУРА ЭКРАНА | КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ФИЛОСОФИЯ

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

МИРОВОЙ КИНОПРОЦЕСС | АНАЛИЗ

114 *М.В. Соловьева.* Саморефлексия Агнес в фильме Ингмара Бергмана «Шепоты и крики»

КИНОБИЗНЕС | СТРАТЕГИЯ И ТАКТИКА УПРАВЛЕНИЯ

126 *Н.Г. Кривуля.* Особенности сотрудничества российской анимационной индустрии с азиатскими партнерами

100 ЛЕТ ВГИК | ФАКУЛЬТЕТЫ И КАФЕДРЫ

143 *В.В. Виноградов.* Режиссерский факультет: первые шаги

147 *М.С. Онипенко.* Альма-матер отечественных кинооператоров

152 **SUMMARY** | ПРЕЗЕНТАЦИЯ АВТОРОВ

158 **РЕКОМЕНДАЦИИ АВТОРАМ**

ACADEMIC PERIODICAL'S EDITORIAL BOARD

CHAIRMAN

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

MEMBERS OF EDITORIAL BOARD

- Abdrashitov V.Y.** People's Artist of the Russian Federation, Professor, Fiction Film Directing Department, VGIK
- Arabov Y.N.** Professor, head of the Screenwriting Department, VGIK, Honoured Arts Worker of the Russian Federation
- Birgit Beumers**
(United Kingdom) Dr., Professor, Aberystwyth University (Department of Theatre, Cinema and TV), editor-in-chief of the "Studies in Russian and Soviet Cinema" magazine, editor of the "Kinokultura" website
- Burov A.M.** Dr. in Art, Assistant Professor, Professor of the Department of Aesthetics, History and Theory of Culture VGIK
- Voskolovych N.A.** Dr. in Economic Sciences, Professor at the Department of Economics of labor and personnel of the economic faculty of Lomonosov Moscow State University
- Gordin V.E.** Dr. in Economics, Professor of the Higher School of Economics in St. Petersburg
- Dobrosotsky V.I.** Dr. in Economic Sciences, Head of the Department of Management and Law at MGIMO
- Natascha Drubek**
(Germany) Dr., Professor, Peter Szondi-Institut, Freie Universität Berlin, chief-editor journal Apparatus: Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe
- Zhabsky M.I.** Dr. in Sociology, VGIK, Leading Researcher, Research Sector, FGBOU DPO "Academy of Media Industry"
- Zvegintseva I.A.** Dr. in Art, Professor, head of the Film Studies Department, VGIK
- 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
- Krivitsun O.A.** Dr. in Philosophy, Professor, Honored Artist of the Russian Federation, Academician of the Russian Academy of Arts, head of the Art Theory Department, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, the Russian Academy of Arts
- Mankovskaya N.B.** Dr. in Philosophy, Chief Research Fellow of the Aesthetics Department, the Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences (IPGRAS)
- Molchanov I.N.** Dr. of Economic Sciences, Professor of "Political Economy", Lomonosov Moscow State University, Professor of Department of Public Finance Financial University under the Government of the Russian Federation
- Nikolaeva-Chinarova A.P.** Dr. in Philosophy, PhD in Economics, Director of the Center for Continuing Education and Advanced Training of Creative and Management Personnel in the Sphere of Culture, VGIK
- Novikov A.V.** Dr. in Philosophy, Professor of the Department of Aesthetics, History and Theory of Culture, VGIK
- Pondopulo G.K.** Dr. in Philosophy, Professor, Department of Aesthetics, History and Theory of Culture, VGIK
- Prozhiko G.S.** Dr. in Art, Professor, Cinema Studies Department, VGIK
- Razlogov K.E.** Dr. in Art, Professor, Honored Worker of Culture of the Russian Federation, Head of the Educational and Creative Workshop of the Department of Cinema Studies, VGIK
- Reizen O.K.** Dr. in Art, Professor, Cinema Studies Department, VGIK
- Rusinova E.A.** PhD in Art, Assistant Professor, Head of the Department of Sound Engineering, VGIK
- Sveshnikov A.V.** Dr. in Art, Professor, Department of Drawing and Painting, VGIK
- Sidorenko V.I.** PhD in Economics, Professor, head of the Producing Department, VGIK
- Sokolov S.M.** Professor, head of the Animation and Computer Graphics Department (VGIK), Honoured Arts Worker of the Russian Federation
- Urazova S.L.** Dr. in Philology, Assistant Professor, editor-in-chief of the "Vestnik VGIK"
- Jeremy Hicks**
(United Kingdom) Dr., lecturer, Queen Mary's College (University of London), Deputy Head of Russian Culture and Cinema Department, coeditor of the "Kinokultura" educational website
- Khotinenko V.I.** People's Artist of the Russian Federation, Professor, head of the Fiction Film Directing Department, VGIK
- Khrenov N.A.** Dr. in Philosophy, Professor, Section of Media Artistic Problems, State institute of Cultural Studies.
- 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” (“Bulletin of Film Art”) 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 **In a Fete Atmosphere**

FILM THEORY AND FILM HISTORY | AUDIOVISUAL ARTS

8 *V.S. Malyshev.* **CILECT as a Project of a World Film School: Origins, Specifics, Development**

25 *E.A. Rusinova.* **Sergei Eisenstein's Ideas in the Context of Contemporary Cinema. Stereo Film and Stereo Sound**

FILM LANGUAGE AND TIME | IMAGE GENESIS

34 *A.V. Ryabokon'.* **Pyotr Chardynin's The Idiot as a Phenomenon of Creative Reinterpretation of Dostoevsky's Novel**

43 *V.V. Vinogradov.* **The Russian Intelligentsia: Taming Nihilism in the Stalin Period**

55 *L.B. Klyueva.* **On the Problem of the Discourse Analysis of Literary Texts**

PERFORMANCE | THE ART OF PRESENTATION

68 *V.I. Mil'don.* **The Mystery of Lexical Coincidences in the Works of Yuri Tynianov and Osip Mandelstam**

78 *N.B. Kirillova.* **The Existential World of Kira Muratova**

90 *E.G. Yaremenko.* **Multimedia Learning Model: Adapting an Image in a Screen Work**

SCREEN CULTURE | CULTUROLOGY. PHILOSOPHY

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

WORLD CINEMA | ANALYSIS

114 *M.V. Solovyova.* **Agnes's Self-Reflection in Ingmar Bergman's Cries and Whispers**

FILM INDUSTRY | STRATEGY AND TACTICS OF MANAGEMENT

126 *N.G. Krivulya.* **Cooperation between the Russian Animation Industry and Asian Partners**

100 YEARS OF VGIR | FACULTIES AND DEPARTMENTS

143 *V.V. Vinogradov.* **Director's Faculty: First Steps**

147 *M.S. Onipenko.* **Alma Mater of Russian cinematographers**

152 **SUMMARY | PRESENTATION OF AUTHORS**

158 **RECOMMENDATIONS AUTHORS**

В АТМОСФЕРЕ ПРАЗДНИКА

По-особому празднично прошел в этом году 39-й Международный студенческий фестиваль ВГИК. Он был посвящен 100-летию Всероссийского государственного института кинематографии и органично вписался в юбилейные мероприятия вуза.

В Киносмотре участвовали представители 35 киношкол из 30 стран — Великобритании, Германии, Франции, Израиля, Норвегии, Ливана, Мексики, Колумбии, других. В целом Жюри, под председательством Марко Мюллера, известного продюсера и режиссера кино, оценивало 140 коротких фильмов (игровые, документальные, анимационные, а также анимированные и мультимедийные проекты) и общими усилиями отобрал всего 12 фильмов. Большой интерес вызвал и Театральный фестиваль, в рамках которого в рамках Международного студенческого фестиваля свое мастерство представили 9 театральных школ России, Польши, Украины, Узбекистана, Болгарии. Отбор лучших спектакля проводило Жюри, которое возглавил сценарист и продюсер Адриан Пале Санчес.

По итогам конкурсов *Гран-при* получил фильм «Рука в руку», Луиза Курвуазье, «Синефабрик» (Высшая национальная школа кино и мультимедиа), Лион, Франция, а в Театральном конкурсе *Гран-при* присужден спектаклю «Не шло! Это на рождество!», Киевский театр в городе Лодзь, Польша.

Открытость и доступность — важные характеристики фестиваля. Каждый, интересующийся фильмами молодежного формата, может побывать на просмотрах. В этом году прошли также показы студенческих работ ВГИК на 430 площадках в 13 российских городах, а их качество оценивали зрители. *Приз зрительских симпатий* присужден ленте «Покорми кота, или Как я полюбил и перестал бояться Дональда Трампа», работа Леонида Гардаша, мастерская В.С. Матиненко.

Международный студенческий фестиваль ВГИК — уникальное явление. Это площадка для молодых, чьи работы оценивает авторитетнейшее жюри — кинематографов с мировым именем, заслуженных педагогов. Как отметил ректор ВГИК В.С. Матиненко: «...это первые шаги студентов, их работы привлекают свежестью и молодежной энергетикой, они тем и интересны, что это первые шаги в профессиональную жизнь».

Фестиваль не только площадка для общения, но и старт вхождения в профессиональную среду. Главная оценка творческих и когнитивных способностей тех, кто вскоре будет представлять национальный кинематограф, театральное творчество. Фестиваль — это и обучение: в его рамках проводятся спецпоказы фильмов, в том числе из истории кинематографа, мастер-классы, тематические конференции.

*Подробнее читайте на <https://www.vgikfestival.com>
Отчет о фестивале представлен на 2-й странице обложки*

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО
ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА





CILECT как проект всемирной киношколы: истоки, специфика, развитие

В.С. Малышев

доктор искусствоведения, профессор

УДК 778.5

АННОТАЦИЯ

Освоение цифровых технологий при создании аудиовизуальной продукции, наполненной привлекательными образами, ценностными смыслами, актуализирует вопросы межгосударственного сотрудничества в области профессионального обучения молодых кадров, которым предстоит работать в кино, ТВ, других экранных искусствах. Перед киношколами разных стран стоит немало проблем, разрешение которых требует консолидированного участия мастеров экранных искусств, чей опыт и знания признаны в мире. Проведение в Москве в связи со 100-летним юбилеем ВГИК Всемирного конгресса Международной ассоциации кино- и телевизионных школ CILECT это подтвердил. В статье анализируется вклад ВГИК в совершенствование методик и программ профессионального обучения в кинематографе, телевидении, экранных искусствах.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

киношкола, национальный кинематограф, экранные искусства, СИЛЕКТ, межнациональное сотрудничество, цифровое развитие, кинопроизводство, видеопроизводство, образование, специалисты новой формации

Современный кинематограф находится на этапе цифровой модернизации, переживает фазу реформирования и кардинальных преобразований. Эти изменения вызваны вторжением компьютерных технологий и иных технологических инноваций в кино- и видеопроизводство, связаны с изучением немалого спектра проблем при создании экранных произведений, чья основная задача направлена на сохранение в массовом сознании ценностных смыслов, когнитивных следов. И вопросы обучения и воспитания творческой личности, способной создавать привлекательный экранный продукт, воздействующий на чувственно-эмоциональное восприятие индивида, по-прежнему являются первостепенными. Новая формирующаяся среда кинопроизводства, как и кинообразования, требует междисциплинарного подхода к творчеству кинорежиссеров, операторов, аниматоров, мультимедийщиков, иных специалистов из сферы экранных искусств, обладающих сегодня расширенными возможностями

использования зрелищных эффектов, художественно-выразительных средств при создании аудиовизуальной продукции. Но важно распорядиться этим инструментарием так, чтобы массовый зритель оказался вовлеченным как в сюжетную фабулу, так и в нравственную подоплёку экранных произведений. И эти аспекты сопряжены с формированием творческой личности, которой предстоит работать в сфере экранных искусств.

В этом плане главенствующими остаются вопросы применения в образовательном процессе новаторских методик при подготовке молодых кинотворцов новой формации. В изучении, в частности, нуждается корреляция творческих традиций национального кинематографа применительно к новой среде, так как избыточное применение зрелищных эффектов при раскрытии экранного образа нередко демонстрирует в кинокартинах его искусственность и ирреальность. Анализ истории развития Международного центра кино- и телевизионных школ CILECT¹ показывает, что национальными киношколами накоплен богатейший опыт в развитии экранных искусств. И этот теоретический и практический багаж может стать основой для поиска новейших моделей взаимодействия со зрителем, служить точкой отсчета для разработки научно-выверенных творческих решений в кинематографе будущего.

¹ CILECT — CENTRE INTERNATIONAL DE LIAISON DES ECOLES DE CINEMA ET DE TELEVISION. —

Прим. авт.

Становление CILECT.

Формы консолидированного взаимодействия

История развития кинематографа насчитывает немало этапов вторжения технологий в производство аудиовизуальных произведений. Это и переход от немого кино к звуковому, и замена черно-белого киноизображения на цветное, и эксперименты со стереоизображением, и многое другое. За время существования кинематографа как новаторского искусства технико-технологические возможности в кинопроизводстве постоянно расширялись, и это требовало новых подходов к обучению работников кино. Поиск продуктивных результатов привел правительства ряда стран, славившихся национальными киношколами, к единственно верному решению — созданию в 1954 году Международного центра кино- и телевизионных школ (CILECT). Инициатором консолидированного взаимодействия выступил Высший институт кинематографии в Париже. Это решение свидетельствовало, с одной стороны, о настоятельной потребности в обмене опытом педагогов-мастеров кино и телевидения, о сложности обучения этой непростой профессии, с другой — характеризовало понимание степени воздействия экранного образа на общество, обуславливало значимость национального и мирового кинематографа для цивилизационного развития.

² Международный центр школ кино и телевидения (СИЛЕКТ). Устав. М.: ВГИК, 1982. Л. 1.

³ Organisation et Programme d'activités du Centre International de Liaison des Ecoles de Cinema et de Television. CANNES, 1955, pp. 1–2.

Основной целью новой международной организации стала координация работы кинематографа и телевизионных высших учебных заведений, улучшение знания и профессиональных качеств кинематографистов². Представленный Всесоюзным государственным институтом кинематографии (ВГИК — ныне Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова), одной из старейших киношкол мира, Советский Союз сразу же выступил в поддержку этой инициативы, став основателем Центра и одним из первых его членов. Кроме СССР, в первый состав стран-участников организации вошли Великобритания, Бразилия, Чили, Испания, Италия, Польша, Чехословакия, США и Франция³. В настоящий момент Ассоциация CILECT представлена 180 киношколами из 65 стран на шести континентах, которая объединяет более 9000 профессиональных преподавателей, ежегодно обучающих более 55 000 студентов.

Поставленная цель предопределила и форму коллективного взаимодействия членов этой международной организации: ведущей моделью функционирования CILECT стало проведение регулярных Конгрессов на территории стран-участниц. Такой подход позволял педагогам и кинодеятелям разных стран быть в курсе важных вопросов, с которыми сталкиваются зарубежные коллеги в сфере профессионального кинообразования, знакомиться с кинотворчеством стран-участников ассоциации. За 65-летнюю историю развития CILECT можно проследить этапы в развитии мирового кино и телевидения, где предпочтение отдавалось профессиональному академическому образованию, подготовке талантливых кадров. Как правило, доклады и выступления на конгрессах представителей национальных киношкол вызвали широкое обсуждение, содействовали рассмотрению актуальных проблем в области кино- и телепроизводства.

ВГИК как старейшая киношкола, обладающая своими традициями и новаторскими разработками в обучении профессии, постоянно участвовала в мероприятиях CILECT. Так, в 1955 году с докладом «Роль монтажа как средство художественного выражения замысла фильма и опыт преподавания монтажа во ВГИКе»⁴ выступил А.Д. Головня, выдающийся советский кинооператор, профессор ВГИК. Благодаря разработкам Л. Кулешова, В. Пудовкина, С. Эйзенштейна советская школа монтажа считалась одной из сильнейших в мире, и курс «Монтаж фильма» занимал в вузе одно из приоритетных мест при обучении студентов.

Особенность изучения этой дисциплины заключалась в ее включении в программы подготовки студентов разного профиля — режиссеров, операторов, сценаристов. В такую модель

⁴ Головня А. Роль монтажа, как средство художественного выражения замысла фильма и опыт преподавания монтажа во ВГИКе // ВГИК. Кабинет зарубежного кино. Л. 1–13.

освоения приемов монтажа закладывалось и создание в будущем творческой и слаженно действующей команды при съемке фильмов. К тому же проведение занятий в студиях ВГИК на новейшем оборудовании обеспечивало практическую интеграцию студентов в процесс кинопроизводства, оставаясь при этом частью образовательного процесса. Согласно архивным документам, студенты режиссерского факультета «проходили специальную практику на производственных студиях в соответствии с выбранной специальностью — на студиях художественных фильмов, хроникально-документальных, научно-учебных и студиях телевидения»⁵. В 1955 году, в докладе А.Д. Головни прозвучали и имена особо талантливых студентов, преуспевших в монтажном мастерстве, было названо и имя С.А. Герасимова, придававшего в процессе обучения особое значение искусству монтажа. Пройдут годы, и именем этого режиссера будет назван ВГИК, ведущая в стране национальная киношкола. С.А. Герасимов делал особый упор на формирование монтажного мышления, выработку навыков подготовки режиссерского сценария, и это понимание монтажной «науки» прослеживается в его лучших режиссерских работах — «Семеро смелых» (1936), «Учитель» (1939), «Маскарад» (1941), «Молодая гвардия» (1948), «Тихий Дон» (1958). «Монтажный строй фильма должен быть предусмотрен и разработан уже в режиссерском сценарии, считаю, что только по этому сценарию режиссер снимает фильм, находя нужное ему количество различных аспектов, точек зрения в той или иной сцене»⁶, — подчеркивал С.А. Герасимов.

Высокая творческая активность преподавателей и студентов ВГИК проявлялась как в официальных ассамблеях, так и других мероприятиях, организуемых СILECT. Например, в 1956 году в Каннах прошла выставка работ студентов Художественного факультета ВГИК, сопровождавшаяся докладом профессора И.П. Иванова-Вано «О подготовке во ВГИКе художников мультипликации». Этот показ работ молодых художников вылился в творческую дискуссию о художественных приемах и возможностях мультипликации. По-особому памятным стал и 1957 год, когда в Москве во время проведения Международного семинара СILECT демонстрировались советские кинокомедии, был представлен доклад о комизме и кинокомедии. Общее количество делегатов этого семинара превышало 80 человек, но на мероприятие съехалось свыше 500 гостей.

Ключевыми темами того времени были «Образ молодого человека в современном киноискусстве», «Кинообразование в разных отраслях». Возможность выступать на семинарах

⁵ Головня А. Роль монтажа, как средство художественного выражения замысла фильма и опыт преподавания монтажа во ВГИКе // ВГИК. Кабинет зарубежного кино. Л. 10.

⁶ Там же. Л. 11.

предоставлялась не только именитым педагогам киношкол разных стран, но и обучающимся в них студентам. Так, с докладом «Кинообразование в СССР» выступил студент А. Медведев, ставший, спустя годы, одним из ведущих педагогов ВГИК. Работали в рамках мероприятий CILECT и специальные выставки: успехом пользовались экспозиции «Курсовые и дипломные работы студентов художественного факультета ВГИК», «Работа молодых кинооператоров», «Выставка о жизни и творчестве крупнейших советских кинорежиссеров С.М. Эйзенштейна, В.И. Пудовкина, А.П. Довженко». Молодежная проблематика в кино всегда находилась в центре обсуждений ассоциации, а доклады вносили элементы достоверности, способствовали оживленным дискуссиям. Их тематика затрагивала вопросы влияния кино на общество, понимание роли правды в искусстве, показ достоверной реальности новой жизни, роли кино в борьбе за мир и другие. В 1958 году ВГИК представил доклад в Париже о методике воспитания кинорежиссера, а в 1959-м на Конгрессе CILECT в Риме с докладом выступил С.А. Герасимов, рассказавший о подготовке киноактера в советской киношколе. Участие профессорско-преподавательского состава ВГИК в международных семинарах и конгрессах CILECT сыграло немаловажную роль в непростых политических условиях того времени, содействовало росту престижа советского кино и советского кинообразования.

Приоритеты кинообразования: от советского времени к цифровой эпохе

Тема взаимодействия с талантливой молодежью неизменно оставалась ведущей в выступлениях участников конгрессов CILECT. В 1960-м основной проблематикой было «Операторское мастерство», и доклад профессора ВГИК А.Д. Головни назывался «О методе подготовки на операторском факультете Всесоюзного государственного института кинематографии». В нем раскрывались особенности подготовки профессиональных кадров операторского факультета, основанные на многопрофильном подходе при обучении профессии. А.Д. Головня подчеркивал: «...Операторский факультет ВГИКа готовит кинооператоров широкого профиля, то есть могущих работать в художественной кинематографии в качестве операторов-журналистов на студиях хроникально-документальных фильмов, могущих снимать научные кинофильмы»⁷. Особо отмечалось и то, что ВГИК начал активно готовить операторов для студий телевидения.

Такое решение было своевременным и продуктивным. Начало 1960-х годов было периодом быстрого признания телевидения в

⁷ Кабинет зарубежного кино // Тезисы. Сообщения о методе подготовки кинооператоров на операторском факультете ВГИК. Л. 6.

массовой культуре как в нашей стране, так и за рубежом. В СССР же шло тогда активное формирование региональных телецентров, и потребность в телевизионных специалистах-операторах многократно возрастала. Инновационной же методикой ВГИК в обучении студентов этого профиля стало то, что занятия проводились в творческих мастерских, обеспечивая полноценное погружение молодых операторов в производственный процесс. В частности, А.Д. Головня отмечал, что «...такая система обучения обеспечивает высокий уровень профессиональной и идейно-творческой подготовки молодых операторов»⁸. Среди руководителей мастерских назывались и имена крупных специалистов: Б.И. Волчек, Л.В. Косматов, Э.К. Тиссэ, А.В. Гальперин, другие. Кроме того, курсовую работу студенты-операторы выполняли, как правило, вместе со студентами режиссерского факультета, что явилось важным аспектом подготовки будущих профессионалов. «Установление производственного содружества, творческого контакта между режиссерами и операторами является одной из важнейших черт методики подготовки творческих кадров во ВГИКе. Это обеспечивает более высокую профессиональную подготовку и создает условия для взаимного творческого и идейного обогащения»⁹, — отмечалось в докладе.

⁸ Кабинет зарубежного кино // Тезисы. Сообщения о методе подготовки кинооператоров на операторском факультете ВГИК. Л. 6.

⁹ Там же. Л. 8.

Обсуждение этой темы было продолжено и в Риме, во время заседания Бюро CILECT (ноябрь, 1960), где председательствовал А.Н. Грошев, директор ВГИКа. Тогда же было принято решение об издании ассоциацией журнала «Кино- и телевизионные школы мира» с тем, чтобы педагоги стран-участниц Ассоциации могли публиковать информацию о работе своих учебных заведений, обмениваться опытом. Целевой аудиторией журнала должна была стать широкая общественность. Широкий резонанс вызвала и тема подготовки операторов для телевидения. Не случайно в 1961 году директор ВГИКа А.Н. Грошев, отчитываясь за деятельность вуза, отметил большой интерес, проявленный представителями США к развитию системы преподавания телевидения в кинематографических школах мира.

В 1964 году была обозначена новая тема для дискуссии. Во время XI Конгресса CILECT, состоявшегося в Будапеште, обсуждались «Новые течения в кино и телевидении и проблемы, связанные с профессиональным обучением». Эту проблематику преопределило время. Во Франции стартовало новое направление в кинематографе, получившее название «новая волна», принеся значительное обновление киноязыка и синтез эстетики кино и ТВ. В Коммюнике Конгресса отмечалось: «...за последнее время наблюдаются коренные изменения в понятиях традиционной

¹⁰ Кабинет зарубежного кино // XI Конгресс кино и телевизионных школ в Будапеште. Л. 1.

драматургии кино, родившейся из театра и стремящейся сейчас освободиться от влияния театра»¹⁰.

На конгрессе ВГИК представил доклад «Новые тенденции в современном кино и проблемы воспитания молодых кинематографистов», где обосновывалась методика знакомства студентов с новыми тенденциями в кино («новая волна», «прямое кино», «антифильм» и т. д.), раскрывались основные принципы системы обучения в вузе, где ведущими аспектами были понимание жизни народа и исследование актуальных проблем; гуманизм и верность идее гуманистической роли искусства; реализм, что обеспечивало «верность лучшим традициям русского и советского искусства...»¹¹. На всех факультетах вуза значение придавалось как развитию профессионального кругозора, так и формированию активной социальной позиции студентов при проведении анализа фильмов, имеющих социальные противоречия. Затрагивалась в докладе и проблема быстро развивающегося телевидения. Отмечалось, что «...за последнее время в развитии кино произошел ряд изменений. Учитывая популярность телевидения, интерес к документальным и научно-популярным фильмам, мы уже несколько лет производим набор на отделения режиссеров телевидения, научно-популярного, документального и учебного фильма»¹². Упомянулся в докладе и киноведческий факультет ВГИК, чьи выпускники пополняют ряды профессиональных кинокритиков, работают редакторами на киностудиях, в издательствах, занимаются научной работой. Так, на основе комплексной подготовки профессиональных кадров большинства кинопрофессий ВГИК накапливал уникальный опыт в образовании.

Столь продуманный комплексный подход к вопросам профессионального обучения не мог не вызвать интереса у зарубежных кинорежиссеров. В те годы ВГИК посетили крупные деятели современного кинематографа, такие как У. Уайлер, С. Крамер, Ф. Капра, Д.Г. Лоусон, К. Отан-Лара, В. Ясный, А. Вайда, Е. Кавалерович, Б. Бауэр, З. Фабри, Аннели и Андре Торндайк, И. Попеску-Гопо, Т. Динов и другие.

Прошедший в 1966 году в Париже XIII конгресс CILECT обозначил новую актуальную тему — «Поиски педагогической структуры для высшей школы кино и телевидения». ВГИК также представил свой взгляд на эту проблему. В докладе «Кино и телевидение. Взаимовлияние и проблема выразительных средств», представленном заведующим кафедрой телевидения ВГИК Р. Ильиным¹³, были сформулированы вопросы, стоявшие перед киношколой в то время. В связи с бурным развитием телевидения и ростом спроса на высококвалифицированных специалистов

¹¹ Там же.

¹² Там же. Л. 9.

¹³ Ильин Р.Н. заведующий кафедрой телевидения Всесоюзного государственного института кинематографии, кандидат искусствоведения, доцент. — Прим. авт.

¹⁴ Кабинет зарубежного кино // Р. Ильин. Кино и телевидение. Взаимовлияние и проблема выразительных средств. Л. 3.

¹⁵ Там же. Л. 10.

в институте была создана кафедра телевидения «для координации действий и разработки методики подготовки телевизионных творческих работников»¹⁴. При этом особо подчеркивалось, что будущие специалисты в сфере ТВ должны иметь широкий профиль профессиональных навыков и обязанностей, которые они должны выполнять как в кино, так и на ТВ. «Обучение кино-телевизионным методам творчества нам кажется целесообразным еще и потому, что в масштабах нашей огромной страны, населенной народами разных национальностей, особое значение приобретает создание фонда телефильмов и вообще фиксированных телевизионным способом программ»¹⁵. Такой подход к обучению будущих специалистов оказался наиболее рентабельным и продуктивным. Опираясь на синтез моделей в образовании, где отраслевые сегменты кино и ТВ функционировали бы в русле единой экранной индустрии, ВГИК смог спрогнозировать развитие аудиовизуальной продукции в будущем и, опережая время, создать систему обучения специалистов новой формации.

В 1970-е годы развитие кинематографа и телевидения обозначили новую проблематику для дискуссии. В 1972 году, в Доме кино в Москве прошел XVI Конгресс СILEСТ, в котором участвовали 60 делегатов от школ кино и телевидения из более чем 20 стран. Главной темой этого мероприятия была обозначена «Система творческого воспитания и педагогические принципы построения студенческих съемочных работ». Выступая на открытии конгресса, ректор ВГИК В.Н. Ждан говорил о работе молодых специалистов, только набирающих профессионализма, отмечая также, что, несмотря на учебный характер, ряд работ студентов уже заслуживает внимания и их можно считать высокохудожественными произведениями (фильмы А. Пелешяна, О. Иоселиани и других). Творческую успешность студентов ректор ВГИК связал с киношколой, которая традиционно отдавала предпочтение единству теории и практики, изучению широкого комплекса общегуманитарных дисциплин. Позитивную роль в этом плане играла и организационная структура ВГИК.

В начале 1970-х структура вуза включала пять факультетов: *постановочный* (объединяющий режиссерское и актерское отделения), *операторский, художественный* (мастерства художника кино), *сценарно-киноведческий* (объединяющий сценарное и киноведческое отделения) и *экономический*. При этом особое внимание в преподавании дисциплин уделялось сохранению традиций, заложенных выдающимися мастерами отечественного кино — Л.В. Кулешовым, В.И. Пудовкиным, С.М. Эйзенштейном, которые во время обучения будущих кинопрофессионалов

¹⁶ Ждан В.Н. Система творческого воспитания молодых кинематографистов и педагогические принципы построения студенческих съемочных работ // ВГИК. Кабинет зарубежного кино. Л. 12.

придавали значение прозаическим произведениям выдающихся классиков русской литературы. Известны высказывания С.М. Эйзенштейна, М.И. Ромма, С.А. Герасимова о том, сколь значительно влияние прозы на творческое видение будущих режиссеров, операторов, актеров, художников кино. И в дипломной работе выпускникам ВГИКа надлежало демонстрировать умение создавать выразительный экранный образ. «От студента требуется умение не только ясно представить себе замысел произведения в целом, но и определить роль и место каждого персонажа или эпизода в единой образной системе фильма. Речь идет о чувстве ансамбля как пути к композиционной стройности фильма (его идейно-художественной целостности). Уже в курсовой работе должно определиться творческое лицо художника, своеобразие его индивидуальности, жанровые пристрастия»¹⁶, — подчеркнул В.Н. Ждан.

Бурное развитие телевидения находилось в центре внимания CILECT и в 1970–1980-е годы. За рубежом начался технологический подъем, массово стали выпускаться новые телеприемники, первые бытовые видеомагнитофоны, видеокамеры. Технологически совершенствуется и профессиональная среда: в телеиндустрии появляется новое оборудование, расходные материалы, требующие особых профессиональных навыков в применении. В те же годы телевидение начинает утверждаться как глобальное средство коммуникации: начнется эра спутникового вещания. Конгрессы CILECT отвечают на вызовы времени. В дискуссиях все чаще звучат вопросы синтеза кино и телевидения, их возрастающего влияния на современную культуру. К примеру, проходивший в Токио XVII Конгресс CILECT выделил главной темой «Использование технических средств в создании художественных телевизионных фильмов».

Развитие медиаиндустрии было сопряжено и с рядом негативных явлений, на что не могли не отреагировать специалисты средств массовой коммуникации. В 1978 году Конгресс СИЛЕКТ состоялся в Вашингтоне, и его ведущей темой стало «Влияние мирового кинонаследия на обучение и воспитание кино/телережиссеров и специалистов по средствам массовой информации». Делегаты Конгресса выразили озабоченность резким снижением образованности студентов в гуманитарной сфере, что оказывало влияние на формирование системы аксиологических ценностей молодого поколения. Такое отношение будущих специалистов к культуре и исторической памяти было охарактеризовано делегатами конгресса как «невежество, безразличие, разочарование, антагонизм и цинизм, то есть такие студенческие настроения, противодействующие обучению, которые очень трудно преодолеть

¹⁷ Кабинет зарубежного кино // СИЛЕКТ 1979. Переписка. Л. 1.

¹⁸ Zhdan V. World Cinematographic Heritage: Impact on Education and Training of Film and TV Directors. World Cinematographic Heritage: Impact on Education and Training of Film and TV Directors. Papers of CILECT. Washington, DC. 11–18 September 1978, pp. 20–23.

¹⁹ Кабинет зарубежного кино // СИЛЕКТ 1979. Переписка. Л. 2.

²⁰ Там же.

преподавателю»¹⁷. Ректор ВГИК В.Н. Ждан также выступил с докладом¹⁸, предложив обратиться к классическому наследию, которое должно лечь в основу современных экранных искусств, стать значимой темой для молодежи. «В искусстве нет ничего абсолютно нового, ничто не возникает из ничего. Лучшее из того, что было создано в прошлом и выдержало проверку временем, сохраняет свое очарование и сегодня»¹⁹. Вместе с тем, отмечалось, что главной целью киношколы является содействие свободному развитию творческой личности: «В искусстве не существует твердых и неприкосновенных границ между новаторством и традицией. Границы между ними очень изменчивы... Школа должна все время двигаться вперед, искать, экспериментировать»²⁰.

В 1982 году Конгресс СИЛЕКТ, прошедший в Сиднее (Австралия), вынес в главную повестку дня вопрос, посвященный обучению специалистов в сфере кино и телевидения в развивающихся странах. На протяжении ряда лет ВГИК оказывал помощь в подготовке высокопрофессиональных кадров для развития киноиндустрий развивающихся стран. Этот опыт оказался чрезвычайно полезным для мирового профессионального сообщества киношкол. К тому времени во ВГИКе для всех факультетов читался специальный курс «Основы телевидения», в рамках которого изучались организационные вопросы, творческие и эстетические принципы современного ТВ, а также велось преподавание профильных спецкурсов — «Жанры телевизионной документалистики», «Написание репортажа», «Киножурналистика». Кроме того, при участии Гостелерадио СССР были открыты специальные образовательные программы «Режиссура телевизионного художественного фильма» и «Режиссура телевизионного документального фильма». Внедрение в образовательную систему таких сложных курсов было невозможным без высокотехнологичного оборудования. Во ВГИКе удалось в полной мере решить эту задачу. Важное значение имела и практика, которую студенты, будущие работники телеотрасли, проходили на Центральном телевидении в течение 2–3-х месяцев.

Очередной Конгресс СИЛЕКТ, состоявшийся в Стокгольме (Швеция) в 1984 году, затронул еще одну острую проблему, стоявшую перед киношколами при поиске новых образовательных стратегий, названную «Преподавание против практики: конфликт, компромисс или сотворчество?». В те годы ВГИК включился в дискуссию докладом «Талант, мировоззрение, индивидуальность: современная киношкола и подготовка режиссеров»²¹, где отмечалось, что XX столетие стало веком синтеза не только в области науки технологий, но и искусств. И потому «современная

²¹ Zhdan V. "Talent", "Outlook", "Individuality" (The Contemporary Film School and the Training of Directors). CILECT review: Teaching Versus Practice. Vol. 1. No. 2, June 1985, pp. 61–67.

²² Zhdan V. "Talent", "Outlook", "Individuality" (The Contemporary Film School and the Training of Directors). CILECT review. Teaching Versus Practice. Vol. 1, No. 2, June 1985. P. 66.

жизнь не может быть показана в прежних художественных границах кино. Все это современная школа кино обязана учитывать в рамках образовательного процесса»²².

Вместе с тем, для современного творческого специалиста кино и телевидения чрезвычайно большое значение имеет широкое гуманитарное образование, знание мировой литературы, философии, поэтому изучению общегуманитарных дисциплин ВГИК продолжает уделять много внимания. С целью знакомства молодых специалистов с новейшими фильмами в вузе действует еженедельный семинар современного фильма, в рамках которого ведутся дискуссии, посвященные художественному строю кинокартин, их взаимосвязи с другими искусствами. Опора при обучении на институтские традиции, сформированные годами, позволили своевременно отвечать на вызовы времени, соответствовать новейшим образовательным тенденциям.

1990-е годы ознаменовались стремительным развитием цифровых компьютерных технологий, изменивших эстетический облик целого ряда жанров кино и форматов телевидения. Эти изменения потребовали от современных киношкол всего мира значительной перестройки системы образования, в том числе введения новых дисциплин, связанных с цифровыми технологиями. В этот непростой для российской культуры и образования период ВГИК стал выстраивать новую стратегию по целому ряду направлений, включая взаимодействие с новыми государственными институтами в сфере культуры и просвещения, где учитывалось и развитие новых и поддержание прежних международных связей. К примеру, на Конгрессе CILECT в Мюнхене в 1992-м рассматривалась концепция подготовки продюсеров, приближение высшей школы к реальным кинопроцессам, обсуждались пути привлечения кинопромышленности к проблемам кинообразования. А в 1995 году на Конгрессе CILECT в Оахаке (Мексика) обсуждались проблемы целесообразности, уровень и характер включения в кинообразование цифровых технологий при участии ведущих компьютерных фирм и разработчиков Великобритании, групп специалистов из Голливуда.

Этот период оказался крайне сложным для ВГИКа. Однако именно тогда институт открывает мастерские художников и режиссеров компьютерной графики, а также анимации, создает специализированную кафедру по этому направлению. В 1990-е годы, учитывая особое внимание CILECT к разработке и осуществлению учебно-практических проектов, ВГИК участвует в международной программе «Продюсер», а представители института выступают с докладами на конференциях в Чехии, Франции, США. Включились ВГИКовцы и в проект "VISION", получивший

в 1994–1995-е годы развитие как европейской мастерской документального фильма, в нем участвовали 22 студента из 13 европейских стран. Не менее интересным оказался и практикум внедрения новых образовательных технологий, в рамках которого, по инициативе CILECT, осуществлялось внедрение новой образовательной схемы подготовки специалиста — «продюсер + сценарист + режиссер» — с организацией семинаров для педагогов и учащихся.

Благодаря участию в мероприятиях CILECT, ВГИК смог показать работы студентов во время проведения престижных международных кинофестивалей киношкол, проходивших в Мюнхене, Потсдаме, Тель-Авиве, Сопоте, Варне, Сан-Франциско, Карловых Варах, Мехико. Ежегодно как минимум одна работа студентов ВГИК выдвигалась на соискание премии «Оскар» в номинации «лучший иностранный фильм CILECT». В течение 1992–1996-х годов 22 киноленты ВГИК были удостоены 30 престижных международных наград. Не менее активно проводились мероприятия и в России. Так, несмотря на трудности переходного периода, в 1993-м ВГИК участвовал в проведении международного фестиваля «Аниграф» с приглашением делегаций из 11 киношкол CILECT, а в 1992-м — в Международной конференции «Судьба культуры — судьба человечества» с приглашением пяти ведущих ученых-педагогов ряда европейских университетов.

Миллениум: на переломе веков

Большой резонанс вызвало и участие ВГИК в 2001 году в крупнейшей Международной выставке студенческих фильмов под патронажем Пекинской киноакадемии (КНР), где было представлено более 60 кинокартин 120 студентов из 15 стран. В том же году в рамках Европейского фестиваля киношкол в Болонье коллектив профессорско-преподавательского состава ВГИК победил в номинации «Лучшая образовательная программа»²³.

Позитивные результаты при обмене опытом принес и 2002 год. Очередной Конгресс CILECT, проходивший в Мельбурне (Австралия), был посвящен животрепещущей теме «Технологии и образовательная программа». Образовательная концепция ВГИКа, согласно которой академические традиции в кинообразовании сочетались с включением специальных образовательных модулей, связанных с цифровыми технологиями, была признана успешной и перспективной. А в 2004 году мировое профессиональное сообщество поздравило ВГИК с 85-летним юбилеем, и в приветственном слове от CILECT подчеркивалось, что ВГИК был первой киношколой, которая создала образовательную модель, ставшую эталонной. «Идея объединить теорию и практику,

²³ Best School Programme. — Пром. аам.

²⁴ CILECT News, November 2004, No. 41, P. 3.

²⁵ Schools' best kept secrets. — *Прим. авт.*

²⁶ The Groupement Européen des Ecoles de Cinéma et de Télévision (GEECT). European Grouping of Film and Television Schools. Европейское объединение кино и телешкол является объединением европейских школ-членов CILECT, а также киношкол Израиля и Ливана. — *Прим. авт.*

²⁷ Novikov V. Tradition and innovation in film education. Cilect News, May 2005, No. 42, pp. 12–15.

²⁸ Computer graphics, animation directing, sound design, TV directing, and producing. — *Прим. авт.*

профессиональные навыки и гуманитарное образование, высказанная здесь, в Москве 85 лет назад, легла в основу мировой модели кинообразования и была высоко оценена членами СИЛЕКТ»²⁴.

В том же 2004 году под эгидой CILECT прошла конференция «Главные секреты киношкол»²⁵, проведенная в Братиславе одним из подразделений центра — GEEST²⁶. Выступая на конференции с докладом «Традиции и инновации в кинообразовании»²⁷, ректор ВГИК А.В. Новиков отметил, что институт кинематографии многие годы остается верным традиции создания мастерских, объединяющих студентов, которые обучаются различным кинопрофессиям под руководством мастера, как правило, крупного специалиста в своей области. При этом докладчик подчеркнул, что одно из важных преимуществ подобного подхода — возможность избежать излишней академизм, поскольку работа такого курса во многом зависит от руководящей роли мастера, обладающего яркой индивидуальностью, имеющего значительный профессиональный опыт. В то же время свободная кооперация студентов позволяет находить и интересные совместные решения непростых творческих задач. В докладе также отмечалось, что важнейшим аспектом образовательного процесса является профессиональная практика будущих специалистов. Созданная с этой целью Учебная киностудия с обслуживающим персоналом более 100 работников позволяет осуществлять полный производственный цикл работ. Вместе с тем, обучающимся предоставляются и широкие возможности проходить практику на профессиональных киностудиях. Среди инновационных направлений подготовки профессиональных кадров ректор ВГИК особо выделил компьютерную графику, режиссуру анимационного фильма, звукорежиссуру, телережиссуру и продюсерство²⁸.

В 2011 году, на прошедшей в Праге в рамках Конгресса CILECT конференции «Изучение перспектив кино и медиаобразования», ВГИК анонсировал один из своих инновационных образовательных проектов — Международную летнюю школу ВГИК, представляющую собой систему интенсивных мастер-классов с участием студентов из разных стран, разбитых на несколько творческих групп. В основу проекта положен принцип конкурентоспособности участников, где победители награждаются призами. ВГИК берет на себя производственные расходы, проживание и перемещение участников школы в пределах Российской Федерации. Опыт подобных «летних школ» (к настоящему времени проведено уже 11 Международных летних киношкол ВГИК) показал их эффективность и заинтересованность будущих российских и зарубежных специалистов в образовательных технологиях ВГИК.

Помимо ежегодно проводимой Международной летней школы, ВГИК реализует немало инновационных проектов, связанных с совершенствованием современного кинообразования в России и мире. Творческая жизнь ВГИК насыщена множеством мероприятий, в которых участвуют студенты и преподаватели вуза: регулярно проводятся мастер-классы видных деятелей отечественного и зарубежного кинематографа, международные научно-практические конференции, семинары. Событием, вносящим заметный вклад в укрепление связей между мировыми киношколами, стал ежегодный Международный студенческий кинофестиваль ВГИК, получивший высокое признание в кинематографическом сообществе.

Важнейшим свидетельством признания образовательных методик ВГИК явилось, безусловно, проведение в Москве Всемирного конгресса Международной ассоциации кино и телешкол CILECT-2019 в дни празднования 100-летнего юбилея ВГИК. Для участия в Конгрессе в Москву прибыли представители 106 киношкол из 39 стран, численность которых составила 174 зарубежных участника. Ведущей темой конгресса стал анализ проблем преподавания драматургии и медиа в киношколах в эпоху наступления цифровых технологий, активной дифференциации медиаплатформ. Широкая дискуссия, развернувшаяся среди делегатов конгресса после выступлений ведущих педагогов ВГИК — В.И. Хотиненко, Ю.Н. Арабова, в очередной раз подтвердила, что и в этот сложный период, когда в экранных искусствах «технологическая» составляющая, казалось бы, начинает превалировать над «креативной», образовательные методики ВГИК, обращенные, как и прежде, к лучшим творческим традициям, отвечают самому высокому цензу мирового кинообразования. Делегаты CILECT были солидарны в том, что творческая индивидуальность художника, его образное мышление и этическая позиция, его апелляция к нравственным устоям и когнитивным способностям зрителя остаются востребованными и сегодня.

Создание CILECT дало сильный позитивный импульс для появления новых образовательных учреждений в сфере кинематографа, формирования новых поколений мастеров экранных искусств. Начиная со времени своего основания, CILECT постоянно оказывал поддержку молодым киношколам, выступал как главный координирующий центр мирового кинообразования. В этой важнейшей роли CILECT сохраняет свою ценность и востребованность и сегодня. В XXI столетии современные коммуникации и информационные технологии открывают для CILECT новые, во многом уникальные возможности.



Современные коммуникативные технологии позволяют упрочить и активизировать связи киношкол — членов CILECT, оперативно обмениваться опытом, разрабатывать новые образовательные концепции, методики, учебные программы, рекомендовать для фестивалей и номинаций наиболее яркие и интересные студенческие работы.

Благодаря новым технологиям и глобальным коммуникациям под эгидой CILECT можно создавать международные авторские и творческие коллективы, проводить интернет-конференции и вебинары, охватывающие значительные международные аудитории, делая всеобщим достоянием уникальный опыт крупнейших мастеров и молодых дарований кинематографа. Можно с уверенностью сказать, что свой весомый вклад в эту деятельность CILECT внесет и Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Головин А. Тезисы. Сообщения о методе подготовки кинооператоров на операторском факультете ВГИК // Кабинет зарубежного кино ВГИК. 10 Л.
2. XI Конгресс кино и телевизионных школ в Будапеште // Кабинет зарубежного кино ВГИК. С. 1. 2 Л.
3. Доклад. Новые тенденции в современном кино и проблемы воспитания молодых кинематографистов // Кабинет зарубежного кино ВГИК. 15 Л.
4. Ильин Р. Кино и телевидение. Взаимовлияние и проблема выразительных средств // Кабинет зарубежного кино ВГИК. 11 Л.
5. Ждан В.Н. Система творческого воспитания молодых кинематографистов и педагогические принципы построения студенческих съемочных работ // Кабинет зарубежного кино ВГИК. 13 Л.
6. СИЛЕКТ 1979. Переписка // Кабинет зарубежного кино ВГИК. 2 Л.
7. Международный центр школ кино и телевидения (СИЛЕКТ). Устав. М.: ВГИК, 1982. 8 с.
8. Cilect News. December 2002. Special Issue. P. 34.
9. Novikov V. Tradition and innovation in film education. Cilect News. May 2005. No. 42, pp. 12–15.
10. Organisation et Programme d'activites du Centre International de Liaison des Ecoles de Cinema et de Television. CANNES, 1955. 15 p.

11. *Zhdan V.* World Cinematographic Heritage: Impact on Education and Training of Film and TV Directors. World Cinematographic Heritage: Impact on Education and Training of Film and TV Directors. Papers of CILECT. Washington, DC. 11–18 September 1978, pp. 20–23.
12. *Zhdan V.* To the Question of Cinema and Television Training. CILECT Congress background paper. September 1982, pp. 1–6.
13. *Zhdan V.* "Talent", "Outlook", "Individuality" (The Contemporary Film School and the Training of Directors). CILECT review. Teaching Versus Practice. Vol. 1. No. 2, June 1985, pp. 61–67.

REFERENCES

1. *Golovnya A.* Tezisy. Soobshcheniya o metode podgotovki kinooperatorov na operatorskom fakultete VGIK [Abstracts. Messages about the method of training cameramen at the operator department of VGIK]. Kabinet zarubezhnogo kino. 10 L. (In Russ.).
2. XI Kongress kino i televizionnykh shkol v Budapeshte [XI Congress of Film and Television Schools in Budapest]. Kabinet zarubezhnogo kino VGIK. P. 1. 2 L. (In Russ.).
3. Doklad. Novye tendentsii v sovremennom kino i problemy vospitaniya molodykh kinematografistov [Report. New trends in modern cinema and the problems of educating young filmmakers]. Kabinet zarubezhnogo kino VGIK. 15 L. (In Russ.).
4. *Ilyin R.* Kino i televideniye. Vzaimovliyaniye i problema vyrazitelnykh sredstv [Cinema and television. Mutual influence and the problem of expressive means]. Kabinet zarubezhnogo kino VGIK. 11 L. (In Russ.).
5. *Zhdan V.N.* Sistema tvorcheskogo vospitaniya molodykh kinematografistov i pedagogicheskiye printsipy postroyeniya studencheskikh syemochnykh rabot [The system of creative education of young filmmakers and pedagogical principles for building student filming]. Kabinet zarubezhnogo kino VGIK. 13 L. (In Russ.).
6. CILECT 1979. Perepiska [CILECT 1979. Correspondence]. Kabinet zarubezhnogo kino VGIK. 2 L. (In Russ.).
7. Mezhdunarodnyy tsentr shkol kino i televideniya (CILECT) [The International Association of Film and Television Schools (Centre International de Liaison des Ecoles de Cinéma et de Télévision — CILECT)]. Ustav. Moscow: VGIK, 1982. 8 p.
8. Cilect News. December 2002. Special Issue. P. 34.
9. *Novikov V.* (2005). Tradition and innovation in film education. Cilect News. May 2005. No. 42, pp. 12–15.
10. Organisation et Programme d'activites du Centre International de Liaison des Ecoles de Cinema et de Television. CANNES, 1955. 15 p.
11. *Zhdan V.* (1978). World Cinematographic Heritage: Impact on Education and Training of Film and TV Directors. World Cinematographic Heritage: Impact on Education and Training of Film and TV Directors. Papers of CILECT. Washington, DC. 11–18 September 1978, pp. 20–23.
12. *Zhdan V.* (1982). To the Question of Cinema and Television Training. CILECT Congress background paper. September 1982, pp. 1–6.
13. *Zhdan V.* (1984). "Talent", "Outlook", "Individuality" (The Contemporary Film School and the Training of Directors). CILECT review. Teaching Versus Practice. Vol. 1. No. 2, June 1985, pp. 61–67.

CILECT as the Project of a World Film School: Origins, Specifics, Development

Vladimir S. Malyshev

*Doctor of Arts, Professor, PhD in Economics,
Academician of the Russian Academy of Education, President of the Association
of educational institutions of art and culture, Rector of the Sergey Gerasimov's
All-Russian State Institute of Cinematography.*

UDC 778.5

ABSTRACT: The continuing introduction of digital technologies into the production of meaningful and engaging audiovisual images accentuates the necessity of international cooperation in the sphere of the professional education of those young people who are planning to work in film, television and other screen arts. All over the world film schools are challenged by problems the solution of which requires consolidated participation of world-famous masters. This has been recently confirmed at the Congress of the International Association of Film and Television Schools (CILECT) Congress held in October 2019 in Moscow in connection with the 100th anniversary of the All-Russian State Institute of Cinematography (VGIK). This essay analyzes VGIK's contribution to the process of perfecting programs in the field of screen arts at different stages of their development.

The essay explores issues of CILECT development since its foundation in 1954. Initially, CILECT was supported by nations with developed film cultures, such as Brazil, Chile, Czechoslovakia, France, Italy, Poland, the Soviet Union, Spain, the United Kingdom, and the United States. Today, the Association unites 180 film schools from 65 nations. The essay analyzes VGIK's role in the development of film education and, more generally, the development of screen arts; and emphasizes the importance of international cooperation in this technological, digital age.

KEY WORDS: film school, national cinema, screen arts, CILECT, international cooperation, digital development, film production, video production, education, new generation of experts



Идеи С.М. Эйзенштейна в контексте современного киноискусства. Стереokino и стереозвук

Е.А. Русинова

кандидат искусствоведения, доцент

УДК 791.43/45

АННОТАЦИЯ

Изучение наследия С.М. Эйзенштейна, внесшего неоспоримый вклад в развитие кинематографа, выявляет немало теоретических аспектов, актуальных для современного киноискусства. В статье, опубликованной в журнале № 3 (41), 2019, анализировался термин «звукорительный контрапункт», введенный режиссером в научный оборот, дискутируемый в современном искусствоведении в новом художественном контексте. В данной статье анализируются основные тезисы работы С.М. Эйзенштейна «О стереokino». Современные многоканальные звуковые технологии вплотную приблизились к практическому воплощению многих идей С.М. Эйзенштейна, в частности, о «втягивании» зрителя в экранное пространство и его «слиянии» с художественным творением. При этом проблема соотношения технологической и художественной сторон кинопроизведения является предметом теоретического дискурса междисциплинарного знания.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

С.М. Эйзенштейн,
стереokino,
стереофония,
звуковые
пространства
в кино,
звукорительный
образ
в кинофильме

Одной из последних теоретических работ С.М. Эйзенштейна стала большая статья «О стереokino» (1947), не опубликованная при жизни режиссера¹. При том, что в рукописи акцентируются и анализируются новые и спорные для того времени технические достижения кинематографа, размышления Эйзенштейна демонстрируют высокий уровень осмысления истории и перспектив развития не только кино, но и искусства в целом как выражения «органической» потребности человека в творческой и художественной деятельности. Обращаясь к истории развития кино² и театрального искусства как предтечи кинематографа, Эйзенштейн ставит в центр внимания логику движения этого процесса, отражение в художественных произведениях потребностей и «духа» своего времени: «...действительно живучи только те разновидности искусства, сама природа которых в своих чертах отражает элементы наших наиболее глубоких устремлений»³.

¹ Фрагменты статьи опубликовались в журнале «Искусство кино» (1948, № 2, С. 5–7) и в сборнике «С.М. Эйзенштейн. Избранные статьи» (М.: Искусство, 1956, С. 321–328). Впервые полностью статья опубликована в 3-м т. «Избранных произведений» (Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: в 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 3. С. 433–484). — *Прим. авт.*

² Как пример, в работе приводится ряд фильмов Э. фон Штрогейма, У. Уайлера, а также собственные картины режиссера. — *Прим. авт.*

³ Эйзенштейн С.М. О стереокино // С.М. Эйзенштейн. Избранные произведения: в 6 т. Т. 3. М.: Искусство, 1964. С. 435.

⁴ Там же. С. 445.

⁵ Там же. С. 446.

⁶ Там же. С. 446.

Слово «устремление» можно считать своего рода «лейтмотивом» статьи, оно имплицитно пронизывает весь текст, выражая основную суть и «направление взгляда» автора. Но какие же именно запросы и устремления, по мнению Эйзенштейна, были настолько актуальны, что сподвигли его к написанию статьи о стереокино как важнейшем их достижении, за которым, как уверен автор, — «завтрашний день»?

Углубляясь в историю театра для «вскрытия природы этой устремленности», Эйзенштейн подчеркивает момент судьбоносного разделения и даже отделения актера и сценического действия от зрителя, как называет это автор, «раздвоя» на зрителя и участника, на «действующих, то есть исполняющих, и сочувствующих, то есть созерцающих»⁴. И это при том, что данное художественно-психологическое разделение непосредственно связано с разделением физико-акустическим, то есть с разделением театрального пространства на сцену и зрительный зал (особенно в связи с появлением рампы и занавеса).

Но, как мыслит автор, с того же момента начинается «тоска» по воссоединению этих двух «разобщенных половинок»⁵. Тоска по единству зрителя и актера — вот что занимает мысль Эйзенштейна при разговоре о смысле и значении появления стереокино, возможности которого и позволяют, по мнению режиссера, осуществиться этому единению: «...тенденция “внедриться” в зрителя и тенденция “втянуть” зрителя в себя и здесь неизменно и равноправно соревнуются, чередуются или стараются идти рука об руку, как бы предвещая те две особенные возможности, которые являются основными признаками самой технической природы основного оптического феномена стереокино!»⁶.

Эйзенштейн мыслит технические возможности стереокино как способ возвращения зрителя в пространство непосредственного *со-действия*, его полного погружения в художественное пространство и «вживания» в художественный образ. Вполне естественно, что в этом процессе «погружения» внимание режиссера привлекает и звук, точнее, перспективы создания «объемного» звука. О возможностях стереозвука как элемента эстетической формы произведения и о трудностях его воплощения режиссер писал в связи с планировавшейся им в Большом театре постановкой оперы Рихарда Вагнера «Валькирия»: «Я проектировал “звуковое объятие” аудитории, в которое должна была в самый патетический момент действия заключать зрителя вагнеровская музыка... Этот замысел мне не удалось осуществить, и я до сих пор об этом жалею. Подобный эксперимент позже произвел Дисней, который совместно со

⁷ Леопольд Стоковский — американский дирижер. Для фильма У. Диснея «Фантазия» была осуществлена многоканальная запись музыки, исполнявшейся симфоническим оркестром под управлением Стоковского. — *Прим. авт.*

⁸ Эйзенштейн С.М. О стереокино // С.М. Эйзенштейн. Избранные произведения: в 6 т. Т. 3. М.: Искусство, 1964. С. 465.

Стоковским⁷ осуществил в нескольких театрах эффект «стереозвука» при демонстрации «Фантазии». <...> К сожалению, прием этот так и остался единичным случайным «аттракционным» и дальнейшего развития и разработки не получил⁸.

Развитие звукового «аттракциона»

Несмотря на пессимистичную констатацию Эйзенштейном ситуации с развитием стереофонического звука в конце 1930-х годов, технологии продолжали развиваться и уже в следующем десятилетии достигли впечатляющих результатов. Действительно, первым примером коммерческого использования стереофонии в кино стала система «Fantasound», созданная специально для анимационного фильма Уолта Диснея «Фантазия» (1940) и ставшая предвестником стереозвука и многоканальных систем в кинематографе. Фонограмма фильма была смикширована в четыре звуковые дорожки, три из которых воспроизводились через фронтальные громкоговорители, а четвертая управляла уровнями громкости трех фронтальных и транслировала отдельные звуки через канал окружения в расположенные по стенам зала и на потолке громкоговорители. Кроме того, в «Фантазии» активно применялось панорамирование отдельных групп инструментов оркестра. Фильм Диснея стал первой попыткой физически окружить зрителя звуком путем создания единого пространства экранной истории и зрительного зала.

«Аттракцион» Диснея, вопреки мнению Эйзенштейна, нашел продолжение в дальнейшем развитии кинофонографии. Идентичный стереофонии эффект осваивался в широкоформатных кинофильмах. Пять громкоговорителей размещались за экраном, а шестой, громкоговоритель эффектов, находился в тыловой части зрительного зала. Использовался он в наиболее драматических сценах, для передачи необычных явлений, озвучивания сверхъестественных объектов. Позднее количество динамиков по тылу было увеличено, что позволило реально «окружать» зрителей звуком.

Одной из первых стала панорамная система «Cinerama» (1952), работавшая в специально построенных кинотеатрах: изображение с трех кинопроекторов выводилось на полукруглый экран больших размеров, за которым размещались пять фронтальных независимых акустических систем; также работал канал эффектов, который вручную управлялся киномехаником, «посылающим» в соответствующие тыловые (левый, правый и задний) громкоговорители отдельные сигналы. Именно для этой системы впервые в кинопроизводстве применили много-

микрофонную технику записи фонограммы, включающей оркестр и синхронные шумы.

Изобретение Рэем Долби профессиональной системы шумоподавления, улучшившей соотношение сигнал/шум, позволило зрителю услышать более качественный звук. Это обстоятельство дало толчок к созданию совершенно новой оригинальной системы звукопередачи, названной Dolby Stereo. В 1975-м состоялась премьера игрового фильма «Листомания» (режиссер Кен Рассел), снятого в системе с матричным кодированием Dolby Stereo, в основе которой лежала оптическая запись звука.

Многоканальные системы звуковоспроизведения впервые обеспечили возможность панорамирования сигнала, тем самым добавив реализма и свободы движения источнику звука в кадре и возможность вывода его даже за пределы экрана. Вышедший в 1979 году фильм Френсиса Форда Coppola «Апокалипсис сегодня» произвел на зрителей и критиков психологически «оглушающий» эффект. Как писал позднее известный звукорежиссер Р. Казарян: «...[фильм] обратил на себя всеобщее внимание прежде всего в силу немыслимой ранее степени вовлеченности акустического пространства кинозала в происходящие на экране события. <...> Пространство зала становится местом локализации мощных взрывов, пулеметных очередей и соперничающей с ними “авторской музыки”; временами акустическая экспрессия ощущается зрителем на уровне шокирующей восприятия осязаемости»⁹.

В конце 1980-х годов получили распространение цифровые технологии, а в 1992-м Dolby Laboratories представила новую систему многоканальной передачи звука — Dolby Digital, которая применялась в фильме «Возвращение Бэтмена» (режиссер Тим Бертон). С точки зрения восприятия пространственного звука система Dolby Digital стала большим шагом вперед по сравнению с ее предшественницей, системой Dolby Stereo: обеспечивалась передача естественного частотного баланса, фронтальные каналы — абсолютно разделены, благодаря чему реализовывалась точная локализация звука. Левый и правый тыловые каналы, окружавшие зрителя звуком, вовлекали в действие фильма; дополнительный канал сверхнизких частот добавлял мощи драматургическому действию, полноценно передавая низкочастотную атмосферу, создавая ощущение мощного баса и усиливая впечатление от сцен взрывов и катастроф. Активное освоение звучащего объема зрительного зала продолжалось.

Для фильма «Звездные войны: эпизод I — Призрачная угроза» (режиссер Джордж Лукас), премьера которого состоялась

⁹ Казарян Р.А. Эстетика кинофонографии. М.: ФГОУ ДПО «ИПК работников ТВ и РВ», РОФ «Эйзенштейновский центр исследований культуры», 2011. С. 164–165.

в 1999 году, возникла необходимость создать новую конфигурацию реальности, воплотившуюся в системе Dolby Digital Surround EX 6.1. Эта технология перевела специалистов на следующий уровень творческой свободы, а фильм приобрел новое звучание благодаря дополнительному каналу объемного звука.

¹⁰ От англ. Immerse — погружение. — Прим. авт.

Появление многоканальных форматов иммерсивного¹⁰ звука сориентировало кинематограф на формат Dolby Atmos (2012), который обеспечивал еще большее «погружение» зрителя в кинематографическое пространство: свобода перемещения звука путем добавления потолочных каналов и четкая локализация в тыловых каналах при сочетании с сабвуферами, расположенными сзади, позволили обогатить тыловую часть фонограммы, сделать общее звучание фонограммы плотнее и эффектнее. Звук получил подлинную объемность с добавлением таких новых впечатляющих эффектов, как, например, панорамирование звука на 360°. Теперь, например, различные пролеты над головой зрителя воспринимаются гораздо более реалистично благодаря полученной возможности точного позиционирования звука в системе звукопередачи. Новый канал объемного звука гарантирует, что все зрители, даже сидящие далеко от центра зала, слева или справа, будут в полной мере ощущать объемный звук и, соответственно, общую атмосферу эпизода, созданную авторами фильма.

Современные многоканальные звуковые технологии, таким образом, вплотную приблизились к исполнению мечты Эйзенштейна о «втягивании» зрителя в экранное пространство и его «слиянии» с художественным творением. Но как раз здесь и возникает важный вопрос о соотношении понятий психофизиологического *вживания* зрителя в художественное *пространство* и эстетического *переживания* им художественного *события*. Всегда ли одно является условием или возможностью второго, при том, что автором-режиссером такая задача ставится? Развитие киноискусства (прежде всего, авторского кино) показывает, что возможны иные, альтернативные подходы к выстраиванию отношений автора со зрителем, в том числе через создание эстетической «дистанции» при помощи звукового «отстранения», что не мешает получить сильное эстетическое впечатление от фильма.

«Объемный звук» как проблема

Если произведение ставит целью лишь «вовлечь» в свое полисенсорное пространство, предоставляя зрителю возмож-

ность испытать особо сильные впечатления на чувственно-эмоциональном уровне, то стереокино и стереозвук являются, безусловно, важными и полезными изобретениями. О значении стереозвука в раскрытии пространственно-акустического и эстетического потенциала звука в кино писал Р.А. Казарян: «В “раскрепощении” экспрессивного потенциала акустики кадра стереофония сыграла особо значимую роль, во многом созвучную роли поэзии в раскрепощении акустики “звучащего слова”, выражающегося в выявлении выразительных возможностей его собственно фонетической природы»¹¹. И добавлял при этом: «Плоскость экрана превращается в огромное “окно”, через которое сообщаются два пространства: одно — оптико-акустическое — уходит в глубину кадра, другое — акустическое — выходит в пространство кинозала. Благодаря наличию акустической составляющей в обоих пространствах — они легко соединяются; трехмерная звуковая материя беспрепятственно “переливается” из одного пространства в другое»¹².

Но если цель произведения выходит за рамки зрелищно-слухового «аттракциона», когда и в какой мере оправдано обращение к стереоэффектам? Это вопросы, которые и в настоящее время являются предметом теоретического дискурса не только киноведения, но и междисциплинарного знания, влияют на разработку аудиовизуальных решений и концепций в практике кинотворчества. Возможно, одно из наиболее радикальных мнений в ракурсе рассмотрения проблемы стереокино и стереозвука прозвучало на научной конференции, посвященной теоретическому наследию С.М. Эйзенштейна. Высказал его философ Олег Аронсон: «Мне кажется, что система Dolby-stereo — вещь дополнительная. Она не добавляет ничего нового обычному звуку. Потому что совмещение звука и изображения — это достаточный момент иллюзии. Можно задаться вопросом не только насчет картинки и музыки, но и насчет того, почему, например, не состоялось стереокино, о котором Эйзенштейн так мечтал и думал, что именно за ним будущее. Возможно, потому, что оно избыточно. (Так же, как избыточна система Dolby-stereo)»¹³. Аронсон согласен с тем, что стереоэффекты вызывают некоторое удовольствие у зрителя, но в принципе, наличие «просто» звука и изображения уже достаточно для создания кинематографического пространства с необходимой пропорцией «реалистичности» и «условности». Однако, как подчеркивает Аронсон, «бурное развитие новых звуковых технологий представляет собой некий симптом, свидетельствующий о том, что сегодня в кино звук является раз-

¹¹ Казарян Р.А. Эстетика кинофонографии. — М.: ФГОУ ДПО «ИПК работников ТВ и РВ», РОФ «Эйзенштейновский центр исследований культуры», 2011. С. 159.

¹² Там же. С. 165.

¹³ «Звуковая заявка» сегодня». Научно-практическая конференция. Март, 2000 // Киноведческие записки, 2000, № 48. С. 167–197.

¹⁴ «Звуковая завлека сегодня». Научно-практическая конференция. Март, 2000 // Киноведческие записки, 2000, № 48. С. 167–197.

вивающимся элементом, что возможности его участия в кино-образе еще не исчерпаны»¹⁴.

Таким образом, разнонаправленные взгляды и мнения о роли и значении новых визуальных и аудиотехнологий продолжают высказываться на дискуссионных площадках разного научного уровня. Но начало этим дискуссиям как признаку непрерывного процесса творческого поиска было положено в немалой степени теоретическими изысканиями С.М. Эйзенштейна. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Казарян Р.А. Эстетика кинофонографии. М.: ФГОУ ДПО «ИПК работников ТВ и РВ», РОФ «Эйзенштейновский центр исследований культуры», 2011. 248 с.
2. Киноведческие записки, 2000, № 48. С. 167–197.
3. Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: в 6 т. Т. 3. М.: Искусство, 1964. 672 с.

REFERENCES

1. Kazaryan R.A. (2011) Estetika kinofonografii [Aesthetics of cinema phonography]. Moscow: FGOU DPO "IPK rabotnikov TV i RV", ROF "Ejzenshtejnovskij centr issledovanij kul'tury", 2011. 248 p. (In Russ.).
2. Kinovedcheskie zapiski, 2000, № 48, pp. 167–197. (In Russ.).
3. Ejzenshtejn S.M. (1964) Izbrannye proizvedeniya: v 6 t. [Selected works: in 6 Vol.]. Sergej Ejzenshtejn. Moscow: Iskusstvo, 1964. 3 Vol. 672 p. (In Russ.).

Sergei Eisenstein's Ideas in the Context of Contemporary Cinema. Stereo Film and Stereo Sound

Elena A. Rusinova

PhD in Arts, Associate Professor, Head of the Department of Sound Engineering, VGIK

UDC 791.43/45

ABSTRACT: The text (continuation of the article "Vestnik VGIK", No. 3 (41), 2019). deals with the ideas of S.M. Eisenstein, presented by him in the theoretical work "On Stereoscopic Films", in the context of the subsequent development of cinema phonography and modern scientific and theoretical discussions on the problems of correlation of technological and aesthetic aspects of cinema art. Eisenstein's article focuses on and analyzes new and controversial technical achievements of cinema, but the author's thoughts reach a high level of understanding the history and prospects of the development of cinema and art in general as an expression of the "organic" human need for creative and artistic activity. Turning to the history of the theater as the forerunner of cinema, Eisenstein emphasizes the moment of separation of the actor and stage action from the audience. The director sees the technical possibilities of stereo cinema as a way of returning the viewer to the space of direct co-action, complete immersion in the artistic space, integration with the artistic image. Modern multichannel sound technologies have come close to fulfilling Eisenstein's dream of "drawing" the viewer into the screen space and "merging" it with the artistic creation. But when and to what extent is the use of stereo effects justified, how do the technological and artistic aspects of film production correlate? These are issues that are currently the subject of theoretical discourse in the framework of not only film studies, but also interdisciplinary knowledge, affect the development of audiovisual concepts in the practice of filmmaking.

KEY WORDS: S.M. Eisenstein, stereo cinema, stereo sound, sound spaces in the cinema, sound-visual image in the film

КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ ГЕНЕЗИС ОБРАЗА



Фото С. Уразовой



Фильм «Идиот» П. Чардынина как феномен творческого переосмысления романа

А.В. Рябоконт

В статье исследуются художественно-выразительные особенности первой в мире экранизации романа Ф.М. Достоевского «Идиот», созданной в 1910 году режиссером П.И. Чардыниным. Обосновывается степень воздействия на русское национальное самосознание в начале XX века одной из важнейших философских концепций романа — о разъединенности человеческой личности. Анализ образного ряда картины показывает: семантика этого экранного произведения, образы его героев опережают время и заслуживают пристального внимания искусствоведов.

УДК 778.5.04.072.094

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Ф.М. Достоевский,
роман «Идиот»,
первая
экранизация,
П.И. Чардынин,
русское
национальное
самосознание

Отечественные экранизации классических литературных произведений, созданные в начале XX века, редко становятся объектами углубленного искусствоведческого анализа. Принято считать, что это лишь первые, наивные опыты, экранизации-иллюстрации, в которых зарождающееся киноискусство еще не достигло подлинной глубины обоснования смыслов. В частности, искусствовед Н.М. Зоркая пишет о фильме «Идиот», созданном П.И. Чардыниным: «"Идиот" Достоевского на экране — "драма", снятая режиссером П. Чардыниным в 1910 году у Ханжонкова, "пробежка" по узловым сценам романа, на сегодняшний взгляд наивная и комичная. Настасья Филипповна там появляется в огромной шляпе с перьями, жесты — размашисты, глаза — "инфернальные". Выигрышные моменты действия спешно нанизаны на стержень сюжета: сцена вечеринки со сжиганием в камине пачки денег, сорванная свадьба, дом Рогожина после убийства... И все же в этом опусе, одном из самых ранних, уже есть проблески, попытки "сравнить" киноизображение с литературным описанием, добиться точности»¹. Но если абстрагироваться от специфических художественных средств, стилистических приемов раннего немоего кино, правомерно задаться вопросами, действительно ли режиссер

¹ Зоркая Н.М. История советского кино. СПб.: Алетейя, 2005. С. 40.

Петр Чардынин стремился «добиться точности» при интерпретации текста Достоевского? Или мы имеем дело с первым в истории мирового кинематографа творческим переосмыслением великого романа?

Идея о разъединенности человека в романе Ф.М. Достоевского «Идиот»

Все творчество Ф.М. Достоевского пронизано поиском ответа на вопросы о том, что представляет собой человек, как формируется его личность, какую роль играют в его поведении судьба и свобода волеизъявления, человеческие эмоции и переживания, отношение к религии. В дневниковой записи от 16 апреля 1864 года Ф.М. Достоевский пишет: «После появления Христа, как идеала человека во плоти, стало ясно как день, что высочайшее, последнее развитие личности именно и должно дойти до того (в самом конце развития, в самом пункте достижения цели), чтоб человек нашел, сознал и всей силой своей природы убедился, что высочайшее употребление, которое может сделать человек из своей личности, из полноты развития своего я, — это как бы уничтожить это я, отдать его целиком всем и каждому безраздельно и беззаветно. <...> Итак, человек есть на земле существо только развивающееся, следовательно, не оконченное, а переходное»². По мысли Достоевского, только в слиянии с другими людьми человек обретет, наконец, свою подлинную сущность: «Мы будем — лица, не переставая сливаться со всем, не посягая и в различных разрядах (в дому отца моего обители многи суть). Всё себя тогда почувствует и познает навечно. Но как это будет, в какой форме, в какой природе, — человеку трудно и представить себе окончательно»³.

Четверо главных героев романа «Идиот» — князь Мышкин, Парфен Рогожин, Настасья Филипповна и Аглая Епанчина — также представляют собой у Достоевского не «оконченных», полноценных людей, а лишь отдельные составляющие гармоничной человеческой личности. Их характеры, как части головоломки, включают взаимно дополняющие качества. Князю Мышкину, носителю высшей духовной природы, противопоставлен земной и страстный Парфен Рогожин, а образы Настасьи Филипповны и Аглаи связаны, соответственно, с образами Любви Небесной и Любви Земной⁴. «Идея двух Венер-сестер, представляющая два рода любви, была выражена флорентийскими гуманистами XV века. Она была сформулирована Платоном в диалоге о природе любви «Пир». Небесная Венера символизировала любовь, которая возбуждалась размышлениями о вечном

² Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 20. Л.: Наука, 1980. С. 172.

³ Там же.

⁴ Концепция была изложена Т.А. Касаткиной на публичной лекции «Идиот» как роман о двух природах человека и о присутствии Христа в истории», прочитанной 25.09.2018 в библиотеке им. Ф.М. Достоевского. — Прим. авт.

⁵ Хопп Дж.
Словарь сюжетов
и символов
в искусстве.
М.: КРОН-ПРЕСС,
1996. С. 122.

и божественном, Земная Венера представляла красоту, созданную в материальном мире, а также принцип продолжения рода человеческого. Для гуманистов обе они были добродетельными — *Venus Vulgaris* (лат. Венера Земная) считалась ступенью к *Venus Coelestis* (лат. Венера Небесная). <...> Две рядом стоящие женские фигуры в средневековом искусстве — одна обнаженная, другая в убранстве — олицетворяют контрастные идеи, такие как Старая Ева и Новая (Новая — это Дева Мария), или Истина и Милосердие»⁵.

Если бы герои романа могли соединиться друг с другом в любви и согласии, мир получил бы «целостного» гармоничного человека, подобного тому, которого Бог создал для райского сада. Однако такое слияние, видимо, невозможно в пределах земного существования. В заключительной части романа Рогожин убивает Настасью Филипповну. Это страшное преступление приводит к «развоплощению» каждого из четырех героев и окончательной утрате связи между ними и близкими им людьми. Настасья Филипповна развоплощается буквально — ее дух отделяется от плоти. Парфен Рогожин заболевает горячкой, отправляется на каторгу, его мать и брат почти забывают о нем. Князь Мышкин теряет рассудок, перестав узнавать окружающих его людей. Аглая полностью растворяется в своей новой страсти к польскому авантюристу и порывает с семьей Епанчиных. Итог, к которому приходят герои романа, подтверждает справедливость мысли Вячеслава Иванова о том, что «в основе трагической катастрофы у Достоевского всегда лежит солипсическая отъединенность сознания героя, его замкнутость в своем собственном мире»⁶.

⁶ Бахтин М.М.
Проблемы творчества
Достоевского //
Собрание сочинений:
в 7 т. Т. 2. М.: Русские
словари, 2000. С. 16.

Таким образом, в романе Достоевского отдельные части единой души так и не смогли слиться в гармоничное целое: эгоизм, страсть, гордость, несовершенство человеческой природы не позволяют героям соединиться, а, напротив, приводят к личностному распаду. В этом и заключается суть одной из важнейших философских концепций романа, которая далее обозначена как идея «о разъединенности человека в мире».

Фильм П.И. Чардынина: интерпретация идеи Достоевского о разъединенности человека в мире

На отечественном экране идея Достоевского о разъединенности человека в мире претерпевает ряд трансформаций. Первые изменения, которые вносит Петр Чардынин в экранизацию романа, связаны, по большей части, с образом и характером главной героини фильма — Настасьи Филипповны Барашковой.

Как отмечает Т.А. Касаткина: «Настасья Филипповна — воистину мученица и исповедница идеи греховности в романе. <...> Именно потому, что она знает, как прекрасна она — невинная, она так яростно настаивает на том, что виновна. Она не хочет, чтобы такую, как она есть, ее приняли за *нее*. <...> Не получая и не даруя прощения, дух не может исцелить и повести за собой тело, и они начинают — расходиться. И телесный облик Настасьи Филипповны начинает двоиться: она и Богоматерь (хотя бы в пушкинском стишке Аглаи), она и кающаяся Магдалина, она и Афродита, Венера (экипаж с двумя белыми лошадьми (впрочем, также заключающий в себе возможность двойственного истолкования) и т. д.) — вплоть до тела, лежащего под простыней со сбитым комком кружев в ногах: это и пена, из которой родилась Афродита <...> это и облако Вознесения»⁷.

Вслед за Достоевским «двоение» телесного облика Настасьи Филипповны показывает в своей экранизации и Петр Чардынин. Его режиссерское внимание сконцентрировано именно на Настасье Филипповне, тогда как Аглая существует в его фильме скорее как фон, на котором образ главной героини раскрывается особенно ярко.

В сцене визита Настасьи Филипповны в дом Гани, когда героиня впервые появляется на экране, на одной из стен комнаты, где собралось семейство Иволгиных, можно заметить изображение Скорбящей Богоматери — Дева Мария в темной накидке со сложенными в молитве руками. Настасья Филипповна, как и Мария, одета в закрытое темное платье, ее голова покрыта бархатной черной шляпой, на фоне которой лицо кажется особенно бледным. Ассоциация оправдана: именно в этой сцене Настасья Филипповна предстает перед зрителем скорее как мученица: она, действительно, «не такая», какой представляется семье Иволгиных, ее гнетет сознание собственного греха. Поистине невыносимыми для нее становятся страдания князя Мышкина, который в кульминационный момент разыгравшейся драмы получает пощечину от Гани. Героиня отворачивается, прячет лицо и, утыкаясь в плечо Рогожина, прикрывает руками глаза.

Однако в следующей сцене облик Настасьи Филипповны меняется. На праздновании своего дня рождения она предстает в белом струящемся платье с глубоким декольте. Наряд делает ее похожей на статую Венеры, стоящую в глубине зала, изображающую богиню в одной из ее канонических поз — *Venus pudica*⁸. И движения Л.П. Варягиной, исполнительницы роли Настасьи Филипповны, повторяют в некоторых фазах эту позу. Актриса будто в лихорадке, она стремительно перемещается по

⁷ Касаткина Т.А. Роль художественной детали и особенности функционирования слова в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. Сборник работ отечественных и зарубежных ученых под редакцией Т.А. Касаткиной. М.: Наследие, 2001. С. 70.

⁸ *Venus pudica* (лат.) означает Венера целомудренная. — *Прим. авт.*

комнате, и, наконец, падает в кресло, нервно кутаясь в накидку. Ее героиня переполнена какой-то мощной, разрушительной силой. Ею движет неудержимая природная стихия, вызывающая одновременно и страх, и восхищение. Важно отметить, что у Чардынина образ Венеры, с которым зритель может ассоциировать Настасью Филипповну, представлен именно в виде статуи, а не картины эпохи Возрождения или еще более поздних эпох. Именно статуя богини адресует зрителя к тем дохристианским временам, когда люди обожествляли силы природы.

В экранной интерпретации Чардынина образ Настасьи Филипповны ближе «земному» Рогожину, чем «небесному» Мышкину. Внешне Рогожин и Настасья Филипповна — невысокие, крепкие, черноволосые. Они похожи друг на друга, как Адам и Ева. Однако и образ Рогожина в фильме Чардынина несколько отличается от описанного в романе. Герой экранизации одет как человек из народа, походит на крестьянина, он носит вышитые косоворотки, плетеные кушаки, смазные сапоги.

В доме Рогожина обращает на себя внимание портрет его отца: угрюмый старец с длинной седой бородой, изображенный на черном фоне, напоминает ветхого Адама, глядящего из глубины веков. В фильме Чардынина Рогожин действительно ассоциируется с Адамом, но это русский Адам! Также нельзя не заметить, что в фильме Настасья Филипповна инстинктивно ищет защиты в любой трудной для себя ситуации у Парфена Рогожина, легко и естественно входя с ним в тактильный контакт. Например, в доме Иволгиных, стремясь скрыть свою неуверенность и уязвимость во время гневной речи Вари, героиня берет Рогожина под руку и уходит с ним в глубину комнаты. Представляется, что пара — Настасья Филипповна и Рогожин — имеет в контексте экранизации весьма неоднозначную смысловую коннотацию, которая олицетворяет тесную внутреннюю взаимосвязь героев.

Вспомним, что в романе Достоевского образ Настасьи Филипповны предстает совершенно иным, ее красота — «странная красота». Героиня худа и бледна, в ней «страдания много», она, подобно князю Мышкину, — «не от мира сего». Еще до первой встречи обоим казалось, что они где-то видели друг друга. У Достоевского князь Мышкин и Настасья Филипповна — люди одной, высшей духовной природы, которые, будучи родственными душами, узнают друг друга, тянутся один к другому.

В фильме Чардынина сюжет развивается иначе. Пышная, чувственная Настасья Филипповна и высокий, худой, «иррациональный» Мышкин — существа абсолютно разные и по типу,

и по восприятию. Петр Чардынин раскрывает природу героев своего фильма с помощью деталей внутрикадровой среды и внешнего облика. Например, когда князь впервые появляется на экране (сцена в вагоне поезда), он одет в свободный плащ, напоминающий одеяние Христа. Небольшая круглая шляпа на его голове образует некое подобие нимба. Когда же Мышкин знакомится с семьей генерала Епанчина, режиссер выстраивает кадр таким образом, что князь, беседуя с генеральшей, оказывается прямо под барельефом, изображающим небесного ангела. И этот «ангельский» Мышкин абсолютно несовместим в интерпретации Чардынина не только с Настасьей Филипповной и Рогожиным, но и с прекрасной Аглаей.

При просмотре фильма создается впечатление, что режиссер сталкивает Настасью Филипповну и Аглаю лишь для того, чтобы подчеркнуть: первая — истинная царица этого мира, тогда как вторая — не более чем бледная ее копия, слабое ее отражение. В эпизоде встречи героинь на Павловском вокзале, так же, как и в сцене соперниц, режиссер ставит дам одну напротив другой почти в одинаковых позах. И та и другая обладают выраженными женственными формами, однако, создаваемая иллюзия зеркального отражения формируется во многом и за счет схожих нарядов соперниц, обе они одеты в белые платья. Различие лишь в том, что наряд Аглаи из гладкого материала, тогда как Настасья Филипповна с головы до ног окутана кружевами, точно Афродита пеной морской. В итоге ее фигура выглядит значительно, мощнее, царственнее, нежели фигура Аглаи.

Подчеркивает это противопоставление и сцена соперниц. В ней Чардынин одевает обеих героинь в закрытые черные платья. Однако в их костюмах присутствует и светлый тон: у Аглаи — это большая шляпа, у Настасьи Филипповны — жемчужное ожерелье, ниспадающее до самой талии, подчеркивающее изгибы тела. Эти акценты указывают на оружие каждой из соперниц в битве, которую они ведут за князя Мышкина. На стороне Аглаи — благоразумие, рассудочность, на стороне Настасьи Филипповны — стихия плоти. В этой сцене обращает на себя внимание и картина, украшающая стену комнаты. На ней изображен всадник, натянувший поводья, сдерживающий вставшего на дыбы коня. Со времен Платона, конь символизирует темную, вождеющую часть души, которую разум (возница) должен держать под контролем.

В фильме Чардынина эту яростную силу воплощает Настасья Филипповна. Она хватается князя за руку и, не пуская его к Аглае, всей тяжестью своего тела повисает на нем. Когда Аглая убегает,

Настасья Филипповна обвивает князя руками. Падая в обморок, она тянет его за собой на кресло. Придя в себя, героиня начинает гладить князя, страстно обнимать его, так что Мышкину с великим трудом удается сдерживать ее напор. Князь ласково, но твердо усмиряет чувственную агрессию Настасьи Филипповны, точно всадник обуздывает яростного коня. Но уже в следующем эпизоде стихия вырывается на свободу — Настасья Филипповна бежит из-под венца с Рогожиным!

В заключительной сцене своей экранизации режиссер показывает мертвое тело Настасьи Филипповны — голову со спутанными черными волосами и бледную руку, свисающую с кровати. Стоит напомнить, что у Достоевского описание мертвого тела героини отсутствует. В контексте романа то, что лежит на кровати под простыней, уже не имеет никакого отношения к сущности Настасьи Филипповны. У Достоевского смерть героини получает иной, высший смысл — освобождение и духовное воскресение. Чардынин же интерпретирует образ Настасьи Филипповны как исключительно плотский, земной, и поскольку в его фильме Настасья Филипповна — «прах», то «в прах» она и возвращается.

* * *

Резюмируя, можно утверждать, что в экранизации П.И. Чардынина князь Мышкин является единственным носителем высшей духовной природы, тогда как Настасья Филипповна, Аглая, Рогожин — образы земные и страстные. Но в фильме есть еще один смысловой пласт, возможно, и не столь очевидный на первый взгляд: в финале картины у одра мертвой «царицы» рыдает ее убийца Рогожин, одетый в русский народный костюм. А утешает грешника так и не принятый его госпожой «небесный князь»! Таким образом, идея Достоевского о разъединенности человека на земле в фильме Чардынина трансформируется в идею о закрытости русского человека от Бога, о внутреннем расколе русского мира и, как следствие, его неизбежной гибели.

Должно быть, сама историческая эпоха начала двадцатого века подготовила именно такое восприятие романа Достоевского. Это были времена созревания великих перемен, когда Россия напоминала бурлящий котел всевозможных идей. Ниспровергались прежние нравственные нормы, но до установления новых ориентиров еще было далеко. Это хаотическое брожение грозило катастрофой. И такие чуткие художники, как Петр Чардынин, не могли не ощущать надвигающейся драмы и смерти

* Бердяев Н.А.
Русская идея.
СПб.: Азбука;
Азбука-Аттикус, 2015.
С. 265.

прежней русской цивилизации. Не случайно Николай Бердяев пишет о том, что русские люди культурного слоя XIX–XX веков «чувствовали, что Россия летит в бездну, что старая Россия кончается и должна возникнуть новая Россия, еще неизвестная. Подобно Достоевскому они понимали, что происходит внутренняя революция»⁹, и с горечью ждали неизбежного распада всего прекрасного и любимого, что несомненно было в этой гибнущей цивилизации для каждого русского сердца. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского // Собрание сочинений: в 7 т. Т. 2. М.: Русские словари, 2000. 543 с.
2. Бердяев Н.А. Русская идея. СПб.: Азбука; Азбука-Аттикус, 2015. 320 с.
3. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. / АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом); [редкол.: В.Г. Базанов (отв. ред.) и др.]. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1973. Т. 8. Идиот: Роман / текст подгот. И.А. Битюгова, Н.Н. Соломина. 511 с.
4. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 20. Л.: Наука, 1980. 432 с.
5. Зоркая Н.М. История советского кино. СПб.: Алетейя, 2005. 544 с., ил.
6. Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. Сборник работ отечественных и зарубежных ученых под ред. Т.А. Касаткиной. М.: Наследие, 2001. 557 с.
7. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М.: КРОН-ПРЕСС, 1996. 656 с.

REFERENCES

1. Bakhtin M.M. (2000) Problemy tvorchestva Dostoevskogo [Problems of creativity of Dostoevsky]. Sbranie sochinenij v 7 t. [Selected works in 7 Vol.]: Vol. 2. Moscow: Russkie slovari Publ., 2000. 543 p. (In Russ.).
2. Berdyaev N.A. (2015) Russkaya ideya [The Russian idea]. St. Petersburg: Azbuka; Azbuka-Attikus Publ., 2015. 320 p. (In Russ.).
3. Dostoevskij F.M. (1973) Polnoe sobranie sochinenij: v 30 tomakh. [Complete works in 30 volumes] Vol. 8. Leningrad, Nauka Publ., 1973. 511 p. (In Russ.).
4. Dostoevskij F.M. (1980) Polnoe sobranie sochinenij: v 30 tomakh. [Complete works in 30 Vol.] Vol. 20. Leningrad: Nauka Publ., 1980. 432 p. (In Russ.).
5. Zorkaya N.M. (2005) Istoriya sovetskogo kino [The history of Soviet cinema]. St. Petersburg: Aletejya Publ., 2005. 544p. (In Russ.).
6. Roman F.M. Dostoevskogo "Idiot": sovremennoe sostoyanie izucheniya [Dostoevsky's novel "The Idiot": the current state of study]. Moscow: Nasledie Publ., 2001. 557 p. (In Russ.).
7. Hall J. (1996) Dictionary of subjects and symbols in art. Moscow: KRON-PRESS Publ., 1996. 656 p. (In Russ.).

Pyotr Chardynin's *The Idiot* as a Phenomenon of Creative Reinterpretation of Dostoevsky's Novel

Anastasia V. Ryabokon'

Post-Graduate Student, Department of Film Studies, VGIK

UDC 778.5.04.072.094

ABSTRACT: The essay explores the artistic and expressive features of the world's first film adaptation of Dostoevsky's novel *The Idiot*, directed in 1910 by Pyotr Chardynin. The author substantiates the degree of influence of one of the most important philosophical concepts of the novel — that of a split in the human personality — on Russian national consciousness at the beginning of the 20th century. The analysis of the figurative system of the film shows that its semantics and the images of its characters were ahead of its time and, therefore, deserve closer critical attention.

In the *The Idiot* the idea of Dostoevsky about a human being's separateness in the world is revealed in the four main characters — Prince Myshkin, Parfyon Rogozhin, Nastasya Filippovna and Aglaya — who are not “complete”, full-fledged personalities but separate components of a harmonious human personality. These characters, like puzzle pieces, possess mutually complementary qualities. Thus, Prince Myshkin, the bearer of the highest spirituality, is contrasted with the earthly and passionate Rogozhin. And the images of Nastasya Filippovna and Aglaya are connected, respectively, with the images of Heavenly Love and Earthly Love. If the characters of the novel could unite with each other in love and harmony, the world would get a “complete” harmonious person, like the one created by God for the Garden of Eden. However, such a merger seems impossible within the limits of earthly existence. In Dostoevsky's novel the individual parts of the soul could not unite into a harmonious whole. Egoism, passion, pride and imperfection of human nature do allow the protagonists to unite and lead them towards personal disintegration.

In Russian national cinema, Dostoevsky's idea of human being's separateness undergoes a number of transformations. The changes introduced by Pyotr Chardynin into the film adaptation of the novel mostly relate to the image of the film's main protagonist — Nastasya Filippovna, whom the filmmaker associates with a dying Russia. Chardynin also transforms other protagonists. Prince Myshkin is the only carrier of the highest spirituality, while Nastasya Filippovna, Aglaya and Rogozhin are earthly and passionate. At the end of the film, Nastasya Filippovna's murderer Rogozhin, dressed in a Russian folk costume, sobs at the bedside of the dead “tsarina”, while “heavenly prince” Myshkin who was not accepted by her in her lifetime, comforts the sinner. Chardynin's film transforms the idea of a split in the human personality into the idea of the Russian separateness from God, the internal split within the Russian world and, as a consequence, that world's inevitable death.

KEY WORDS: Fyodor Dostoevsky, *The Idiot*, first film adaptation, Pyotr Chardynin, Russian national identity



Интеллигенция: укрощение нигилизма. Сталинский период

В.В. Виноградов

доктор искусствоведения, доцент

Статья представляет собой фрагмент работы, посвященной вопросам образной репрезентации в отечественном кинематографе: кратко анализируется эволюция образа ученого в период сталинского кинематографа. На примере известных отечественных фильмов в статье исследуются основные идеологические концепты, лежащие в основании формирования образа отечественной интеллигенции.

УДК 778.5.04/С

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Сталинский
кинематограф,
интеллигенция,
ученый,
нигилизм,
А. Роом,
Г. Рошаль

Русская и советская интеллигенция всегда была явлением весьма неоднозначным и неоднородным. Образы ее периодически менялись на протяжении почти двух веков в России, но одной из ее главных неизменных черт до настоящего времени остается то, что получило в русской публицистике и художественной литературе XIX века название «нигилизм».

Современный образ нигилиста во многом, конечно, далек от образа, созданного И. Тургеневым в романе «Отцы и дети», однако нельзя не отметить некий его неуничтожимый дух, витающий над этой частью русского народа и выражающийся, прежде всего, в постоянном глубинном неприятии и противостоянии любой власти. Отношение к власти — основной маркер, определяющий оппозицию «свой — чужой».

Вообще, само возникновение феномена русской интеллигенции, в сущности, было связано именно с актом нигилизма, в свое время совершенным образованной частью русского общества. Это был протест, вызванный явным разрывом между российской действительностью и провозглашенными государственными принципами, национальными и религиозными ценностями. Отныне взятая на себя миссия интеллигенции — это собственное распространение и создание духовных, нравственных ценностей. В эту систему встраивается и научный прогресс, так как в итоге он должен нести облегчение для жизни народа, главного страдальца российской действительности. Естественно, что эта деятельность периодически вступает в противоречие с существующими

в конкретный исторический период представлениями, нормами и правилами. Таким образом, субкультура нигилизма становится совершенно естественной для интеллигенции и совершенно свободно растворяется среди большинства ее представителей.

Как писал Н. Бердяев в работе «Истоки и смысл русского коммунизма»: «...но в действительности нигилизм есть явление гораздо более широкое, чем писаревщина, его можно найти в подпочве русских социальных движений, хотя нигилизм сам по себе не был социальным движением. Нигилистические основы есть у Ленина, хотя он и живет в другую эпоху. Мы все нигилисты, говорит Достоевский. Русский нигилизм отрицал Бога, дух, душу, нормы и высшие ценности. И тем не менее нигилизм нужно признать религиозным феноменом. Возник он на духовной почве православия, он мог возникнуть лишь в душе получившей православную формацию. Это есть вывернутая наизнанку православная аскеза, безблагодатная аскеза. В основе русского нигилизма, взятого в чистоте и глубине, лежит православное мироотрицание, ощущение мира, лежащие во зле, признание греховности всякого богатства и роскоши жизни, всякого творческого избытка в искусстве, в мысли. Подобный православной аскетике нигилизм был индивидуалистическим движением, но также был направлен против творческой полноты и богатства жизни человеческой индивидуальности. Нигилизм считает греховой роскошью не только искусство, метафизику, духовные ценности, но и религию. Все силы должны быть отданы на эмансипацию земного человека, эмансипацию трудового народа от непомерных страданий, на создание условий счастливой жизни, на уничтожение суеверий и предрассудков, условных норм и возвышенных идей, порабощающих человека и мешающих его счастью. Это — единое на потребу, все остальное от лукавого»¹.

«Все силы должны быть отданы на эмансипацию земного человека»², — вот главная формула нигилизма, исповедуемая всеми поколениями российской интеллигенции в независимости от того, какую идеологическую позицию занимает тот или иной ее представитель. Именно это положение раскололо российскую интеллигенцию в 1917 году, когда одна часть ее поверила в то, что, наконец, появилась такая система эмансипации земного человека, благодаря которой вот-вот наступит та самая долгожданная счастливая жизнь, лишняя порабощения, а другая часть интеллигенции решительно ее отвергла. Вот с этой другой, не поверившей частью и предстояла серьезная идеологическая работа. Показательно, что создание образа интеллигенции на отечественном экране начинается именно с мотива переубеждения.

¹ Русский социализм и нигилизм // Николай Бердяев. Истоки и смысл русского коммунизма, репринтное воспроизведение издания YMCA-PRESS, 1955. М.: Наука, 1990.

² Там же.

Двадцатые годы

Эти нигилистские свойства сознания интеллигенции четче всего просматриваются применительно к образу ученого как наиболее последовательного выразителя духа этой общности, стойкого служителя идеи всеобщего счастья. Именно ученым, подвергающим сомнению многие привычные жизненные основания, в большой степени присуща субкультура нигилизма. Словно почувствовав это, уже в 1918 году выходит картина «Уплотнение»³ — первое обращение к теме отношений новой власти и интеллигенции, где авторами картины значатся нарком просвещения А. Луначарский, режиссеры А. Пантелеев и А. Долинов. Фильм сохранился не полностью, но из доступного материала можно судить о главной идее работы: прогрессивная часть интеллигенции принимает Советскую власть и солидаризируется с рабочим классом, так как новая власть выполняет главную для русской интеллигенции миссию — эмансипацию.

³ Первая сценарная работа А. В. Луначарского. Первая советская кинопостановка Петроградского кинокомитета (сейчас — киностудия «Ленфильм») снята за несколько дней в его служебных комнатах. — *Прим. авт.*

В центре повествования две семьи — семья профессора и рабочего. Профессора «уплотняют», подселая ему рабочего с дочерью. Старший сын профессора недоволен «соглашательским» поведением отца по отношению к новой власти и его дружеским общением с представителями чуждого ему класса. За отца вступает младший сын, влюбленный в дочь подселенного рабочего, демонстрирующий широкие демократические взгляды. Конфликт между братьями разрастается и выливается в драку. Дочь рабочего вызывает наряд бойцов из комендатуры городского района. Старшего сына арестовывают. На стороне же профессора оказываются его младший сын и дочь. Немного поскокравшись об арестованном старшем сыне, отец продолжит свою дружбу с пролетариатом, советской властью и даже начнет читать популярные лекции в клубе. Так, несколько прямолинейно, схематично, но пропагандистски доходчиво, на экране сближаются классы, а представители интеллигенции, наконец, понимают, что советская власть несет идеи свободы, равенства и братства, о чем, собственно, они сами мечтали, и нет более причин для нигилистического отношения к действительности как к миру, лежащему во зле.

Однако тема перехода представителей старого мира на сторону Советской власти возникает не так уж и часто в кинематографе первого постреволюционного десятилетия (очевидно, что в реальности еще велико недоверие к элементам непролетарского происхождения). Отношение все больше негативное, как например, в картинах «Человек с портфелем» (1929, не сохранился), «Лицом к лицу» (1930). Но сами по себе истории о представителях чуждых классов и их мировоззренческом выборе касаются

не столько интеллигенции, как в фильме «Уплотнение», сколько бывших офицеров царской армии («Прозревший», 1919, фильм не сохранился), «Враги», «Отец и сын», «Разрушенный очаг» (1924), «На крыльях ввысь» (1923, не сохранился), «Седьмой спутник» (1928), «Разлом» (1929). Не принявших Советскую власть в отечественных картинах ждет печальное и жалкое будущее, как, например, бывшего фабриканта из фильма «В когтях советской власти» («Приключения фабриканта», 1926), бежавшего из новой России в Париж и нашедшего там единственное место — работу клоуном в цирке. Трагикомический финал символичен и касается, по мысли авторов, судьбы всей русской эмиграции.

Тридцатые годы

Только к середине тридцатых годов возникает полноценный положительный образ ученого, принявшего советскую власть. Нельзя не вспомнить Дмитрия Полежаева из фильма «Депутат Балтики» (1937), поставленного А. Зархи и И. Хейфицем, и доктора Степанова «из бывших» в фильме-утопии А. Роома «Строгий юноша» (1936). Правда, вторую картину нельзя считать воплощением официальной идеологической позиции государства, а скорее сарказмом в отношении будущего коммунистического проекта. Но понять этот проект и официальное отношение к до-революционной интеллигенции и оценить плоды уже выросшей комсомольской молодежи вполне возможно.

Один из героев фильма — врач, принявший советскую власть, обласканный ею и живущий в собственном загородном поместье, по сути помещичьей усадьбе с прислугой, с личным автомобилем, мраморными догами, сигарами, заграничными спиртными напитками и т. д. У него есть молодая жена (намек на до-революционный неравный брак) и нахлебник — шутовской образ прошлого — Цитронов, и в определенном смысле темная старорежимная половина самого хозяина. Все материальные блага, вплоть до присылаемых заграничных напитков, ему дало правительство, как сообщается в одной из сцен. Действительно, аскетический быт революционных пассионариев уходил в прошлое. Многие, что отрицалось в 1920-е годы теперь становилось нормой. И в этом смысле весьма интересно как конструктивистские интерьеры комсомольского общежития в фильме сосуществуют с архитектурой дворянской усадьбы XIX века. Это не просто буржуазный быт, которого так боялись и с чем боролись в двадцатые, считая его врагом коммунизма, а совершенное ничем не стесненное барство. И этого достигает научное светило мирового уровня, принявшее Советскую власть. В принципе,

молодые строители коммунизма, живущие в своих общежитиях, со временем могут достичь того же. Конечно, не все, а лишь единицы, ведь, как заявляет главный герой фильма, комсомолец Гриша: «Уравниловки быть не должно».

За что же удостоился подобного благосостояния доктор Степанов? Ответ весьма любопытен. Как заявляет его приживал Цитронов: «Доктор Степанов буквально воскрешает из мертвых!», — фантастическое достижение (сказано, естественно, образно, для того чтобы подчеркнуть высшую степень врачебного искусства). Однако эта фигура речи, прозвучавшая в фильме, имеет и весьма явные христианские аллюзии, и намек на идеи русского космизма, в частности, на проекты Н. Федорова, неожиданно оказавшиеся созвучными целям новой утопической системы. В фильме все это звучит так, словно при советской власти, наконец, осуществилась давнишняя мечта человечества — победа над смертью.

Однако не все так однозначно и тень сомнения все же лежит на этом образе ученого. Несмотря на свои научные заслуги, доктор Степанов представляет образ прошлого, адаптированного к современности, поэтому и существует он только в пространстве своей клиники и усадьбы. Современность и проект будущего должны быть сформированы новым поколением молодых людей, воспитанных при советской власти и поэтому лишенных родовых пятен капитализма. Живущие в конструктивистском пространстве, они свободно перемещаются в любых других (например, стадион), выстроенных в стиле классицизма, и даже примеривающие из «Травиаты» фрак, как впрочем, и всю историю из известного произведения.

Так какое же положение может занимать интеллигенция, а тем более ученые при советской власти, что позволено им, насколько велика их власть? Тем более, что зритель видит явное неравенство в положении молодых комсомольцев, ютящихся в общежитии, и ученого, живущего в загородном поместье.

Подобным вопросом задается Николай, приятель Гриши, — не нарушает ли мировое светило главного закона нашего общества? А именно, не злоупотребляет ли врач своим величием и своей властью? Получается, что известному человеку можно все. На эти сомнения дает ответ сам Григорий: «Это чистая власть, он великий ученый, а не банкир. Это власть гения, поклонение великим зодчим социализма остается в новом государстве. Влияние высокого ума — это высокая власть». Вывод весьма однозначен: в обществе рабочих и крестьян представители интеллигенции могут занять ведущие позиции и стать лидерами. Новая власть предоставляет такую возможность на условиях свободной

соревновательности. Как объясняет нам III комплекс ГТО, сформулированный Григорием: «Само понятие соревнования снимает понятие равенства. Равенство есть неподвижность, соревнование есть движение. Равняйся на лучших, помогай отстающим и добейся всеобщего подъема. Лучшие — это наши вожди... Лучшие — это те, кто творит мысли, науку, технику, музыку... Это высокие умы... Те, кто борется с природой, победители смерти».

Таким образом, в картине декларируется отказ от родовой печати классово чуждого элемента («из бывших») и теперь представитель интеллигенции может совершенно свободно войти в мир нового общества и занять там высшее положение — все зависит только от плодов его деятельности.

Еще одна работа — «Депутат Балтики» (1936), снятая в то же время, настежь раскрывала интеллигенции двери перед советской властью. Фильм посвящается великому русскому ученому Клименту Аркадьевичу Тимирязеву, дворянину, открыто приветствовавшему большевистскую революцию 1917 года. За этот поступок он был осужден университетской общественностью. Ученый, отвергнутый своим кругом, за исключением буквально нескольких последователей, жены и бывшего ученика, ставшего большевиком, тем не менее обретает подлинную связь с народом, благо которого, если мы вспомним выше приведенную цитату из Н. Бердяева, является высшим смыслом и целью усилий интеллигенции. Вот главная награда настоящему интеллигенту за разрыв со своим классом, не принявшим Октябрьской революции, — возможность участвовать в действительной «эмансипации земного человека», то, что осуществляет на практике большевистская партия.

Великий ученый даже произносит обличительную речь, дабы воззвать к совести и разуму ошестинившейся интеллигенции, что люди науки, воспитанные на средства народа, теперь платят ему черной неблагодарностью, но становится совершенно ясно из фильма, что все бесполезно, — надо воспитывать новую трудовую интеллигенцию. Но хотя зритель и слышит, что за Полежаевым идут сотни и тысячи интеллигентов, в фильме мы видим только одного его ученика, да представителей народа, осознавших, что профессор им друг. А все остальные представители этого класса (прослойки, в советском определении) поражены нигилизмом по отношению к новой власти и традиционно призывают к неподчинению.

Вывод один: прогрессивно мыслящих людей из «бывших» — единицы, и государству предстоит огромная работа по воспитанию собственной советской интеллигенции и ученых. Новая интеллигенция — это выучившиеся представители рабочего класса

и крестьянства. В них нет и следа от «неправильного» нигилизма дореволюционных собратьев. Нигилизм, если он и возникает, уже надежно взят в берега и направлен на поиск научной истины и непримиримости к врагам советской власти.

Великая Отечественная война

Наиболее ярко форма подлинного нигилизма демонстрируется в кинематографе периода Великой Отечественной войны. В «мягких», воспитанных людях, как казалось, всегда нацеленных на компромисс, вновь проявляется дух стоицизма и непримиримости. Качества, которые можно считать производными от того самого нигилизма. Понимание высшего блага и высшей цели порождает, с точки зрения новой власти, уже нигилизм подлинный. Приверженность этим идеям позволяет совершить, то к чему призывала советская власть — перешагнуть через родовые связи ради обретения новых, основанных на новой вере.

Самым ярким примером в этом отношении становится, пожалуй, картина А. Роома «Нашествие» (1944), снятая по пьесе Л. Леонова. Фильм об испытании веры, где интеллигенция демонстрирует свои лучшие качества. Семья провинциального врача, занимающая дом сбежавшего после революции фабриканта (почти как в фильме «Строгий юноша»), оказывается в зоне немецкой оккупации. За учтивостью и интеллигентностью отца семейства видна стальная непреклонность и готовность умереть за идеалы. Более того, идеалы оказываются сильнее отцовского чувства, когда врач ошибочно решает, что его сын, вернувшийся из лагерей, служит немцам. Даже когда ошибка понята родителями, отец и мать в момент ареста сына сохраняют стоическую выдержку. Сын теперь для них мученик, праведник, и они понимают, что главное спасти не жизнь, а свою совесть и душу. А путь сына в этой связи начинает приобретать христианские аллюзии, вплоть до распятия и вознесения. Лагеря, одиночество, отречение самых близких, изгнание — все это проходит сын врача-интеллигента. И в одном из эпизодов он процитирует строчку А. Блока из поэмы «Двенадцать»: «Ветер, ветер, на всём белом свете!». Никогда еще до этого фильма интеллигенция в советском кинематографе не приобретала образ великомученика.

Когда-то ветер революции в поэме Блока пытался сбить с ног всякого прохожего, теперь же вновь дует ветер — ветер войны, и каждый человек должен на что-то опереться, дабы не быть сбитым с ног. Отцу кажется, что сын этого сделать не может, и его опрокидывает этот дикий ветер, но прозрение, наконец, наступает... Сын взойдет на «свой крест», и уже после того, когда

родители встанут перед повешенным (в кадре появятся лишь они), зритель понимает, что по сути они видят их сына, вознесшегося на небеса. Душа важнее земной жизни! — вот главная формула нравственного закона времен войны. И интеллигенция становится одним из ее носителей. Кажется, что эти, на первый взгляд слабые, часто компромиссные люди в тяжелую минуту должны спасовать, отречься. Да и обиженных Советской властью среди них много, но оказывается, что в годы испытаний для страны интеллигенция вновь проявляет свой нигилизм. Именно в этот момент ее представители становятся высшим воплощением устремления духа и отрицания того, что враждебно стране, поднимаясь до уровня христианских мучеников за веру.

Эпоха малокартинья

Послевоенный кинематограф, особенно в период малокартинья, продолжает демонстрировать возможность практически идеальных отношений между учеными, интеллигенцией и советской властью. Остановимся в качестве примера лишь на двух картинах этого периода «Академик Павлов» и «Суд чести», вышедших почти одновременно. Первый фильм демонстрирует то, что дала ученому советская власть, а второй — чем ученые обязаны государству за все им предоставленное.

«Академик Павлов» (1949) Г. Рошаля посвящен истории жизни великого ученого. В самом начале карьеры главный герой формулирует для себя цель, поразительно совпадающую с общим миропониманием интеллигенции, исповедующей нигилизм. На торжестве, состоявшемся по случаю своего первого открытия, отвечая одному из поздравлявших, назвавших Павлова мучеником науки, ученый говорит: «Подлинный мученик не я, а русский народ, он подвижник, гибнущий на полях сражений в Манчжурии, и мы обязаны добыть ему счастья. Мы не должны останавливаться господа!». Все остальное — от лукавого. Для достижения этой цели он действительно готов стать мучеником, именно здесь кроются корни его непреклонного характера, его неприятный для многих нигилизм. Он один может пойти против научного сообщества, представляющего собой вязкую, инертную среду, через которую весьма трудно пробиться. Любое совершенное открытие в этих условиях приравнивается к подвигу (подобное понимание этого сообщества будет транслироваться в 1960–1970-е годы применительно уже к советскому времени). Может разорвать отношения со своим лучшим учеником, пытающимся его остановить, заявляя, что нельзя вторгаться в область мозга — это область непознаваемого, где обитают такие субстанции, как

душа, дух. Вот здесь ученик и сталкивается с проявлением нигилизма чуть ли не базаровского типа. «Душа и дух — чепуха, идеалистические бредни!», — заявляет Павлов, обвиняя своего ученика в самом страшном преступлении интеллигенции — трусости. Это качество всегда превращает интеллигента в простого обывателя. Трусость — это предательство духа интеллигенции, которая обязана быть, в этой логике, стоической.

Пойти на конфликт с властью, считающей, что опыты ученого, замахнувшегося на сакральное, подрывают государственные устои, и собирающейся отобрать у него возможность научной работы. Только Советская власть смогла изменить создавшееся положение. Но, как и положено ученому, поклоняющемуся только одному богу — господину факту, он не бросается сразу ей на грудь, несмотря на то, что находится в бедственном положении. Из-за границы следует предложение покинуть страну, на что он отвечает: «Наука имеет отечество! Я — русский и останусь здесь!», — тезис, весьма важный в СССР, начиная с 1948 года (эпоха борьбы с космополитизмом).

Павлов сетует в разговоре с М. Горьким, что Россия рушится. На что писатель ему объясняет: «Старая рушится, а новая рождается». Павлов скептичен и недоверчив, как и полагается ученому и интеллигенту, который боится обмануться. Ведь довериться ему мешает все то, что связано с его нигилизмом. «Чистый ерш! — говорит про него Горький. — Всю жизнь в протестующих ходили. И похвально! А нынче в этом смысла нет, Иван Петрович. Одна привычка! Рефлекс по-вашему!».

Получается, что сопротивление большей части интеллигенции сейчас — это есть всего лишь рефлекс. Причин для нигилизма и недоверия больше нет, ведь советская власть представляет помощь его лаборатории, создает целый институт по его направлению исследований. И естественно, что от его бывшего нигилизма через некоторое время не остается и следа. А уже в беседе Павлова с Кировым подчеркивается, что советская власть его считает своим за характер, за бесстрашие ума, за веру в человека, за страстное желание сделать его счастливым. Шел он, как сам считал, своим путем, а пришел к большевикам, потому что коммунизм — единственный верный путь человечества. И на этом пути наука — мощный рычаг. Как и коммунисты пытаются глубоко вмешаться в устройство мира и человека, так и Павлов — вмешаться в природу человека — «мы заставим отступить старость и продлим жизнь человека» (эти заявления теперь уже более осторожны, чем были раньше: «Мы победим смерть!»). Но это задача уже следующих поколений и академик симво-

лично передает эстафету новой советской интеллигенции — молодым ученым, рожденным в СССР.

А вот что должны знать и помнить ученые, которым родное государство предоставило все возможности для занятий наукой, наглядно демонстрирует картина «Суд чести» А. Роома (1949). Да, действительно, у советской науки есть результаты и весьма впечатляющие. Они складываются из двух составляющих: природного гения русских-советских ученых с их упорным трудом и помощью советского государства. Многие фильмы этого периода подчеркивают приоритет отечественной науки перед западной.

Государство ни в чем не ограничивает ученого, но он должен помнить свое Отечество и быть ему верным. За все надо платить. А не как пишут в американских журналах (фраза из фильма), что наука не знает географических границ. С опровержения этого утверждения и начинается фильм. Один из советских ученых хочет опубликовать результаты своей научной работы в Америке. В Москве книги еще нет, а он спешит опубликоваться за границей в погоне за сенсацией. Допустимо ли это? Достойно ли это советского ученого? Космополиты заявляют, что нельзя изолировать нашу великую науку от мира. Разве можно быть против научных публикаций в иностранной прессе? Неважно на каком языке сказано новое слово в науке, а важно, что оно сказано. И к тому же речь идет не об открытиях в секретной военной области, а о лекарстве для облегчения страдания больных. Но на суде чести четко озвучивается категорический императив, на котором настаивает государство: «Сначала у нас, а потом сколько угодно на другие языки переводите». А что касается сугубо военного предназначения, то пушки не смолкли, и любое открытие можно использовать в военных целях.

Изменение традиционного образа

В настоящем ученом, помимо основных моральных качеств советского человека, обязательно должна была присутствовать главная черта — верность науке. Вся его жизнь должна была быть подчинена ей. Если в сталинском кинематографе каждый крупный ученый имел хорошую квартиру, дачу, часто персональный автомобиль, словом, быт его был прекрасно обустроен, то с приходом хрущевской «оттепели» ученые на экране все чаще стали превращаться в одержимых наукой людей с полностью разваленной личной жизнью и бытом. Главной для них становится наука.

Причиной тому явился пассионарный взрыв в обществе того времени и пересмотр сталинского периода. Вновь на первое место выходят романтические герои схожие с героями революции,

гражданской войны, Великой Отечественной. И эти персонажи просто не могут жить в хоромах, иметь большую зарплату и параллельно с этим искать днем и ночью научную истину. На экран приходят настоящие пассионарии, подвижники, аскеты. Именно они совершают открытия, борются со всем негативным, что мешает научной работе: бюрократизм, равнодушие коллег, многое другое. Кроме того, «шестидесятники» обязательно ведут борьбу с «мещанским уютом», как когда-то вели борьбу с бытом, буржуазными пережитками пассионарии двадцатых годов. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Бердяев Н. Истоки и смысл русского коммунизма. Репринтное воспроизведение издания YMCA-PRESS, 1955. М.: Наука, 1990.
2. Лотман М.Ю. Интеллигенция и свобода (к анализу интеллигентского дискурса) // Русская интеллигенция и западный интеллектуализм: история и типология. М.: ОГИ, 1999.
3. Новикова А.А. Воображаемое сообщество. Очерки истории экранного образа российской интеллигенции. Государственный институт искусствознания. М., 2018.
4. Русский социализм и нигилизм // Николай Бердяев. Истоки и смысл русского коммунизма, репринтное воспроизведение издания YMCA-PRESS, 1955. М.: Наука, 1990.
5. Соколов К.Б. Русская интеллигенция XVIII — начала XX века: картина мира и повседневность. М.: Нестор-История, 2007.
6. Успенский Б.А. Русская интеллигенция как специфический феномен русской культуры // Русская интеллигенция и западный интеллектуализм: история и типология. М.: ОГИ, 1999.

REFERENCES

1. Berdyaev N. (1990) Istoki i smysl russkogo kommunizma [The origins and meaning of Russian communism], reprintnoye vosproizvedeniye izdaniya YMCA-PRESS, 1955. Moscow: Nauka, 1990. (In Russ.).
2. Lotman M. Yu. (1999) Intelligentsiya i svoboda (k analizu intelligentskogo diskursa) [Intellectuals and freedom (to the analysis of intellectual discourse)]. Russkaya intelligentsiya i zapadny intellektualizm: istoriya i tipologiya. Moscow: OGI, 1999. (In Russ.).
3. Novikova A.A. (2018) Vobrazhayemoye soobshchestvo [Imaginary community. Essays on the history of the screen image of the Russian intelligentsia]. Ocherki istorii ekrannogo obraza rossyskoy intelligentsii, Gosudarstvennyy institut iskusstvovznaniya. Moscow, 2018. (In Russ.).
4. Russky sotsializm i nigilizm [Russian socialism and nihilism]. Nikolay Berdyaev. Istoki i smysl russkogo kommunizma, reprintnoye vosproizvedeniye izdaniya YMCA-PRESS, 1955. Moscow: Nauka, 1990. (In Russ.).
5. Sokolov K.B. (2007) Russkaya intelligentsiya XVIII — nachala KhKh veka: kartina mira i povsednevnyost [Russian intelligentsia of the XVIII — early XX century: a picture of the world and everyday life]. Moscow: Nestor-Istoriya, 2007. (In Russ.).
6. Uspensky B.A. (1999) Russkaya intelligentsiya kak spetsifichesky fenomen russkoy kultury [Russian intelligentsia as a specific phenomenon of Russian culture]. Russkaya intelligentsiya i zapadny intellektualizm: istoriya i tipologiya. Moscow: OGI, 1999. (In Russ.).

The Russian Intelligentsia: Taming Nihilism in the Stalin Period

Vladimir V. Vinogradov

Doctor of Arts, Associate Professor, Department of Film Studies, VGIK

UDC 778.5.04/c

ABSTRACT: This essay represents a fragment of a text devoted to issues of figurative representation in Soviet and Russian cinema. It briefly analyzes the evolution of the image of the scientist during the period of Stalinist cinema. The author's theoretical reasoning is based on the definition of nihilism given by Nikolai Berdyaev in his essay "Russian Socialism and Nihilism".

In their policy towards the intelligentsia, including the policy in the sphere of cinema, the Soviet authorities used those attributes of nihilism which constituted the main essence of the Russian and Soviet intelligentsia. The author discusses four periods in the history of Soviet cinema: the 1920s, the 1930s, the World War II period and the consequent period of "malokartinye" (film scarcity). Beginning with the film *Congestion* (1919), an attempt had been made to convince representatives of the intelligentsia that the Soviet form of government carried the ideas of freedom, equality and fraternity, so there was no more reason for nihilistic attitudes towards reality as to a world ruled by evil. In the 1930s, the Soviet culture formed a full-fledged positive image of a scientist who accepted Soviet power. A most important domestic political task was outlined: the state was to carry out a tremendous job of bringing up its own Soviet intelligentsia and scientists who would not be tainted by the "wrong" nihilism of their pre-revolutionary predecessors. If it ever arose, nihilism was to be tightly controlled and transformed into the search for scientific truth and intransigence towards the enemies of the Soviet regime. During the World War II (the Great Patriotic War), intellectuals became the highest embodiment of spiritual aspirations and the denial of everything hostile to the nation; it may be said that their faith was deemed as an achievement comparable to the faith of Christian martyrs. And in the post-war period and the period film scarcity, cinema renewed the demonstration of the possibility of an ideal relationship between the scientists, the intelligentsia and the Soviet government. Film representation system included images of what the Soviet government gave to the scientists (and, more broadly, to the intelligentsia) and of their debt of gratitude for everything given to them.

KEY WORDS: Stalinist cinema, intelligentsia, scientist, nihilism, Abram Room, Grigori Roshal



К проблеме дискурсивного анализа художественного текста

Л.Б. Ключева

доктор искусствоведения

УДК 7.01

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются вопросы научного подхода к анализу художественного текста (фильма), его ключевым аспектам и обосновывается возможность и необходимость введения в практику метода дискурс-анализа. Основная задача состоит в уточнении термина «дискурс» с точки зрения его происхождения, содержания и сферы применения, а также возможности его использования в аналитической работе с фильмами.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

язык/речь,
текст, кинотекст,
«высказывание»,
дискурс,
коммуникативное
событие,
дискурсивная
стратегия

О научном подходе при анализе художественного текста

Всякий истинно творческий текст, по мысли М.М. Бахтина, всегда есть «откровение личности»¹. Критерием художественности принято считать неповторимость и уникальность произведения. И здесь правомерно возникает бахтинский вопрос. Может ли наука вообще иметь дело с такими абсолютно неповторимыми и уникальными явлениями, и не выходят ли при этом исследователи за границы научного познания?

Для Бахтина ответ на данный вопрос однозначен: «Конечно может. Во-первых, исходным пунктом всякой науки являются неповторимые единичности, и на всем пути она остается связанной с ними. Во-вторых, наука, и прежде всего философия, может и должна изучать специфическую форму и функцию этой индивидуальности»². Научная позиция большого ученого сегодня подтверждает свою неоспоримость и состоятельность и приводит нас к еще одной научной аксиоме, на которой настаивал не только М. Бахтин, но и Ю. Лотман, Р. Барт, другие исследователи художественного текста и которая противоречит, на первый взгляд, заявленной установке. Имеется в виду сформулированное разными учеными положение о том, что никакой научный подход в принципе не может сказать последнего слова о произведении искусства, ибо художественный текст всегда выходит за рамки любого подхода. И это происходит не потому, что тот или

¹ Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 285.

² Там же. С. 285.

³ Бахтин М.
Эстетика словесного
творчества. М.: Искус-
ство, 1979. С. 285.

иной исследователь не обладает достаточным научным ресурсом, чтобы раскрыть весь смысловой потенциал текста, но из-за того, что это в принципе сделать невозможно, ибо этому противоречит природа художественного текста с его полисемией и многозначностью. И всякий раз, по Бахтину, возникает «необходимость четкого осознания постоянного корректива на претензии на полную исчерпанность абстрактным анализом конкретного высказывания...»³. Ибо завтра появится другой, обладающий иными знаниями и другими инструментами анализа, и тот же текст откроется ему с новой стороны, той гранью, которая имплицитно присутствовала в нем, но была скрыта, как бы ожидая своего исследователя и более полного раскрытия.

В результате возникает понимание, что за сменой смыслов стоит и бесконечная смена их толкований, что со временем происходит как бы «искривление», эволюция смысла. Имеет место и бесконечная цепь прочтений одного и того же произведения, когда каждое новое обращение к знакомому тексту рождает новые ощущения, смыслы, ассоциации. Более того, можно говорить о том, что каждый конкретный фрагмент авторского произведения представляет собой не конечный вариант, а бесконечный ряд вложенных друг в друга смыслов-прочтений, которые в итоге образуют некое новое подвижное смысловое поле, отличимое от того, что было выявлено в предшествующих прочтениях того же текста. Но при этом работа с текстом, в силу своей неисчерпаемости, не только не снимает ответственности с исследователя, но напротив, требует полноты этой ответственности, уважения к тексту, которое выражается в тщательности и глубине проработки всех параметров открываемого художественного мира.

Дискурсивный анализ, с нашей точки зрения, позволяет решать комплекс серьезных проблем, возникающих в работе с художественным текстом. И поскольку дискурсивные практики анализа по-прежнему являются весьма редкими в сфере работы с кинотекстами, да и само понятие «дискурс» только приживается в отечественной кинотеории, необходимо более подробно рассмотреть этот термин с точки зрения его появления в гуманитарной сфере и перспективности его использования в работе с текстами. В данном случае речь идет о его применимости к анализу художественного фильма.

К обоснованию понятия «дискурс»

Термин «дискурс» — одно из сложных и трудно поддающихся определению понятий, которое всякий раз ускользает от попыток ввести его в рамки строгой дефиниции или подвести

под однозначное толкование. Значение слова «дискурс» (фр. “discours”, от лат. “discursus”) можно перевести как «довод», «рассуждение», «речь». В русском языке, как и во многих европейских языках, у этого слова нет прямого эквивалента. И хотя предметом изучения *дискурс* стал относительно недавно, ему, тем не менее, удалось в короткие сроки занять место одного из наиболее востребованных терминов современной науки. При этом необходимо отметить, что сам термин все еще находится в состоянии уточнения и обсуждения, ибо это требует его многогранность, многофункциональность и принципиальная несводимость к «жесткому» научному определению.

В настоящее время существует множество трактовок термина. В целом следует отметить, что современная тенденция в науке позволяет уходить от «жесткости» дефиниций, предпочитая этому подход, основанный на уяснении понятия в процессе его практического использования или «оживления». Тем не менее есть насущная необходимость уточнения тех основных позиций, которые подразумеваются при использовании термина в аналитической работе с текстом.

Дискурс в лингвистической традиции

Не без основания понятие «дискурс» связывается прежде всего с лингвистикой, в частности, с сосюрровской дихотомией «язык/речь». Действительно, термин имеет непосредственное отношение к этой оппозиции и в некотором смысле занимает промежуточное положение между языком и речью. На протяжении многих столетий объектом рефлексии был, прежде всего, язык. Двадцатый век породил плеяду блестящих мыслителей, которые однозначно утверждали исключительную роль языка для человеческого становления, всех аспектов развития, познания, любой деятельности человека. Это обусловлено, прежде всего, языковым характером нашего мышления. По сути, этот факт предопределил все процессы цивилизационного развития и стал основанием для конституирования фундаментальной парадигмы, где именно язык является ключом к исследованию человеческого разума, а следовательно, и человеческому существованию в целом: его социальной, художественной, научной практике. В этом контексте XXI век можно рассматривать как эпоху реконцептуализации мира через призму языка и лингвистики. Этим объясняется феномен того, что исследователи, относящиеся к разным сферам и направлениям гуманитарного знания, сосредоточили свое внимание на

языковой и речевой деятельности человека и социума в целом, что привело в свою очередь к тому, что терминология, выработанная в одной области знания, оказалась приемлемой и востребованной в иных областях.

Понятие «дискурс» сегодня активно функционирует в научном обиходе целого ряда гуманитарных дисциплин, которые прямо или непосредственно связаны с изучением функционирования языка — лингвистика, литературоведение, семиотика, социология, политология, философия, этнология, антропология и т. д. Наиболее полно представлены лингвистические определения дискурса и, как уже отмечалось, именно они и являются базовыми. Однако основоположник современной лингвистики и основатель семиологии Фердинанд де Соссюр, уделяя внимание языку, редко использовал термин «дискурс». Именно язык Соссюр полагал основным предметом лингвистики, тогда как *речи* отводилось вторичное значение как области, связанной с практической реализацией языка. Однако постепенно соссюрская дихотомия *язык/речь* все более смещается и фокусируется в области речи. И уже последователи Соссюра явно склоняются к использованию термина «дискурс», за которым и закрепляется прежде всего сфера речевой деятельности, акт речевого высказывания. Постепенно «дискурс» вытесняет и термин «речь». Уже Э. Бенвенист почти не употребляет термин «речь», предпочитая ему «дискурс». Э. Брюссанс рассматривает *дискурс* как третий член соссюрской дихотомии *язык/речь* и наделяет его целым рядом опосредующих функций. И если *язык* рассматривается как некая абстрактная система знаков, то *дискурс*, как и *речь*, связан с комбинированием этих знаков, то есть — сферой практического использования языка. *Дискурс* есть и механизм и одновременно *процесс* той или иной речевой деятельности.

Дискурс в семиотическом ракурсе

В дальнейшем термин «дискурс» благополучно преодолевает ограничения, накладываемые лингвистикой, которая традиционно сосредоточивается на изучении слова и фразы и решительно входит в сферу семиотической деятельности, к осознанию речи как ключевого компонента взаимодействия людей и важнейшего механизма реализации когнитивных процессов, открывая огромное пространство для своего применения, — сферу художественных текстов. Сегодня мы можем мыслить текст как связанную последовательность речевых актов, анализируемых в различных аспектах — прагматическом,

семантическом, референтном, эмоционально-оценочном и т. д. Со своей стороны, и сама лингвистика, осознав целостность текста, обратилась к сверхфразовым, устойчивым единствам или дискурсам, понимая их как механизм порождения высказываний и производства текстов. При таком подходе фраза является простым высказыванием, в то время как дискурс мыслится высказыванием сложным, состоящим из определенного количества фраз и представляющим собой, по замечанию Ж.К. Коке, «трансфразовое измерение языка».

Современная семиотика, выросшая на фундаменте лингвистики, успешно осуществляет перенос ряда лингвистических категорий, прежде всего «язык», «речь», «текст», наконец, «дискурс», в другие знаковые системы, рассматривая эти категории как универсальные и базовые, в том числе и при работе с произведениями искусства, которые подводятся под категорию «текст» и исследуются согласно определенным правилам или, говоря словами Барта, «по законам той или иной интеллектуальной мизансцены»⁴.

В России традиция мыслить текст как универсальную категорию восходит к работам М.М. Бахтина. «Если понимать текст широко — как всякий связный знаковый комплекс, то и искусствоведение (музыковедение, теория и история изобразительных искусств) имеет дело с текстами (произведениями искусства)»⁵, — пишет Бахтин. Текст при этом мыслится как непосредственная данность, действительность мысли и переживаний. «Где нет текста, там нет и объекта для исследования и мышления»⁶. Эта формула Бахтина является аксиомой, всегдашним правилом в работе с фильмом. Нет текста — нет объекта для анализа, и наоборот, любой анализ возможен исключительно через оперирование текстом, при этом под текстом понимаются не диалоги и монологи, или другие вербальные компоненты фильма, но весь его смысловой объем, открывающийся в горизонте языка. Так возникает новая область для исследования — дискурс и текст.

Постепенно проблема дискурс/текст становится определяющей в литературоведческом и филологическом и шире — искусствоведческом аспектах. По М. Бахтину, за каждым текстом стоит система языка. Этой системе соответствует всё «повторенное и повторимое, воспроизведенное и воспроизводимое»⁷, всё, что существует и дано вне данного текста, то есть некая «данность». Но «одновременно каждый текст как высказывание является чем-то индивидуальным, единственным и неповторимым»⁸. В этой уникальности, единственности и неповторимости, по

⁴ Барт Р.
Избранные труды.
Семиотика. Поэтика.
М.: Прогресс, 1989.
С. 368–369.

⁵ Бахтин М.
Эстетика словесного
творчества.
М.: Искусство, 1979.
С. 281.

⁶ Там же.

⁷ Там же. С. 283

⁸ Там же. С. 283

мысли Бахтина, заключен весь смысл текста как индивидуального проекта, в основе которого лежит авторский замысел. Таким образом, язык есть данность, система знаков, материал и средство. И текст есть индивидуальная комбинация этих знаков, обусловленная авторским замыслом и реализованная в художественное целое.

Всякая система знаков (всякий язык) принципиально всегда может быть расшифрована, переведена на другие знаковые системы (другие языки). «Но текст (в отличие от языка как системы средств) никогда не может быть переведен до конца...»⁹, — полагает М.М. Бахтин. При этом Бахтин подчеркивает особую значимость работы аналитика, чья задача заключается не в том, чтобы научно декодировать каждый смысл и навсегда полностью дешифровать смысловой потенциал текста (мы уже знаем, что это в принципе невозможно!). По мысли Бахтина: «...воспроизведение текста субъектом (возвращение к нему, повторно чтение, новое исполнение, цитирование) есть новое, неповторимое событие в жизни текста, новое звено в исторической цепи речевого общения»¹⁰.

М.М. Бахтин замечательно точно формулирует один из строгих законов работы с текстом: *«Главное — не отрываться от текста, хотя бы возможного, воображаемого, конструируемого»*¹¹. (Выделено. — Л.К.) Рассматривая варианты работы с текстом, Бахтин указывает на то, что существуют два относительно автономных пути или подхода: можно идти к первому полюсу, то есть к языку, но можно двигаться ко второму полюсу — к «неповторимому событию текста. Между двумя этими полюсами располагаются всевозможные гуманитарные дисциплины, исходящие из первичной данности текста»¹².

Текст как авторское высказывание

В качестве особого предмета коммуникативно-речевой определенности М.М. Бахтин выдвинул понятие «речевые жанры». Мы используем язык в любой сфере деятельности, оперируя так называемыми «высказываниями». Если рассматривать «высказывание» как термин (а именно так его использует сам М. Бахтин), то под высказыванием понимается не только определенная конфигурация слов, но и любая связная структура других, несловесных знаков. Эти «высказывания» наполняются своим содержанием, реализуются в определенном стиле и отличаются своим особым композиционным построением, но при всех индивидуальных характеристиках высказывания «...каждая сфера использования языка вырабатывает свои

⁹ Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 284.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же.

¹² Там же. С. 285.

¹³ Бахтин М.
Эстетика словесного
творчества.
М.: Искусство, 1979.
С. 237.

относительно устойчивые типы таких высказываний, которые мы и называем речевыми жанрами»¹³.

Бахтинская интерпретация термина позволяет определить «высказывание» как непосредственную сферу *дискурса*, которая включает в себя стилевую и жанровую составляющие. Именно в силу своей полифункциональности «высказывание» мыслится Бахтиным как проблемный узел исключительной важности. Если под высказыванием мы понимаем некий целокупный текст, то «...здесь индивидуальный стиль прямо входит в само здание высказывания, является одной из ведущих целей его...»¹⁴, но при этом — разные жанры представляют и разные возможности для выражения индивидуальности в языке. Второй аспект, связанный с проблематикой высказывания и одновременно имеет, с нашей точки зрения, непосредственное отношение к дискурсу, — это та роль, которая отводится Бахтиным воспринимающему, то есть зрителю. Воспринимающий всегда занимает по отношению к высказыванию (фильму) некую «ответную позицию», которая формируется на протяжении всего процесса восприятия произведения. Степень активности при этом может быть различной и зависит от целого ряда показателей: культуры восприятия художественного текста, степени сложности самого текста и т. д.

¹⁴ Там же. С. 241.

Часто мы имеем дело с ответным пониманием «замедленного действия», но, как пишет М. Бахтин: «...всякое понимание чревато ответом и в той или иной форме обязательно его порождает...»¹⁵. Рано или поздно «активно понятое откликнется», либо в мыслительно-эмоциональной сфере воспринимающего, либо в некоем конкретном действии. Художественный текст, таким образом, изначально предполагает (и не только предполагает), но и выстраивает некое активное ответное восприятие и понимание. В каждом высказывании мы ощущаем «речевой замысел, речевую волю говорящего, определяющую целое высказывание, его объем и границы...»¹⁶. Мы как бы представляем себе, что именно хочет сказать говорящий, и «этим речевым замыслом, этой речевой волей <...> мы измеряем завершенность высказывания»¹⁷. Именно замысел определяет выбор предмета, выбор жанровой формы, композиционного строя.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же. С. 256.

¹⁷ Там же.

О предмете дискурсивного анализа

Логика, определяющая параметры авторского высказывания реализуется в той или иной коммуникативной стратегии. Эта коммуникативная стратегия и является предметом и

фокусом дискурсивного анализа. Текст рассматривается как единое высказывание (язык в действии), в ракурсе коммуникативного события между авторским (креативным) и воспринимающим (рецептивным) сознаниями. Аналитик исследует событие текста с позиций коммуникативного «поведения» с обеих сторон — со стороны авторской логики и со стороны логики зрительского восприятия, опираясь на живую действительность языка текста, ибо «задаваясь вопросом о том, как работает язык, мы одновременно задаем вопрос о том, как мы мыслим и чувствуем, как протекают все остальные типы деятельности человеческого сознания»¹⁸. Такого рода подход исследует не столько устойчивую структуру текста, сколько **интерсубъективную реальность дискурса — коммуникативное событие, манифестируемое текстом** (в этом близость дискурсивного анализа принципам современной неориторики).

¹⁸ Ричардс А. Философия риторики // Теория метафоры М., 1950. С. 47.

Согласно М.М. Бахтину, здесь сосредоточена живая энергия текста, его «подлинная сущность». Коммуникативное событие, предполагающее стратегию взаимодействия сознаний, обусловленную текстом, и обозначается термином «дискурс». Ключевыми при этом являются два момента: а) наличие замысла или интенции; б) собственно логика осуществления замысла и «динамические взаимоотношения этих моментов, их борьба»¹⁹, которые и определяют характер текста. Текст существует в этом пространстве между двумя полюсами. Каждый полюс по-своему определяет и форматирует особенности текстового поля, постепенно выстраивая концептуальный каркас. Логика дискурса во многом определяется диалектическим взаимодействием этих полюсов.

¹⁹ Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 246.

В качестве объекта дискурсивного анализа текст предстает как конструктивная обусловленность трех явленных в нем компетенций: *креативной* (автор), *референтной* (предметно-смысловое содержание) и *рецептивной* (ответное реагирование воспринимающего). Приступая к аналитическому исследованию текста изначально предполагается наличие в нем некоей авторской нарративной или коммуникативной стратегии. П. Рикер в этом плане рассуждает о содержательно значимых «интенциях» высказываний: «Когда я говорю, значащая интенция присутствует во мне как пустота, предназначенная к заполнению словами»²⁰. Практически та же мысль есть и у Бахтина: «...когда мы строим свою речь, нам всегда предносится целое нашего высказывания... Мы не нанизываем слова, мы не идем от слова к слову, а как бы заполняем нужными словами

²⁰ Рикер П. Конфликт интерпретаций. М., 1995. С. 382.

²¹ Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 266.

²² Ильин И.П. Дискурсивные практики // И.П. Ильин. Постмодернизм: словарь терминов. М., 1998. С. 44–47.

²³ Тодоров Ц. Понятие литературы // Семантика. М., 1983. С. 367.

²⁴ Ван Дейк Т.А. К определению дискурса. URL: <http://www.psyberlink.flogiston.ru/internet/bits/vandijk2.htm> (дата обращения: 15.07.2019).

²⁵ Ильин И.П. Постмодернизм: словарь терминов. М., 1998. С. 42–44.

²⁶ Ямпольский М. Язык — тело — случай. Кинематограф и повести смысла. М.: НЛО, 2004. С. 251–277.

целое»²¹. Ключевым здесь будет — «нужными» словами. Четкость замысла, наличие интенциональности, способности не просто помыслить, но и постоянно удерживать целое — гарантируют качество внутренних фильтрующих механизмов, которые будут отсеивать инородный материал, регламентировать и корректировать все процессы.

В этом контексте интерпретация дискурса сближается с высказыванием французских структуралистов и постструктуралистов, которые определяют его как «предзаданный способ мышления»²². Есть это определение дискурса и в работах М. Фуко, Ж. Дерриды, Ю. Кристевой, других, свидетельствуя о том, что идеи Бахтина были подхвачены в западном литературоведении в расширительном смысле. Так Цветан Тодоров указывает на то, что «правила, свойственные дискурсу, изучаются обычно в разделе “жанры” (иногда “стили” или “модусы” и т. п.)»²³. Сходные соображения находятся и у Т.А. Ван Дейка: «...понятие дискурс используется для обозначения того или иного жанра, например, “новостной дискурс”, “политический дискурс”, “научный дискурс”»²⁴. Ж.-К. Коке предложил понимать под *дискурсом* «сцепление структур значения, обладающих собственными правилами комбинации и трансформации»²⁵. В отечественной науке проблематика, связанная с дискурсом есть в работах М.М. Бахтина, Ю.М. Лотмана, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтмана, И.П. Смирнова, И.В. Саморукова, В.П. Руднева и других. В сферу кино дискурсивный анализ был введен М.Б. Ямпольским в его исследовании «Дискурс и повествование»²⁶.

Предварительные итоги

Задачей статьи была попытка подытожить ряд существующих в гуманитарной науке позиций относительно термина «дискурс», сформулировать такое его понимание (авторское осмысление термина), которое может быть использовано в аналитической киноведческой практике.

Под дискурсом понимается актуальная конкретная явление текста, закреплённая и манифестируемая в языке. Если текст есть некое авторское высказывание, то *дискурс* предстает как активный механизм, *оператор реализации этого высказывания*, определяющий все параметры художественного текста и нацеленный на определенный результат. Дискурс как сложное единство языковой формы, значения и действия может быть охарактеризован с помощью понятий «коммуникативное событие» или «коммуникативный акт». Таким образом, дискурс есть

комплексное коммуникативное событие, порождаемое заданным конкретным текстом, это «язык в действии», определенным образом выстроенный процесс высказывания, структура организации этого процесса, авторский способ структурирования текста.

Стратегия дискурса существует только там, где наличествует авторская концепция или концептуальная авторская позиция. Дискурс в этом случае есть способ реализации авторской концепции, способ производства текста.

Дискурс есть ответственный механизм, управляющий языком текста и определяющий текст как смысловую целокупность. Дискурс есть живой процесс, коммуникативное действие, определяемое целями и задачами данного текста. Кроме того, дискурс обладает свойством целостности, имеет внутреннюю организацию и особую форму. Поскольку к дискурсу, согласно мнению большинства исследователей, применимы понятия вида, жанра и стиля, он выступает также как регламент, как система определенных ограничений, которые накладывает на себя текст.

Позиция аналитика

Дискурсивный анализ предполагает особую позицию исследователя. Аналитик не просто стоит перед текстом и оценивает его с точки зрения некоего «истинного» знания и понимания; и не просто разбирает этот текст с точки зрения структуры и особенностей, но он смещается в сферу живой структуризации текста, входит в подвижный внутритекстовый процесс, пытаясь работать одновременно в двух горизонтах: в живом и меняющемся горизонте языка текста, подвижной текучести смыслов, опираясь на диапазон собственного чувственного эстетического восприятия и одновременно пытаясь совместить это движение с виртуальным зрительским горизонтом ожидания, нащупывая проблемные зоны, пытаясь выявить ожидаемые перцептивные конфликты и то, чем они вызваны, обозначая некую особую «ритмику», эмоционально-понятийную кривую зрительского реагирования...

Сознание аналитика направлено на раскрытие, постижение смыслового потенциала избранного текста. Дискурсивный анализ реализуется исключительно как взаимодействие с языком текста в режиме вопрошания, выяснения, анализа ощущений... В результате аналитик создает некий обрамляющий контекст для текста, в котором кристаллизуется познающая и оценивающая мысль самого исследователя. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. *Арутюнова Н.Д.* Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990. С. 136–137.
2. *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
3. *Бахтин М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 416 с.
4. *Дейк Т.А. Ван.* Язык. Познание. Коммуникация. М.: Прогресс, 1989. 312 с.
5. *Деррида Жак.* Письмо и различие. М.: Академический проект, 2000. 476 с.
6. *Ильин И.П.* Словарь терминов французского структурализма // Структурализм: «за» и «против». М., 1975. С. 450–461.
7. *Квадратура смысла.* Французская школа анализа дискурса. М.: Прогресс, 1999. 416 с.
8. *От структурализма к постструктурализму.* Французская семиотика. М.: Прогресс, 2000. 532 с.
9. *Тодоров Ц.* Понятие литературы // Семиотика. М., 1983. С. 355–369.
10. *Фуко М.* Археология знания. Киев: Ника-Центр, 1996. 208 с.
11. *Ямпольский М.* Язык — тело — случай. Кинематограф и поиски смысла. М.: НЛО, 2004. 371 с.

REFERENCES

1. *Arutyunova N.D.* (1990) Diskurs [Discourse]. Lingvisticheskiy ehntsiklopedicheskiy slovar'. Moscow, 1990, pp. 136–137. (In Russ.).
2. *Bart R.* (1989) Izbrannyye raboty. Semiotika. Poehtika [Selected works. Semiotics. Poetics]. Moscow: Progress, 1989. 616 p. (In Russ.).
3. *Bakhtin M.* (1979) EHstetika slovesnogo tvorchestva [Aesthetics of verbal creativity]. Moscow: Iskusstvo, 1979. 416 p.
4. *Dejk T.A. Van.* (1989) Yazyk. Poznanie. Kommunikatsiya [Language. Cognition. Communication]. Moscow: Progress, 1989. 312 p. (In Russ.).
5. *Derrida Zhak* (2000) Pis'mo i razlichie [Writing and distinction]. Moscow: Akademicheskij proekt, 2000. 476 p. (In Russ.).
6. *I'in I.P.* (1975) Slovar' terminov frantsuzskogo strukturalizma [Glossary of French Structuralism]. Strukturalizm: "za" i "protiv". Moscow, 1975, pp. 450–461. (In Russ.).
7. *Kvadratura smysla.* Frantsuzskaya shkola analiza diskursa [The quadrature of meaning. French school of discourse analysis]. Moscow: Progress, 1999. 416 p. (In Russ.).
8. *Ot strukturalizma k poststrukturalizmu.* Frantsuzskaya semiotika [From structuralism to poststructuralism. French semiotics]. Moscow: Progress, 2000. 532 p. (In Russ.).
9. *Todorov TS.* (1983) Ponyatie literatury [The concept of literature]. Semiotika. Moscow, 1983, pp. 355–369. (In Russ.).
10. *Fuko M.* (1996) Arkheologiya znaniya [Archeology of knowledge]. Kiev: Nika-TSentr, 1996. 208 p. (In Russ.).
11. *Yampol'skiy M.* (2004) YAzyk — telo — sluchaj. Kinematograf i poiski smysla [Language is a body-case. Cinema and the search for meaning]. Moscow: NLO, 2004. 371 p. (In Russ.).

On the Problem of the Discourse Analysis of Literary Texts

Lyudmila B. Klyueva

Doctor of Arts, Associate Professor of the Department of Film Studies, VGIK

UDC 7.01

ABSTRACT: The essay addresses the key theoretical and practical aspects of the problem of scholarly approach to the analysis of artistic texts (films). The author aims to clarify the term "discourse" both with regard to its content, origin and scope and with regard to the possibilities and prospects of using it in analytical work with films. From the author's point of view, the discourse analysis can solve a complex of serious problems that inevitably arise in the work with artistic texts.

Since in the work with film texts the discursive practices of analysis are rare, or even sporadic, and the very concept of discourse is still being adapted by Russian film theory, it is necessary to consider the term in more detail — particularly, the conditions of its appearance in the humanitarian sphere and the prospects of its use in the artistic sphere and analytical work. The purpose of this essay is to summarize viewpoints which exist in the humanities regarding the term "discourse" and to formulate the understanding of the term which can be employed for the practical analysis within film studies.

The term discourse is considered in the essay primarily in the linguistic tradition — in particular, in connection with Ferdinand de Saussure's dichotomy of language and speech; and then the author traces the gradual departure of the concept beyond linguistics into a broad sphere of semiotic activity. Modern semiotics, which grew up on the foundation of linguistics, has carried out the transfer of a number of linguistic categories — such as language, speech, text, and discourse — to other sign systems, regarding these categories as universal and basic — among other things, as applicable to the sphere of art. The essay aims to clarify the subject of discourse analysis and its specificity in regard to other approaches, and to define a fundamentally new position of the researcher taken in the process of discourse analysis in relation to the artistic text.

KEY WORDS: language/speech, text, film text, "expression", discourse, discourse strategy

ПЕРФОРМАНС ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ



Фото А. Немина



Тайна лексических совпадений в творчестве Ю. Тынянова и О. Мандельштама

В.И. Мильдон

доктор филологических наук, профессор

УДК 778.5(01)

АННОТАЦИЯ

В статье речь идет о лексических совпадениях в творчестве Ю.Н. Тынянова и О.Э. Мандельштама, свидетельствующих об одном из процессов советской литературы 1920–1930-х годов, — так называемом метафорическом сопротивлении тотальному диктату власти, с одной стороны, но с другой — полное и безоговорочное подчинение диктату. Этот прием используется не только в литературе, кинематография не избежала общей участи, что подтверждается в ряде исследований.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

новый человек,
власть,
идеология,
отбор,
метафора,
литература,
кино

Вся художественная жизнь 1920–1930-х годов подтверждает, с какой неумолимостью в отечественном искусстве шел неестественный отбор с целью получения разновидности художников — беспрекословных слугителей власти. В 1920-е годы еще продолжались эстетические поиски (имажинизм и группа ОБЭРИУ в поэзии; Фабрика эксцентрического актера, объединившая артистов театра и кино), но эти эксперименты продолжались недолго, и ряд авторов предугадывал трагическую судьбу искусства и художника. В частности, Ю. Тынянов пишет: «Как страшна была жизнь *превращаемых*, жизнь тех из двадцатых годов, у которых *перемешалась кровь!* Они чувствовали на себе опыты, направляемые чужой рукой, пальцы которой не дрогнут. Время бродило. Всегда в крови бродит время, у каждого периода есть свой запас брожения. <...> Запах самых тонких духов закрепляется на разложении, на отбросе (амбра — отброс морского животного), и самый тонкий запах ближе всего к вони. Вот — уже в наши дни поэты забыли даже о духах и продают самые отбросы за благоухание.

В этот день я отодвинул рукой запах духов и отбросов. Старый азиатский уксус лежит в моих венах, и кровь пробирается медленно, как бы сквозь пустоты разоренных империй»¹.

¹ Тынянов Ю. Смерть Вазир-Мухтара. [1927–1928]. М.: Художественная литература, 1988. С. 5–6. Светлый курсив автора. Здесь и дальше в цитатах жирный курсив мой. — Прим. авт.

² Батюшков К.
Опыты в стихах
и прозе. Наука,
М., 1978. С. 412.

Оставим, однако, в стороне стилистическую безвкусицу: «отодвинул рукой запах», «уксус лежит в моих венах». Не исключено, что последняя формула вызвана впечатлениями от прозы К.Н. Батюшкова, у которого в записной книжке 1817 года попадает похожая фраза — из эпизода кампании 1813–1814 годов: «Мы были в Эльзасе. Раевский командовал тогда гренадерами <...> Войско было... в совершенном бездействии, и время, как свинец, лежало у генерала на сердце»².

Есть все же нечто более важное. Во-первых, «жизнь тех из двадцатых годов». Конечно, подразумевались А.С. Грибоедов и его окружение. Однако читаются и Тынянов с его окружением, речь шла и о XX веке, и автор, чтобы не было сомнений, подчеркнул: «Вот уже *в наши дни* поэты... продают отбросы за благоухание».

Если признать эту хронологию, к ней относится и другая характеристика: «...жизнь превращаемых <...>, у которых перемешалась кровь». Очевидная, как представляется, лексика биоморфологического словаря, имеющего отношение к науке, изучающей развитие и трансформацию живого материала.

При таком взгляде мысль Тынянова можно истолковать так: мы попадаем в страшную жизнь, ибо на глазах происходит инволюция (свертывание) человеческого типа, его превращение в некую органическую форму с пониженными свойствами. Дело дошло до перемены крови, и та, первоначальная, смешивается с какой-то другой, чтобы этой другой заменить. В этом видна рука бестрепетная.

Усиливают возможность такого чтения слова о поэтах, которые забыли о дѹхах и продают отбросы вместо благоухания. Стоит заметить, что Н. Гумилев предвидел такое положение еще в 1919 году, что выразил фразой: «И дурно пахнут мертвые слова».

*Вот что писал П. Сувчинский П. Савицкому*³ 19 августа 1924 года: «Спешу поделиться с Вами известием, которое на меня произвело очень сильное впечатление. Вы, вероятно, знаете, что профессор Платонов был в Германии. Будучи в Берлине, он заходил к Карсавину. Они долго беседовали, конечно, о России. Между прочим, Платонов так ответил на вопрос Карсавина, «что-де происходит сейчас в России?». «Нарождается какой-то новый культурный тип русского человека; происходит какое-то перерождение среднего русского человека; этот новый тип скорее *степного*, восточного характера. Вследствие весьма сложных внутренних процессов, передвижений людских масс, *всеобщей элементаризации*,

³ П. Сувчинский
и П. Савицкий —
известные русские
эмигранты-
евразийцы. —
Прим. авт.

⁴ Евразия. Исторические взгляды русских эмигрантов. М., 1992. С. 26.

Россия стала восточной страной, передвинулась, так сказать, на Восток»⁴.

В одном из стихотворений 1931 года в сборнике «Второе рождение» Пастернак с удивительной для тех лет прозорливостью написал: «...Телегою проекта/Нас переехал новый человек». Это был вне сомнения тот самый проект создания «нового человека», о котором написано «Собачье сердце» и который являлся важной частью большевистской идеологии.

Не то же ли самое превращение в какую-то органическую форму с пониженными свойствами, о чем говорилось в книге Тынянова («жизнь превращаемых <...>, у которых перемешалась кровь»)? В самом деле, новый человек, сегодня это не вызывает удивления, ибо стало привычным.

«Советская поэзия занимает первое место в мире...»

После окончания Тыняновым романа пройдет всего четыре года, и упомянутая метафора станет бытовой деталью. 23 апреля 1932 года вышло постановление Политбюро ЦК ВКПб «О перестройке литературно-художественных организаций». Среди прочего в нем говорилось о роспуске всех литературных объединений и создании профессиональных творческих союзов. На него сейчас же откликнулись известные советские поэты — Н. Асеев, А. Безыменский, М. Светлов, С. Кирсанов, И. Сельвинский, Э. Багрицкий. Они писали: «Постановление... произвело на нас огромное впечатление.

Это постановление создает ту необходимую творческую атмосферу, которой за последнее время так не хватало всей советской литературе в целом и нашей поэзии в особенности. В то время, как советская поэзия занимает первое место в мировой поэзии...»⁵.

Если поэт черпает вдохновение из административных распоряжений, значит, и впрямь «кровь перемещается» и не дрожит рука тех, кто управляет процессом создания нового человека, хотя еще за несколько лет до этого подобную трансформацию предвидел М. Булгаков в «Собачьем сердце».

Впрочем, есть обстоятельства, малоизвестные современному читателю, но хотя бы отчасти объясняющие, почему к упомянутому постановлению поэты отнеслись с таким неподдельным, кажется, восторгом. Документ могли рассматривать как освобождение от политических угроз РАПП (Российская ассоциация пролетарских писателей), добивавшейся неограниченной власти в литературе; как возвращение к творчеству, свободному от запугиваний и шантажа, от внеэстетических требований.

⁵ Статьи литературы. Государство и писатели. 1925–1938. Документы. М.: РОССПЭН, 1997. С. 131.

Но сейчас нельзя не прочитать в Постановлении и другого: роспуск РАПП и других литературных объединений означал только одно — теперь творчество безраздельно подчинилось государству, переставало быть творчеством и всецело становилось «частью общепролетарского дела».

Спустя две недели после выхода Постановления от 23 апреля 1932 года, О. Мандельштам пишет стихотворение «Ламарк». Примечательно не только поэтическое достоинство этой вещи, но не объяснимые морфологической поэтикой совпадения с образами тыняновского романа.

*На подвижной лестнице Ламарка
Я займу последнюю ступень.*

Тынянов не писал о последней ступени, но и он убежден, что идет понижение человеческого типа. Об этом, в сущности, написано стихотворение Мандельштама, это, несомненно, однако бросаются в глаза и близкая Тынянову лексика, и — главное! — ситуация инволюционирующей человеческой материи:

*К кольцецам спущусь и к усоногим,
Прошуршав среди ящериц и змей.*

Сами собой приходят на память змеи из «Роковых яиц» Булгакова.

*Роговую мантию надену,
От горячей крови откажусь...*

Перемещение крови, о которой писал Тынянов как о начавшемся процессе, в стихах заканчивается, причем, здесь картина еще мрачнее: от своей крови человек отказывается сам.

*Обрасту присосками и в пену
Океана завитком вопьюсь.*

Жизнь свертывается, возвращается к истокам. «Как страшна жизнь превращаемых», — писал Тынянов. Еще бы не страшна:

*Он сказал: довольно полнозвучья, —
Ты напрасно Моцарта любил:
Наступает глухота научья,
Здесь провал сильнее наших сил.
И от нас природа отступила
Так, как будто мы ей не нужны...*

Картина устрашающая, похожая на предсказанье, и сегодня строки Мандельштама кажутся пророческими, с той лишь разницей, что они были понятны уже тогда, как и умонастроения

Тынянова в названном романе, особенно слова о поэтах, продающих отбросы за благоухание и, добавлю, объявляющих себя лучшими поэтами в мире.

Незадолго до Постановления и до процитированных стихов вышел сборник статей, в котором один из авторов РАППа писал: «Моцарт исторически уже мертвец. История уже вынесла смертный приговор. Поэтому здесь гений и убийство — вещи совместимые, ибо убить Моцарта — значит только помочь истории»⁶.

Имелось в виду, что государству не нужны свободные художники, но только такие, которые, если отбросить всякие оговорки, лишь обслуживают его потребности, и потому искусство как таковое становится всего-навсего средством.

Именно в том же контексте читается и стихотворение «Ламарк». В. Каверин вспоминал, как Тынянов «уже в начале тридцатых годов изображал Федина, сдернув со стола салфетку, ловко подкинув ее под локоть и склонившись в угодливо лакейской позе. Предвиденье это можно назвать почти гениальным. В ту пору не было, казалось, решительно ничего, что могло бы послужить поводом к подобной карикатуре. Федин пользовался всеобщим уважением, и Юрий, вопреки своему предсказанию, разделял это чувство. Но что-то уже было, что-то было...»⁷.

Это «что-то» существовало и существует, вероятно, во многих и многих и только дожидается благоприятного для себя часа, но, если тот не наступит, оно, инволюция человеческого в человеке, может и не проявиться. Однако в благоприятствующей среде «мутацию» не остановить.

Каверин объяснял дело так: «Без сомнения, это не произошло бы, если бы у него [Федина — В.М.] был талант, в существо которого лежит стремление, почти бессознательное, сказать новое слово в литературе. Но у него был талант воспроизведения, повторения, а не созидания»⁸.

То, что произошло с Фединым в дальнейшем: его безоговорочное прислуживание режиму, участие в гонениях на неудобных писателей, — это и угадал, согласно воспоминаниям Каверина, Тынянов.

Из таких-то талантов, как Федина и многие, многие, формировался — в результате искусственного, неестественного отбора — новый вид и литератора, и человека, последствия чего по сей день не изжиты. Тынянов, несомненно, был среди тех, кто на себе чувствовал опыты чужой руки, видел, куда движутся события, и противился, сколько мог, сколько возможно,

⁶ Против буржуазного либерализма в художественной литературе. М., 1931. С. 50.

⁷ Серафимовичи братья. Антология. М.: Школа-Пресс, 1988. С. 107–108.

⁸ Там же. С. 106.

неестественному отбору, в результате которого увеличивались представители нового вида. Увы, Мандельштам прав: «Здесь провал сильнее наших сил».

Чем же еще объяснить появление таких, например, строк Э. Багрицкого в стихотворении 1929 года «ТВС»:

*А век поджидает на мостовой,
Сосредоточен, как часовой.
Иди — и не бойся с ним рядом встать.
Твое одиночество веку под стать.
Оглянешься — а вокруг враги;
Руки протянешь — и нет друзей;
Но если он скажет: «Солги», — солги.
Но если он скажет: «Убей», — убей.⁹*

⁹ Багрицкий Э.
Стихи и поэмы.
ГИХЛ. М., 1956.
С. 1485.

Лгали и убивали, как мы знаем теперь, невозбранно. Поэтому выживали те, для кого жизнь в провале естественна, однако выживали они благодаря неестественному отбору: сохранялись, разумеется, самые приспособленные, но — вопреки процессам, протекающим в природе, — за счет неумолимого понижения высших качеств: «Он сказал: довольно полнозвучья, —/Ты напрасно Моцарта любил...».

«Мы ...стали похожи на марионеток...»

Так происходило не только в литературе: процесс носил универсальный характер и захватывал все виды художественного творчества. В 1928 году по роману Пушкина «Капитанская дочка» сняли фильм (сценарист В. Шкловский, режиссер Ю. Тарич). Исследователи отметили, что многое в романе Пушкина позволяет сблизить его с комедией Фонвизина. «Быт Гринёва, воспитание героя даются сквозь призму ассоциаций с бытом фонвизинских героев. Однако резкая сатиричность образов смягчена». «Фонвизинские отзвуки воспринимаются не как сатирическое изображение уродства неразумной жизни плохих помещиков, а как воссоздание характерного в дворянском быту XVIII века. Уклад жизни провинциального дворянина Гринёва не противопоставлен, как это было у Фонвизина, вершинам дворянской культуры, а слит с ней воедино»¹⁰.

¹⁰ Лотман Ю.М.
В школе поэтического
слова. Пушкин.
Лермонтов. Гоголь.
М.: Просвещение,
1973. С. 110.

«Вершин дворянской культуры» нет и в картине 1928 года, там все служит *понижению*, хотя бы свадьба Гринёва с Машей Мироновой в захваченной Пугачевым Белогорской крепости. Не в том дело, что эпизод выдуман авторами, а в том, как он представлен и для чего: чтобы соответствовать разоблачению дворянства и возвышению восставших крестьян. Гринёв изображен

¹¹ Стенограмма обсуждения доклада В. Шкловского «Проблема инсценировки произведений в советском кино» в сессии Центрального дома кино, 29 октября 1945 г. Цит. по: Е. Левин. Экранизация: история, мифология, мифология. Экранизация искусства и литература. Звуковое кино. М.: Наука, 1994. С. 90.

¹² Шкловский В. За сорок лет. Статьи о кино. М.: Искусство, 1965. С. 102.

¹³ Достоевский Ф. М. Собрание сочинений: в 15 т. Т. 7. Л.: Наука, 1990. С. 392; использован материал книги: Валерий Мильдон. Другой Лаокоон, или о границах кино и литературы. Эстетика экранизации. М.: РОССПЭН, 2007. С. 112–114.

пьяным до бесчувствия, и потому не может защитить Машу от приставаний есаула (заметьте, не простого казака, ибо казацкая *знать* и предала Пугачева, *народного* вождя).

Ничего не значит и то, что сценарист позднее отказался от своего детища: «Я могу покаяться в своих грехах. Что я сделал с «Капитанской дочкой» Пушкина — по ночам снится! Потом, когда я стал умнее, я понял, как глубоко относился к этому Пушкин»¹¹.

Фразу «Когда я стал умнее...» можно расценивать, конечно, как лукавство автора, который был умен уже тогда, когда создавал свой сценарий. Этим и объясняется результат. Вот что писал он в том же 1928 году: «Время вытребовало себе свою кинематографию. Политическое задание играет одну из прогрессивнейших ролей в кинематографии»¹².

Вот и вся причина. Исходя из авторской работы с текстом Пушкина, из отношения Шкловского к искусству как служанке идеологии, его якобы «поумнение» было попросту сменой курса, чтобы соответствовать новым идеологическим ориентирам, всего-навсего, увы, обычный расчет.

Так было и с картиной 1928 года. Выполнялось задание, и весь разговор. Чем же еще можно объяснить нелепую выдумку сценариста о том, что Гринёв только по случайности не становится в фильме любовником Екатерины II? Или идея, что Гринёв и Савельич состоят на службе у Пугачева как писари его канцелярии? А также Савельич, обучающий Пугачева грамоте? Или — Гринёв, списывающий чужие стихи, чтобы прочитать их Маше как свои? (Так в «Пиковой даме» поступал Германн, добиваясь расположения Елизаветы Ивановны). Фильм состоит из этих и иных выдумок, назначение которых заключается в том, чтобы унижить дворянство, чего требовало время, и сценарист предпочел эту выдумку художественным истинам пушкинского текста.

Подобное отношение было предвидимо за шестьдесят лет до Мандельштама. В «Бесах» Достоевского П. Верховенский, объясняя Н. Ставрогину систему Шигалева, говорит: «У него каждый член общества смотрит один за другим и обязан доносом. Каждый принадлежит всем, а все каждому. Все рабы и в рабстве равны. В крайних случаях клевета и убийство, а главное — равенство. Первым делом понижается уровень образования, наук и талантов. Высший уровень наук и талантов доступен только высшим способностям, не надо высших способностей!». И — «*Мы всякого гения потушим в младенчестве*»¹³.

Современник Мандельштама и Шкловского, известный кинорежиссер Л. Трауберг, вместе с которым над фильмом

«Шинель» (1926) работал и Ю. Тынянов, вспоминал о той поре: «Не видели мы, что стали похожи на марионеток, которых держала за нитки искусная рука. Самое обидное, не очень-то искусная. Просто Р У К А. Имя ее известно. [Конечно, вспоминается тыняновская фраза: “Они чувствовали на себе опыты, направляемые чужой рукой”] <...> Все было, с одной стороны, как будто высокотожественно, с другой — адски непонятно. Скажу больше: казалось, хочется кому-то (даже было ясно кому) *унизить* то, что шло к вершинам искусства. Какое там искусство?! Делай, что велено»¹⁴.

Сейчас трудно решить, почему это все же делали. Потому ли, что боялись (и такая причина была бы самой желательной), или же потому, что так думали (и это было бы самым печальным). Пока ясно одно: делали. Разумеется, природа поощряет высшие, хотя и специализированные свойства, и легко расстается с посредственными, это естественно. В стихах же Мандельштама как раз посредственное, низкое и примитивно организованное выживает за счет высшего, потому и наступает «глухота паучья». Эту динамику предчувствовал и Тынянов, — вот откуда лексические совпадения. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Багрицкий Э. Стихи и поэмы. ГИХЛ, М., 1956.
2. Батушков К. Опыты в стихах и прозе. М.: Наука, 1978.
3. Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: в 15 т. Т. 7. Л.: Наука, 1990.
4. Евразия. Исторические взгляды русских эмигрантов. М., 1992.
5. Левин Е. Экранизация: историзм, мифография, мифология. Экранные искусства и литература. Звуковое кино. М.: Наука, 1994.
6. Лотман Ю. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М.: Просвещение, 1973.
7. Против буржуазного либерализма в художественной литературе. М., 1931.
8. Серапионовы братья. Антология. М.: Школа-Пресс, 1988.
9. Счастье литературы. Государство и писатели. 1925–1938. Документы. М.: РОССПЭН, 1997.
10. Трауберг Л. Голос из хора // Киноведческие записки, 1992, № 16.
11. Тынянов Ю. Смерть Вазир-Мухтара. М.: Художественная литература, 1988.
12. Шкловский В. За сорок лет. Статьи о кино. М.: Искусство, 1965.

REFERENCES

1. Bagritsky E. (1956) *Stikhi i poetry* [Poems and poems]. GIKhL, Moscow, 1956. (In Russ.).
2. Batushchikov K. (1978) *Opyty v stikhakh i proze* [Experiments in poetry and prose]. Moscow: Nauka, 1978. (In Russ.).

3. *Dostoyevsky F.M.* (1990) *Sobraniye sochineniy v pyatnadsati tomakh* [Collected Works in Fifteen Volumes]. T. 7. L.: Nauka, 1990. (In Russ.).
4. *Evraziya. Istoricheskiye vzglyady russkikh emigrantov* [Eurasia. Historical views of Russian emigrants]. Moscow, 1992. (In Russ.).
5. *Levin Ye.* (1994) *Ekranizatsiya: istorizm, mifografiya, mifologiya* [Screen version: historicism, mythography, mythology]. *Ekrannye iskusstva i literatura. Zvukovoye kino.* Moscow: Nauka, 1994. (In Russ.).
6. *Lotman Yu.* (1973) *V shkole poeticheskogo slova. Pushkin. Lermontov. Gogol* [At school, a poetic word. Pushkin. Lermontov. Gogol]. Moscow: Prosveshcheniye, 1973. (In Russ.).
7. *Protiv burzhuaznogo liberalizma v khudozhestvennoy literature* [Against bourgeois liberalism in fiction]. Moscow, 1931. (In Russ.).
8. *Serapionovy bratya. Antologiya* [Serapion brothers. Anthology]. Moscow: Shkola-Press, 1988. (In Russ.).
9. *Schastye literatury. Gosudarstvo i pisateli. 1925–1938. Dokumenty* [The happiness of literature. State and writers. 1925–1938. Documentation]. Moscow: ROSSPEN, 1997. (In Russ.).
10. *Trauberg L.* (1992) *Golos iz khora* [Voice from the choir]. *Kinovedcheskiye zapiski*, 1992, № 16. (In Russ.).
11. *Tynyanov Yu.* (1988) *Smert Vazir-Mukhtara* [Death of Wazir Mukhtar]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1988. (In Russ.).
12. *Shklovsky V.* (1965) *Za sorok let. Statyi o kino* [For forty years. Articles about the movie]. Moscow: Iskusstvo, 1965. (In Russ.).

The Mystery of Lexical Coincidences in the Works of Yuri Tynianov and Osip Mandelstam

Valeri I. Mil'don

Doctor of Philology, Professor, VGIK

UDC 778.5(01)

ABSTRACT: The essay explores lexical coincidences in the works of Yuri Tynianov and Osip Mandelstam — coincidences which appeared in different time periods, independently of each other.

In the second half of the 1920s, Tynianov wrote the novel *Death of the Vazir-Mukhtar* which, while dealing with events of the 1820s, anticipated the soon-to-be disappearance of free artistic speech.

Ten years later, Tynianov's anticipation became a reality — reflected in Mandelstam's poem "Lamarck". Freedom of creative activity did not disappear completely but became, in many respects, a thing of the past. Even if the hope for the return of free expression still existed, no one imagined when this event would take place. Loyalty to the regime and assentation were the signs of the times. Studies of Soviet artistic life in that period reveal the extreme degree of the unnatural selection aimed at creating unwavering servants of the regime. One of such servants wrote: "In today's situation, genius and villainy are two compatible things: the killing of a Mozart may assist history".

Such "assistance to history" became a Soviet norm and, according to independent Russian émigré observers, led to a situation in which Soviet literature lost the position within world literature obtained by the Russian classical literature of the 19th century and acquired unmistakably provincial traits. As Shigalev declared in Dostoyevsky's *Demons*, "All are slaves and equal in their slavery".

Analogous processes were taking place in cinema, where pro-regime servilism — due to cinema's ability to influence the audience more rapidly and more powerfully than literature — acquired its most dangerous form. This was fully understood by the Bolshevik regime which held cinema in high regard. "Creating art? No, doing what you were told to do", — this was how Soviet filmmaker Leonid Trauberg later described those times.

KEY WORDS: coincidence, power, freedom, creativity, variety, literature, servilism, hope, cinema



Экзистенциальный мир Киры Муратовой

Н.Б. Кириллова

доктор культурологии, профессор

Статья обращена к анализу творчества Киры Муратовой, режиссера и сценариста с особым складом психоаналитического мышления. На ее счету 20 фильмов, поставленных в советский период и после крушения СССР. Творческое наследие этого режиссера — шедевры «авторского кино» с особым, экзистенциальным миром, где раскрываются проблемы духовного бытия и внутренней жизни человека. Фильмы Киры Муратовой — не только художественный эксперимент интерпретации реальности, но и школа мастерства.

УДК 791.43

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Кира Муратова,
экзистенциальный
мир, экранная
культура,
интерпретация
реальности,
духовное бытие
человека

¹ Экзистенциальный (от лат. *existentialis*) означает «относящийся к существованию». Экзистенциализм (от лат. *existentia* — существование, бытие), или философия существования, — одно из крупнейших направлений философии XX века. — *Прим. авт.*

² Москвина Р. Экзистенциализм // Социальная философия. Словарь / сост. и ред. В.Е. Кемеров, Т.Х. Керимов. М.: Академический проект, 2003. С. 529.

Творчество Киры Георгиевны Муратовой (1934–2018) занимает особое место в отечественном и мировом кинематографе. Ее фильмы вписаны в тот же художественный уровень, что М. Антониони, И. Бергмана, Ф. Феллини, Р. Поланского, П. Гринуэя, К. Шаброля... Женщина с особым складом психоаналитического мышления в кино редкость, тем более, что режиссура долгое время считалась исключительно «мужской» профессией. Вот почему столь интересно творчество Киры Муратовой, которое пока еще известно узкому кругу специалистов. Ее фильмы, поставленные как в СССР, так и после его крушения, не стали экранной летописью эпохи, их отличие в другом. Они относятся к такому типу «авторского кино», где режиссер, интерпретируя реальность, создает на экране особый, экзистенциальный¹ мир.

Как художника Муратову всегда интересовала внутренняя жизнь человека, его индивидуальное «Я», что роднит ее творчество с философией экзистенциализма². В условиях «массовизации» экранной культуры, когда кино- и телефильмы становятся аттракционом, развлечением, кинематограф Киры Муратовой, анализирующий проблемы духовного бытия, приобретает особый смысл: опираясь на собственный опыт интерпретации реальности, режиссер стремится ответить на вызовы современной эпохи.

«Экзистенциальный мир» ее творчества — это взаимоотношения личности с обществом, с окружающим миром, это постижение смысла жизни и целей существования, это анти-теза «жизнь — смерть»... Особенность художественного мира Киры Муратовой в том, что в центре ее киноисследований зачастую оказывается женская судьба, ее внутреннее одиночество, некоммуникабельность, духовный разлад с собой. «Все, что я показываю в фильмах, я вижу в себе, — сказала Муратова в интервью. — Считайте, что я жестока по отношению к себе. Большинство людей живет какой-то оранжерейной жизнью, живут, как страусы. Они мне кажутся смешными... Гораздо мужественнее посмотреть правде в глаза...»³.

Не претендуя на исчерпывающий анализ творчества этого уникального мастера, сконцентрируем внимание на фильмах, которые представляются по-настоящему «муратовскими», отмечены особой камерной атмосферой и интонацией режиссера.

От «Коротких встреч» к «Долгим проводам»

После окончания в 1959 году мастерской С.А. Герасимова и Т.Ф. Макаровой во ВГИКе К. Муратова начала работать на Одесской киностудии. Здесь, совместно с мужем А. Муратовым, она дебютировала короткометражной лентой «У крутого яра» (1962), а через два года вместе с ним поставила полнометражный фильм «Наш честный хлеб» (1964). Обе картины отличались добротностью постановки, соответствовали общим традициям советского кино начала 1960-х годов. О себе как уникальном режиссере, со своим особым видением жизни, она заявит в фильмах «Короткие встречи» (1967) и «Долгие провода» (1971).

В первом из них сразу же проявилась ее яркая индивидуальность. Тем более, что в этом фильме Кира Муратова выступает и как режиссер-постановщик, и как сценарист (в соавторстве с Л. Жуховицким), а также как исполнительница главной женской роли. Героиня Муратовой, Валентина Ивановна, — ответственный работник исполкома небольшого города, у нее роман с геологом Максимом (первая крупная работа в кино Владимира Высоцкого). Она — женщина с устойчивым социальным положением, он — бродяга, романтик, человек «свободной» профессии. Их короткие встречи составляют фабулу этой камерной драмы. Участником рассказанной с экрана истории является еще один персонаж — деревенская девушка Надя, влюбленная в Максима (в этой роли дебютировала Нина Русланова). Работая в чайной, далеко в тайге, она попала под обаяние молодого геолога и, озабоченная его периодическими исчезновениями,

³ Тирдатова Е. Герой года. Кира Муратова // Первый век нашего кино. Энциклопедия / под ред. К.Э. Рапогова. М.: Изд-во «Ловияд-Пресс»; РИК, 2006. С. 745.

отправилась на поиски в город. Случай сводит девушку с Валентиной Ивановной, она устраивается к ней домработницей. Познакомившись ближе с этой умной, бескомпромиссной, но в чем-то очень одинокой женщиной, Надя понимает, что Валентина Ивановна искренне любит Максима, и их короткие встречи для нее — смысл жизни. Перед очередным приездом геолога Надя покидает этот дом.

Что было новым, необычным в этой картине, появившейся в эпоху «развитого социализма»? Прежде всего, в жанре камерной драмы прозвучала история любви («мелкотемье», как определит ее Госкино СССР). Но главным в фильме стал стиль Киры Муратовой, ее своеобразная поэтическая интонация. Как отметил С. Кудрявцев, «постановщица словно избавляется от необходимости фабульного, линейного и психологически заданного повествования, благодаря свободному чередованию сцен и включению внесюжетных лирико-поэтических отступлений, она также более явно выражает собственное пристрастие к отстраняющим приемам как изобразительного, так и словесного плана»⁴. Это фильм о другой, иной, о «внутренней» жизни человека, где главное не действия и не поступки, а состояние души.

Фильм «Короткие встречи» так и не вышел по решению Госкино на большой экран, изредка он показывался в кино клубах. Только спустя 20 лет, в 1987-м, Кира Муратова наконец-то получит приз «Ника» за режиссуру.

Нелегкая судьба постигла и фильм «Долгие проводы» (1971) — еще один, до слез трогаящий, экранный шедевр режиссера с непревзойденной Зинаидой Шарко в главной роли. И вновь перед зрителем возникает камерная драма на тему «мать и сын», казалось бы, с обычным «житейским» сюжетом. Шестнадцатилетний Саша, сын героини, был смыслом всей ее жизни, она растила его без отца. Однажды сын собирается отправиться к отцу в археологическую экспедицию на Кавказ, и она, тайком прочитав письмо отца, понимает, что сын хочет уехать. Ей не хватает такта и мудрости, чтобы правильно воспринять это решение. Сын же оказался душевно тоньше и сильнее матери: поняв, как она страдает, он отказывается от предложения...

Поэтическая структура этой тривиальной семейной драмы о неизбежности разлуки, стремлении отодвинуть проблему дальше, выходит за пределы частной жизни. Она — в атмосфере осеннего дня, в пустынных морских пейзажах, в ощущении безысходности и тоски, непреодолимости душевного одиночества. Экзистенциальный мир Киры Муратовой эмоционально дополнен лермонтовской поэзией. На экране скромная девушка

⁴ Кудрявцев С. 3500. Книга кинорецензий: в 2 т. Т. 1. М.: Печатный двор, 2008. С. 525–526.

в белой блузке дважды исполняет романс на стихи Лермонтова «Белеет парус одинокий...». Внутренняя близость фильма лермонтовской теме не случайна. Советского режиссера и поэта-классика связывают друг с другом понимание хрупкости и конечности бытия, проблема духовной свободы, постижение смысла жизни, цели человеческого существования.

Выпущенный в советский прокат в годы «гласности» и «перестройки», показанный даже по центральному телевидению, фильм «Долгие провода» был удостоен Главного приза Всесоюзного кинофестиваля в Тбилиси в 1987 году. И в том же году фильм получил Приз за режиссуру на МКФ в Локарно.

Надо сказать, что 1970-е годы — самые драматичные в жизни и творчестве Киры Муратовой. А все потому, что ее credo — «никогда не отступать от своих убеждений, творческих и гражданских, в борьбе за них избирать не наступление, а стойкость насмерть, не зариться на “благоприятные условия” где-то там, за океаном, а насмерть сидеть в своей благословенной “провинции у моря”...»⁵. Комментарии Н.М. Зоркой сводятся к тому, что «долгие провода» советского кино начались, во многом благодаря муратовским фильмам, где автор «оперирует реалиями живой жизни», так как «живет в ней по своим, а не по общепринятым законам...»⁶.

⁵ Зоркая Н.М. История советского кино. СПб.: Алетейя; Изд-во СПбГХ, 2006. С. 490.

⁶ Там же. С. 491.

От поиска гармонии к синдрому отчаяния

В 1978 году на «Ленфильме» появляется новая картина К. Муратовой «Познавая белый свет», в которой полнее и многограннее обозначился ее мир, впервые наполнившись цветом. Это замечательная, но практически не замеченная критикой режиссерская работа по сценарию Г. Бакланова (в соавторстве с К. Муратовой), с участием Л. Гурченко, Н. Руслановой, Н. Лебле, А. Жаркова, С. Попова и других.

С одной стороны, этот фильм сродни «соцреалистическим» экранным произведениям на производственную тему (заводская стройка), с другой — поэтический, полный жизни и красоты рассказ о любовном соперничестве, где, как ни странно, побеждает слабый. Своеобразным лейтмотивом фильма становятся слова, заученные главной героиней к предстоящей комсомольской свадьбе: «...Дома могут быть большие и могут быть маленькие. И это не самое важное. А важнее всего на свете, чтобы счастье было настоящее, его на заводах не делают, даже на самых лучших конвейерах. И если уж случилось счастье полюбить, так ничего, кроме этого, и не надо...». Иначе говоря, на экране «на стопроцентно советский “производственный” серый

⁷ Зоркая Н.М. История советского кино. СПб.: Алетейя; Изд-во СПбГУ, 2006. С. 490.

ландшафт, наложены озорные краски и фигуры соцарта»⁷, что дает возможность говорить не только об изобразительном решении фильма (оператор Ю. Клименко), но и о режиссерских поисках, в которых аляповатая дисгармония стройки, ее хаос становятся фоном для беспредельных порывов души, надежд на счастье.

Как антитеза этой картине фильмы Муратовой 1980-х годов наполнились таким пессимизмом и отчаянием, что сближались с «криком души». Первая в этом ряду — драма «Среди серых камней» (1983). Поставленная по повести В. Короленко «В дурном обществе», она была настолько изуродована цензурой Госкино СССР, что Кира Муратова решила снять свое имя (в титрах значится режиссер Иван Сидоров). Но даже в этой «кастрированной» копии узнается муратовский стиль. Написанная в конце XIX века, повесть превратилась в своеобразную аллегорию конца эпохи «развитого социализма». На экране — жизнь людей, выпавших из нормального человеческого бытия, живущих в ирреальном мире. Эти «дети подземелья», пришедшие из XIX века, взывают к милосердию и состраданию, а художественная проблема становится актуальной, злободневной, при том, что структура и образы картины «Среди серых камней» отражают мироощущение автора, пережившего страшные годы безвременья.

Пессимистические настроения К. Муратовой вновь проявляются в картине «Перемена участи» (1987), снятой по рассказу английского писателя С. Моэма «Записка». Использование метода психоанализа позволило режиссеру объединить в одном фильме уголовную драму (расследование убийства), мелодраму (любовный треугольник) и эксцентрику, чтобы поведать о кризисном состоянии женской души с ее страстями, крайней степенью экзальтации и бунта. И все же главным фильмом конца советской эпохи стал «Астенический синдром» (1989), его критика охарактеризовала как «шедевр пессимизма» и «социальный диагноз». Несмотря на ограниченный показ ленты в СССР (нецензурная лексика в фильме), картина получила награду «Серебряный медведь» на Берлинском кинофестивале (1990) и в том же году — премию «Ника» в номинации «Лучший игровой фильм». «Астенический синдром», — вспоминала спустя годы К. Муратова, — был энциклопедическим фильмом. Он снимался как мозаика, я вообще люблю этот способ. Он производит впечатление большой формы, но это иллюзия. Просто кусочков мозаики так много и они такие разные, что создается впечатление шири...»⁸.

⁸ Главные фильмы Киры Муратовой. URL: <https://www.culture.ru/materials/253438/glavnye-filmy-kiry-muratovoi> (дата обращения: 12.07.2019).

Мир этого фильма — дворы с развороченным асфальтом, подворотни, полуразвалившиеся бараки, озлобленные люди в очередях, толпы в метро, бездомные животные, словом, все атрибуты соцреалистической действительности конца 1980-х. И если еще добавить шоковый эффект от звучащего с экрана мата из женских уст, то картина в полном смысле олицетворяет «точку кипения». Впрочем, как отметила как-то автор, фильм нельзя причислять к типичной экранной «чернухе», эталону «перестроечного» кино. «Дело в том, что изображение анти-эстетики, аморализма человеческого существования для режиссера является не самоцелью, а материалом для исследования состояния личности, “рентгеноскопии души”, находящейся на грани между жизнью и смертью. И в области психоанализа Муратова остается верна себе, своему творческому методу и умению ставить “социальный диагноз”»⁹.

⁹ Кириллова Н.Б. Кинометаморфозы. Екатеринбург: Банк культурной информации, 2002. С. 117–118.

Композиционно фильм распадается на две новеллы. Первая, в черно-белом изображении, — история женщины, похоронившей мужа. История перехода тоски одиночества в неконтролируемую агрессию, некая попытка обрести гармонию с миром, снова «научиться жить». Темой второй (цветной) части фильма становится анализ болезни общества, его социальная агония, то есть состояние, которое, если пользоваться медицинской терминологией, близкое к клинической смерти. Герой второй новеллы — школьный учитель, страдающий патологически болезненной реакцией на реальность, он постоянно впадает в сон на собрании, в метро и потом мучительно возвращается к жизни.

В фильме «Астенический синдром» как, впрочем, и в предыдущем, задействован механизм, который можно назвать «инверсией» (перестановкой): мужчина и женщина как бы поменялись местами. В раннем кинематографе Муратовой мужчина всегда был гарантом стабильности, вносящим в жизнь женщины определенность, ясность, смысл. Но уже в картине «Перемена участи» героиня обретает несвойственную слабому полу агрессивность: убийство любовника и самоубийство мужа толкают ее к ничем не ограниченной свободе, отрицающей любую мораль. Пустота, образовавшаяся вокруг героини в первой части «Астенического синдрома», страшная, трагическая, освобождает ее от моральных обязательств и перед миром, и перед собой, приводит к беспредельной агрессивности. В то время, мужчина, герой второй новеллы, столь беспредельно пассивен, что его едва не насилует несовершеннолетняя ученица.

Отметим еще одну черту: «Астенический синдром» строится не только на элементах инверсии и агрессии, но существует

одновременно в мире сновидений, куда, как в бесконечность, проваливается герой... Фильм как бы уничтожает пространство между болевым шоком, вызванным агрессией реальности, и притупляющей анестезией сна (небытием), смешивая, таким образом, сами понятия жизни и смерти... Но уход от действительности — это та же гибель, метафорой которой становится финальная в фильме сцена, когда герой засыпает в вагоне метро и лежит, раскинув руки, словно распятый, на грязном полу. Соединив черно-белую новеллу с цветом второй части, Кира Муратова достигает сильнейшего эмоционального и смыслового эффекта. Личная драма, внутренний тупик человека — своеобразная увертюра к теме социальной катастрофы, перед лицом которой оказалось наше общество.

¹⁰ Черненко М.
Кира Муратова — 98 // ВГИК, 1999, № 24.
URL: <http://chernenko.org/456.shtml> (дата обращения: 11.07.2019).

Что же касается восприятия аудитории, то можно согласиться с М. Черненко в том, что Кира Муратова буквально «вынуждает зрителя взглянуть на ту реальность, которую он прежде не видел, не хотел видеть и был убежден в том, что ее не может быть...»¹⁰.

Новые темы, новые жанры

После распада СССР Кира Муратова осталась жить в Одессе, приняв гражданство Украины. Она продолжила снимать кино, но это было уже другое мироощущение, иные герои, иная интонация. Ее первым фильмом в постсоветском пространстве стал «Чувствительный милиционер» (1992) — совместное производство Одесской киностудии и компании «Паримедиа» (Франция). В нем нет ни душевной боли в интерпретации реальности, ни синдрома отчаяния, как в предыдущих работах Муратовой, но есть, по ее же определению, «чистосердечная история без подвоха, почти сказка, а эстетика картины — нечто близкое к витрине фотоателье»¹¹. И в этих ее словах ощущаются такие ирония и сарказм по отношению к экранному повествованию, которые дают возможность понять новый подтекст экранной философии Киры Муратовой.

¹¹ Землянухин С.,
Сенда М.
Домашняя синематека.
Отечественное кино.
1918–1996.
М.: Дубль-Д, 1996.
С. 498.

История о милиционере, рассказанная зрителям, проста и незамысловата. Ее главный герой находит в капусте младенца, и это переворачивает его сознание, он, как прежде, начинает замечать детали, мелочи жизни. Ему вдруг открывается, что в мире нет ничего случайного, что всё взаимосвязано, переплетено, нуждается в сострадании и любви... Жанр фильма можно определить как ироническую аллегорию хаоса, где взрослые люди простодушны и инфантильны, как дети, они не слышат и не понимают друг друга, повторяя одни и те же фразы на родном режиссеру южно-морском диалекте.

По-новому предстает творчество режиссера и в фильме «Увлеченья» (производство «Никола-фильм», Россия, 1994), — картине легкой, воздушной, что соответствовало атмосфере начала 1990-х, когда, по определению П. Черняева: «...тотальный пессимизм прошлого и криминального настоящего сменился новым периодом индивидуального малокартинья, исповедующего в большинстве своем кино ради кино, где изобразительность и авторское самовыражение доводятся едва ли не до тяжеловесного абсурда»¹². Участвуя в международных фестивалях в Каннах, Берлине, Потсдаме, Локарно, Анкаре, Киеве, Санкт-Петербурге, Сочи, других, фильм «Увлеченья» запомнился как самое светлое произведение в творчестве К. Муратовой, наполненное воздухом, движением, яркими красками и неповторимой иронией.

История на экране разворачивается в городке на берегу моря в канун ежегодного турнира на местном ипподроме. Все персонажи этого фильма заняты собой: мужчины «болеют» лошадьми, ждут скачек, женщины не обращают на них внимания, у каждой свои увлечения. Никто из персонажей не мешает друг другу, но их поведение бессмысленно, алогично, диалоги абсурдны. Только молодая медсестра¹³ без конца читает длинные монологи — ее жуткие и прекрасные истории имеют начало и конец. Многие сцены этого своеобразного фильма отведены лошадям, которые на экране более разумны, чем люди, а их движения и грациозность передают удивительную красоту. Фильм «Увлеченья» ориентирован на зрителей, кто распознает муратовский «шарм» в киноповествовании, отточенность каждого эпизода.

Вышедшая в прокат в 1997 году картина «Три истории», это дань постмодернистским тенденциям в противовес стереотипам. В ее основе три новеллы об убийствах: «Котельная № 6», «Офелия», «Девочка и смерть», где убийцами становятся люди, не способные, на первый взгляд, на преступление. По жанру это синтез трагифарса и иронической комедии. Сценарии к новеллам написаны разными авторами: первая написана И. Божко; сценарий «Офелии» — Р. Литвинова, исполнившая главную роль; сюжет «Девочка и смерть» написан В. Сторожевой. Сыгравший в третьей новелле О. Табаков был номинирован на премию «Ника» в 1998 году «За лучшую мужскую роль второго плана».

Фильм «Чеховские мотивы» (2002) стал интерпретацией одного из самых тонких исследователей человеческой души, так и инверсией, попыткой «прочитать» чеховский подтекст в контексте видения режиссером современного мира. Картина снята на основе произведений раннего Чехова — рассказа «Тяжелые люди» и пьесы-шутки «Татьяна Репина», объединенных на экране

¹² Черняев П. Другие фильмы // Первый век нашего кино. Энциклопедия / под ред. К.Э. Разлогова. М.: Изд-во «Ловид-Пресс», РИК, 2006. С. 778.

¹³ Это первая роль в кино Ренаты Литвиновой. — Прим. авт.

в единый жанр — трагифарс. Фильм черно-белый. Серая, унылая атмосфера его первой части связана с жизнью семьи некоего Ширияева, «мелкопоместного землевладельца» из поповичей, где разрушены родственные связи. Интерпретация К. Муратовой дополнена деталями из разных эпох, что усиливает иронический контекст фильма. Так, в углу комнаты стоит телевизор КВН, по стенам развешаны иконы, вышитые полотенца с пословицами, на скотном дворе звучат слова «китикет» и «киндер-сюрприз». Сарказм Муратовой усиливается во второй части фильма, выстроенной по канонам церковного таинства (венчания), превращенного в эксцентрическое абсурдное действо, где речь священника перебивается разговорами, смехом, криками, а жениху привиделся дух его покойной любовницы. Как отмечает Т. Москвина-Яценко: «...этот сюжетный ход позволил Муратовой вывести хоровод современных типов, стоящих у алтаря церквушки...», а архитектура фильма «позволила режиссеру включить церковный обряд в стилистику театрального действия как знак духовной координаты, утратившей сакральность»¹⁴. И вновь Муратова разглядывает героев в микроскоп, чтобы показать их бездуховность, внутреннюю деградацию, бессмысленность их бытия.

Картина «Настройщик» (2004) — одна из самых культовых в фильмографии Киры Муратовой. В основе сюжета — криминальная история по мотивам мемуаров Аркадия Кошко, начальника уголовного сыска России рубежа XIX–XX веков. Что движет поступками главных героев? Она — красавица, готовая на что угодно ради богатства и роскоши. Он — недоучившийся студент консерватории. Чтобы удержать ее, он идет на преступление и делает это виртуозно... Весь фильм — это психологическая игра, исследование мотивов, заставивших интеллигентного юношу воплотить в жизнь аферу, ограбить боготворившую его пожилую даму. Этот новоявленный Раскольников, заложник любви к красавице, вооружается современными технологиями, чтобы осуществить свой замысел. Героя в фильме сыграл Г. Делиев, даму его сердца — Р. Литвинова. Фильм участвовал во внеконкурсной программе 61-го Венецианского фестиваля, получил несколько номинаций кинопремии «Ника». По мнению критика В. Матизена, это «самый уравновешенный и самый безупречный фильм Муратовой после «Коротких встреч». И Литвинова в режиссерской узде, и пара мошенников, не уступающая паре Быков — Санаева в «Приключениях Буратино», и пара жертв — простоватая Кабирия — Русланова и бонтонная дама — Демидова, и «гуманное место» в конце, полное авторской иронии и сочувствия по отношению к героине»¹⁵.

¹⁴ Москвина-Яценко Т. Очерки новейшей истории отечественного кино: 90-е и нулевые. М.: ВГИК, 2017. С. 98.

¹⁵ Главные фильмы Киры Муратовой. URL: <https://www.culture.ru/materials/253438/glavnye-filmy-kiry-muratovoi> (дата обращения: 12.07.2019).

После пред рождественской истории о никому не нужных детях в «Мелодии для шарманки» (2009) Кира Муратова сняла свой последний фильм по собственному сценарию с символическим названием «Вечное возвращение». Его премьера состоялась в 2012 году в Риме, в том же году фильм стал лауреатом премии «Ника» в номинации «За лучший фильм стран СНГ и Балтии».

Герои этой трагикомической притчи — мужчина и женщина, не видевшиеся много лет однокурсники, живут в разных городах. Герой приехал в командировку и сразу же обратился к героине с вопросом о том, как «поделить себя» между женой и любовницей. Ни один совет его не убеждает: он любит обеих женщин, но жить с ними вместе не в состоянии. В итоге визитер хлопает дверью и уходит. Но вновь и вновь возвращается, ведь других знакомых в этом городе у него нет... В фильм включены бесконечные кинопробы, где повторяется один и тот же сюжет. Встречу бывших однокурсников — мужчины и женщины — играют разные актерские пары. У каждой пары — своя интонация, своя музыкальная тема. В фильме блистательно сыграли актеры Р. Литвинова, С. Маковецкий, О. Табаков, А. Демидова, Г. Делиев, другие. Музыку к фильму написала Земфира, она же исполнила звучащую арию герцога из оперы Д. Верди «Риголетто».

Вместо заключения

При анализе творчества Киры Муратовой прослеживаются уникальный подход режиссера к использованию художественно-выразительных средств и особая актуальность тематики фильмов, поставленных в разные годы, отражающих мироощущение автора в контексте эволюции духовной жизни общества. Муратова воспринимается как художник разноплановый — и реалист, и психолог, и экзистенциалист, а если опираться на мнение М. Черненко: «реальность в ряде ее фильмов вообще выстроена по законам сюрреализма». Многоплановость созданных режиссером кинопроизведений позволяет констатировать: востребованность творческого наследия Киры Муратовой неоспорима, а сам автор обладает уникальным мироощущением и особым даром видения внутренней жизни человека, его нравственного мира и бытия. Творчество этого режиссера лишь подтверждает высшую ценность экранного искусства. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Главные фильмы Киры Муратовой. URL: <https://www.culture.ru/materials/253438/glavnye-filmy-kiry-muratovoi> (дата обращения: 12.07.2019).
2. Землянухин С., Сегида М. Домашняя синема. Отечественное кино. 1918–1996. М.: Дубль-Д, 1996. 644 с.

3. Зоркая Н.М. История советского кино. СПб.: Алетейя; Изд-во СПбГУ, 2006. 544 с.
4. Кириллова Н.Б. Кинометаморфозы. Екатеринбург: Банк культурной информации, 2002. 320 с.
5. Кудрявцев С. 3500. Книга кинорецензий: в 2 т. Т. 1. М.: ОАО «Печатный двор», 2008. 688 с.
6. Москвина Р. Экзистенциализм // Социальная философия. Словарь / сост. и ред. В.Е. Кемеров, Т.Х. Керимов. М.: Академический проект, 2003. С. 529–530.
7. Москвина-Яценко Т. Очерки новейшей истории отечественного кино: 90-е и нулевые. М.: ВГИК, 2017. 578 с.
8. Тирдатова Е. Герой года. Кира Муратова // Первый век нашего кино. Энциклопедия / под ред. К.Э. Разлогова. М.: Изд-во «Локид-Пресс»; РИК, 2006. С. 744–745.
9. Черненко М. Кира Муратова — 98 // ВГИК, 1999, № 24. URL: <http://chernenko.org/456.shtml> (дата обращения: 11.07.2019).
10. Черняев П. Другие фильмы // Первый век нашего кино. Энциклопедия / под ред. К.Э. Разлогова. М.: Изд-во «Локид-Пресс»; РИК, 2006. С. 776–778.

REFERENCES

1. Glavnye fil'my Kiry Muratovoj [The main films of Kira Muratova]. URL: <https://www.culture.ru/materials/253438/glavnye-filmy-kiry-muratovoi> (data obrashcheniya: 12.07.2019).
2. Zemlyanuhin S., Segida M. (1996) Domashnyaya sinemateka. Otechestvennoe kino. 1918–1996 [Home cinemathèque. Russian cinema. 1918–1996]. Moscow: Dubl'-D, 1996. 644 p. (In Russ.).
3. Zorkaya N.M. (2006) Istoriya sovetskogo kino [The history of Soviet cinema]. St. Petersburg: Aletejya; Izd-vo SPbGU, 2006. 544 p. (In Russ.).
4. Kirillova N.B. (2002) Kinometamorfozy [Kinometamorphozy]. Ekaterinburg: Bank kul'turnoj informacii, 2002. 320 p. (In Russ.).
5. Kudryavcev S. (2008) 3500. Kniga kinorecenzij [Movie license book]. Voluems 2. Vol. 1. Moscow: ОАО "Pechatnyj dvor", 2008. 688 p. (In Russ.).
6. Moskvina R. (2003) Ekzistencializm [Existentialism]. Social'naya filosofiya. Slovar'. Sost. i red. V.E. Kemerov, T.H. Kerimov. Moscow: Akademicheskij proekt, 2003, pp. 529–530. (In Russ.).
7. Moskvina-Yashchenko T. (2017) Ocherki novejshej istorii otechestvennogo kino: 90-e i nulevye [Essays on the recent history of the national cinema: the 90s and zero]. Moscow: VGIK, 2017. 578 p. (In Russ.).
8. Tirdatova E. (2006) Geroj goda. Kira Muratova [Hero of the Year. Kira Muratova]. Pervyj vek nashego kino. Enciklopediya. Pod red. K.E. Razlogova. Moscow: Izd-vo "Lokid-Press"; RIK, 2006, pp. 744–745. (In Russ.).
9. Chernenko M. (1999) Kira Muratova — 98 [Kira Muratova — 98]. VGIK, 1999, No 24. URL: <http://chernenko.org/456.shtml> (data obrashcheniya: 11.07.2019). (In Russ.).
10. Chernyaev P. (2006) Drugie fil'my [Other films]. Pervyj vek nashego kino. Enciklopediya. Pod red. K.E. Razlogova. Moscow: Izd-vo "Lokid-Press"; RIK, 2006, pp. 776–778. (In Russ.).

The Existential World of Kira Muratova

Natalia B. Kirillova

Doctor of Culturology, Professor,

Head of the Department of Cultural Studies and Socio-Cultural Activities,

Ural Federal University named after the First President of Russia B.N. Yeltsin

UDC 791.43

ABSTRACT: 2019 is the year of the 85th anniversary of Kira Muratova (1934–2018), a filmmaker whose work occupies a special place in world cinema. Women with a particular psychoanalytic bent are rarely found among film directors – for this reason, Muratova’s twenty films, mostly known to a narrow circle of experts, are especially interesting as a research subject. Made during the Soviet and post-Soviet years, they have not become cinematographic annals of the age, playing quite a different role. Muratova’s works are “art films” which interpret reality by creating a unique existential world. As an artist, Muratova was always interested in the human beings’ inner world, their individual ‘selves’: this established an affinity between her work and existential philosophy.

The discussed topic is relevant to the present situation in which screen culture is becoming more and more mass-oriented, when cinema and TV films are turning into pure entertainment, into amusement rides. In this situation, Kira Muratova’s works, which analyze spiritual dimensions and inner worlds of individuals, acquire particular importance, helping us to face the challenges of contemporary world.

The existential world of Muratova’s works is formed by individuals’ relationships with society and the world; her films strive to grasp the meaning of life and the goal of existence, the opposition between life and death. Muratova’s creative universe is unique in her desire to center her psychological explorations on female protagonists, women’s destiny, their inner loneliness, lack of communication and spiritual discord.

In the year of Kira Muratova’s anniversary, the relevance of her oeuvre is beyond doubt. Her films demonstrate that human beings, their existence and their moral world form the highest values of cinema.

KEY WORDS: Kira Muratova, existential world, screen culture, interpretation of reality, intellectual world



Модель обучения мультимедиа: адаптация образа в экранном произведении

Е.Г. Ярёменко

УДК 791.5

АННОТАЦИЯ

В условиях цифровизации медиaprостранства вопросы использования мультимедийных средств в аудиовизуальных произведениях и в экранных искусствах актуализируются. На примере работ студентов ВГИК в статье обосновывается процесс освоения коммуникативного пространства нового типа, изменения художественной формы при внедрении в киносюжет мультимедийных средств.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

научно-техническая революция, мультимедиа, медиасредства, художественная форма, аудиовизуальное произведение

Применение мультимедиа как нового вида экранного искусства обусловлено развитием научно-технической революции, затрагивающей все области культуры и искусства. «Искусство и техника пересекаются с давних времен. Во многих видах искусства в XX веке использовались медиасредства и технологии для поиска новых выразительных средств, в целях модернизации языка. Примеры удачного применения медиасредств имели место в театральном, музыкальном, изобразительном искусстве»¹.

Современные мультимедиа не конкурируют с кинематографом и ТВ, а аккумулируют их опыт, систему выразительных средств, формируют новую художественную форму, раздвигают сферу применения новых образов и художественно-выразительных средств, трансформируют аудиовизуальное произведение в новое культурное коммуникативное и художественное пространство. Технологическая модернизация кинопроизводства открывает новые возможности цифровых медиа, опережая содержание, развитие мультимедиа как искусства. Отметим, что разрыв между интенсивностью внедрения этого вида творчества и недостаточностью теоретических обоснований процесса обусловлен стремительным формированием новой художественной среды, ее адаптацией и востребованностью.

Современное общество трудно представить без мультимедийной продукции, она транслируется в кинозалах, на телеэкранах,

¹ Югай И.И. Медиа-Арт: предпосылки возникновения, художественные основания. СПб.: СПбГУП, 2013. С. 10.

персональных компьютерах, в мобильных телефонах, на городских рекламных щитах, в магазинах, аэропортах, школах. Интерактивные приложения мультимедиа и разные обучающие ресурсы применяются в образовательных учреждениях при практической подготовке специалистов. Если символом зарождающегося кинематографа служил «Человек с киноаппаратом» Дзиги Вертова, для которого снимать «по-киноглазовски» означало не только фиксировать реальность, но и кино-писать — «Кино-вижу, кино-пишу», то образом современности следует считать человека с мультимедийным устройством. Экран мобильного гаджета с интернетом ежедневно погружает индивида в интерактивную виртуальную реальность. И современное общество становится потребителем мультимедиа, которое заполняет жизненное пространство, оказывает влияние на коллективное мышление. Как отмечают исследователи: «...благодаря эволюции экрана и аудиовизуальному мышлению зритель оказался достаточно подготовленным не только к восприятию языковой сферы интерактивных мультимедиа и технологий виртуальной реальности, но и к “соавторскому” участию в творческом процессе»².

² Дворко Н.И. Профессия — режиссер мультимедиа. СПб.: СПбГУП, 2004. С. 5.

Режиссер мультимедиа и его профессиональные компетенции

Авторы аудиовизуальных произведений нацелены на индустриализацию художественного продукта, но сегодня ведущим аспектом является не столько авторский замысел, сколько техническое совершенствование кинопроизводства, демонстрация возможностей компьютерных технологий. В сетевом искусстве активизируется взаимодействие зрителя с художественным произведением, снабженного элементами интерактивности, что выражается в «творческом диалоге» художника и потребителя. Но формат проектирования взаимодействия со зрителем предполагает владение фундаментальными знаниями в области кинематографа, практическими навыками при использовании технологий в сфере экранных искусств. Режиссер мультимедиа должен владеть всеми видами классической и компьютерной анимации, знать принципы монтажа, понимать свойства оптики, принципы съемки цифровых камер, разбираться в технике освещения, съемке в анимационных павильонах.

Интеграция теоретических знаний и практических навыков важна при подготовке студентов, чье обучение базируется на общей и изобразительной культуре в сочетании с навыками использования цифровой техники. Такой ракурс обучения позволяет будущим режиссерам мультимедиа развивать креативное мышление, создавать оригинальные и привлекательные художе-

ственные образы в кино, в интернет-пространстве. Знание теории классической режиссуры, владение приемами современного кинопроизводства, включая опыт применения анимационных технологий, позволяют свободно оперировать компьютерными программами. Диапазон мультимедийных произведений обширен, что расширяет специализацию режиссера мультимедиа: режиссер интерактивных игр, режиссура визуальных эффектов, режиссура интерактивных медиаресурсов. Но статус режиссера мультимедиа неизменен, это автор-творец, руководящий коллективом и процессом создания мультимедийных произведений.

Рентабельной образовательной моделью стоит признать совмещение теоретических знаний и практических занятий. Эту модель использует ВГИК в рамках курса «Режиссер мультимедиа», где обучение построено по принципу творческих мастерских, а практические занятия проводятся в павильонах факультета, на производственной базе учебной киностудии ВГИК. В течение пяти лет руководитель и преподаватели мастерской мультимедиа постепенно адаптируют будущих специалистов к профессии в теоретическом и практическом плане, проводя консультации, поэтапный контроль по созданию курсового фильма, дипломного проекта. Изучение возможностей цифровых технологий сочетается с изучением технологий классической анимации. Эти знания и навыки студенты демонстрируют в учебных работах, умело сочетая традиционные технологии с компьютерным монтажом, спецэффектами. Такая модель обучения развивает способность креативно и покрупно мыслить в режиссуре, прививает навык тщательного подхода к творческому замыслу на всех этапах производства экранного произведения.

Практические методики воплощения мультимедиа

Педагоги кафедры анимации и компьютерной графики, факультета анимации и мультимедиа ВГИК разработали тематику коротких сюжетов при обучении режиссеров мультимедиа. Это ролики из цикла «История Отечества», когда приобретается опыт работы с изобразительным, историческим, архивным материалом и кинохроникой, детализируются историческое время, художественный образ. К примеру, студент Т. Александров реализовал замысел в проекте «История одного убийства» с опорой на мультимедиа, совместив съемку реальных персонажей в виртуальном павильоне с иллюстрациями и рисованными фонами. В кадре фигурировал Иоанн Грозный³, а супруга царя была представлена графическим рисунком, вписанным в композицию

³ Роль Иоанна Грозного исполнил студент ВГИК А. Черногоров. — *Прим. авт.*



Кадр из мультимедийного проекта «История одного убийства» (Т. Александров). Соединение в кадре персонажей и рисованных фонов, черно-белое изобразительное решение фильма

⁴ Хронометраж этих роликов до 3-х минут. — Прим. авт.

Кадр из учебного фильма «Медуза» (А. Годесс). Совмещение реальной съемки и виртуальной медузы в 3D-моделировании



кадра. Цветокоррекция и обработка изображений придала реальным и виртуальным героям органичность в объеме, динамике движения в кадре. Были смоделированы виртуальные декорации царских палат, прописаны частицы пыли, заполнившие внутрикадровое про-

странство. Проект раскрывал тему, убил ли Иоанн Грозный сына, или этот факт сфальсифицирован? Художественная форма, средства выразительности в сочетании с компьютерной графикой и спецэффектами обеспечили искусственно смоделированное внутрикадровое движение персонажей и фонов в черно-белом изобразительном решении. Такого рода работы первокурсники снимают дважды в год.

Обязательны создание роликов «Волшебной сказки»⁴ и разработка сказочных персонажей. Сказка «Медуза» А. Годесс получилась современной. Съемка проходила в Океанариуме Санкт-Петербурга, его посещает героиня, изучающая «подводный музей» с обитателями водной среды. По сюжету героиня замечает, что сама становится объектом наблюдения. За героиней следит огромная медуза, подплывающая близко, видно ее пульсирующее сердце. Но это сердце человека... В работе предстали яркий образ героини, информативные планы, зрелищные ракурсы, динамичный монтаж, а цветокоррекция придала выразительность и стилистическую точность ролику. Медуза, созданная в 3D, реалистична, динамика ее движений соответствует мизансцене кадра, взаимодействие виртуальной медузы и реального персонажа убедительны. По сюжету медуза не про-

сто охотится за героиней, но меняется с ней телами. Качество компьютерного моделирования медузы и техника анимации модели вызывают у зрителя доверие к истории. Еще одна обязательная тема — создание в третьем семестре «Рождественской сказки», длительностью 2–3 минуты.



Кадр из клипа «Я иду и пою» (О. Коршунова). Компьютерная графика в технологии 2D и совмещение слоев изображения

иска средства от старости. По заданию, студенты должны снять актеров в хромакейном павильоне на синем фоне, совместить их с виртуальными фонами, обработать отснятый материал под «немое» черно-белое кино 1920-х годов. Снимаются и музыкальные клипы: работа О. Коршуновой «Я иду и пою» снята в технологии 3D, где фигурирует атмосфера 1960-х, а Эдита Пьеха исполняет песню перед анимационным персонажем. Яркое решение клипа, сложный монтаж демонстрируют уровень компьютерной грамотности автора и всех участников студенческого проекта. А студенты *третьего курса* готовят курсовой мультимедийный проект, требования к которому высокие. Тут необходимы знания компьютерных программ для монтажа, графических преобразований, навык работы со спецэффектами, поиск прообразов героев в жизни, умение коммуницировать с актером и не актером, вести съемки в виртуальном павильоне, ставить мизансцены с учетом комбинированных сцен. Проект «Воспоминание 201» (С. Фокин, Н. Горшков) — это детективная история об ученом, чьи записи — доказательство его невиновности. В фильме демонстрируется трехмерное виртуальное пространство с реальными актерами в искусственно созданных интерьерах. В зимних сценах использовались цифровые фотографии, искусственно создавались трехмерные эффекты с падающим снегом.

Работа «Мой странный дедушка» (Д. Великовская) — *дипломный проект*, выполненный в технологии объемно-кукольной анимации. Для кукольных персонажей, чья мимика менялась благодаря спецэффектам, были разработаны каркасы шарнирные и смешанные. А для создания пространства пляжа, атмосферных эффектов между фоном и декорациями использовалась тюль, придававшая мягкое освещение. Панорамирование макетов и персонажей велось благодаря изготовленному крану, где крепилась цифровая камера для покадровой съемки. На павильонные кадры накладывались и слои с

летающими пылинками, добавлялась анимация облаков. Такой прием позволил собрать элементы в многослойную композицию, придав изображению реалистичность и глубину. Иллюзия бесконечности пляжа создавалась компьютерной дорисовкой, что расширяло пространство кадра.

Дипломный проект характеризует уровень профессионализма выпускника, его готовность к самостоятельной работе в качестве режиссера мультимедиа, проявляет творческие компетенции, практические навыки. О художественной ценности работ студентов ВГИК свидетельствуют дипломы, сертификаты международных и отечественных фестивалей. Педагоги ВГИК стремятся передать новому поколению мастерство профессии, научить мыслить звуко-зрительными образами, воплощать их в незабываемое мультимедийное произведение. «Режиссер завтрашнего дня должен быть открыт всему новому, быть готов быстро перестраиваться, овладевать новыми технологиями, новыми программами, такими знаниями и умениями <...>, которые сегодня мы не можем даже представить себе и спрогнозировать»⁵. Воспитание режиссера мультимедиа как автора-творца и профессионала, способного реализовать свой замысел аудиовизуальными средствами с трансформацией экранного времени и пространства, непростая, но важная образовательная задача в цифровой период. ■

⁵ Горностаева О.С. Режиссура мультимедиа-программ. Проблемы теоретические и методические // «Анимация как феномен культуры». Материалы первой всероссийской научно-практической конференции. М.: ВГИК, 2006. С. 39.

ЛИТЕРАТУРА

1. Горностаева О.С. Режиссура мультимедиа-программ. Проблемы теоретические и методические // Анимация как феномен культуры. Материалы первой всероссийской научно-практической конференции. М.: ВГИК, 2006.
2. Дворко Н.И. Профессия — режиссер мультимедиа. СПб.: СПбГУП, 2004.
3. Югай И.И. Медиа-Арт: предпосылки возникновения, художественные основания. СПб.: СПбГУП, 2013.

REFERENCES

1. Gornostayeva O.S. (2006) Rezhissura multimedia-programm. Problemy teoreticheskiye i metodicheskiye [Directing multimedia programs. Theoretical and methodological problems]. Animatsiya kak fenomen kultury. Materialy pervoy vserossyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii. Moscow: VGIK, 2006. (In Russ.).
2. Dvorko N.I. (2004) Professiya — rezhisser multimedia [Profession — Multimedia Director]. St. Petersburg: SPbGUP, 2004. (In Russ.).
3. Yugay I.I. (2013) Media-Art: predposylki vozniknoveniya, khudozhestvennye osnovaniya [Media Art: background of occurrence, artistic grounds]. St. Petersburg: SPbGUP, 2013. (In Russ.).

Multimedia Learning Model: Adapting an Image in a Screen Work

Elena G. Yaremenko

Degree Applicant, Dean of the Animation and Multimedia Department, VGIK

UDC 791.5

ABSTRACT: In the context of media space digitalization, issues of using multimedia in audiovisual works and in screen arts become increasingly important. Evolutionary processes in audiovisual production form a new system of expressive means, determine the scope of modern multimedia, transforming them into a new communicative space. The article notes that the gap between the intensity of the introduction of this type of creativity and lack of theoretical justification of the process is due to the rapid formation of a new artistic environment, its adaptation and relevance.

The purpose of the article is to analyze the exploration of the new type of communicative space, change and adapt the art form when introducing multimedia into the movie plot.

The author gives a generalized description of the interaction of the viewer with a work of art, equipped with elements of interactivity, which is represented in the "creative dialogue" of the artist and the consumer. But the design format involves fundamental knowledge in the field of cinema and practical skills when using technologies in screen arts.

In the section on practical techniques for implementing multimedia, the author focuses on the short stories developed by the teachers of the Department of Animation and Computer Graphics for training multimedia directors at VGIK.

Taking the work of VGIK students as an example, the article substantiates the integration of theoretical knowledge and practical skills in teaching students whose training is based on common and fine culture in combination with the skills of using digital technology.

The article touches upon the education of a multimedia director an auteur and professional, capable of realizing their plan with audiovisual means involving the transformation of screen time and space, which is a difficult but important educational task in digital time.

KEY WORDS: technological revolution, multimedia director, media means, artistic form, audiovisual work, virtual reality, interactivity, computer graphics, special effects, multimedia project

КУЛЬТУРА ЭКРАНА
КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ФИЛОСОФИЯ





Современное искусствоведение как гуманитарная наука в ситуации культурологического поворота

Н.А. Хренов

доктор философских наук, профессор

УДК 7.01

АННОТАЦИЯ

В статье (часть четвертая; предыдущие части в № 1 (39), 2019; № 2 (40), 2019; № 3 (41), 2019) обсуждается актуальная проблема современной науки об искусстве, связанная с взаимоотношениями между историей и теорией искусства. До настоящего времени предмет теории искусства как субдисциплины искусствоведения, в отличие от предмета истории искусства, оказывался неопределенным. В статье фиксируются процессы, происходившие во время лингвистического и культурологического поворотов в гуманитарных науках, уточняется предмет теории искусства и аргументируется тезис об особой значимости этой субдисциплины в переходные эпохи.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

искусствоведение, предмет теории культуры, гуманитарная парадигма, деперсонализация предмета искусствоведения, культурная антропология, культурный детерминизм, массовая культура, цивилизация, миф, фольклор, язык

Предмет изучения в науке о культуре. Почему происходит отторжение искусствоведения от культурологии?

Чтобы точнее понять взаимоотношения между искусствоведением и культурологией, как, впрочем, и другими дисциплинами, необходимо исходить из представления о предмете науки о культуре, а этот предмет можно выявить, исходя не только из методологии гуманитарных, но и естественных наук. Когда-то, приступая к созданию первого варианта «Истории русского искусства» (первый том этой истории вышел еще в 1908 году), И. Грабарь в 1907 году писал Н. Врангелю о своем замысле: «Текст должен давать столько же историю скульптуры, сколько характеристику эпохи. Вообще, вся эта история искусства будет одновременно и историей культуры»¹. В том же году в письме к единомышленнику А. Бенуа он эту мысль повторит и попробует объяснить. «Эта история искусства есть в сущности почти уже история русской культуры... О том, что история искусства, понятая широко, почти превращается в историю культуры. А культура вся преемственна и имеет свои законы. Если мы их не знаем, то некоторые следы их все же чувствуются. Лучшее средство — если не

¹ Грабарь И. Письма. 1891–1917. М.: Наука, 1974. С. 195.

¹ Грабарь И.
Письма. 1891–1917.
М.: Наука, 1974.
С. 192.

постигнуть, то хоть почувствовать ход истории — аналогии и параллели. Всякая культура есть сложное нагромождение соседних влияний, собственных пережитков прошлого и пр.»².

Так мы убеждаемся, что актуальные проблемы сегодняшнего дня, связанные с теорией и историей искусства, начали обсуждаться еще в начале XX века. Как практик, теоретик и организатор И. Грабарь нашел возникшую интуитивно единую и точную формулу того, что история искусства как научная дисциплина должна рассматриваться в контексте истории культуры. Но ведь это не решение вопроса, а что-то вроде ощущения, только исходный пункт, требующий аргументов и доказательств. Следует понять, какой смысл в этой формуле получил выражение. В письме к А. Бенуа И. Грабарь попытался расшифровать эту формулу. Во второй формулировке она звучит весьма жестко. Он даже говорит о существующих в культуре законах. Но формулируя так вопрос, он готов признать, что подобные законы пока неизвестны. Их еще следует познать. Тем не менее И. Грабарь, опираясь на свой опыт, знания, наконец, на интуицию, пытается мыслить при подготовке «Истории русского искусства» именно в этом направлении.

В его понимании «законы» культуры получают выражение, во-первых, в принципе преемственности, хотя преемственность он отождествляет с «собственными пережитками прошлого», и, во-вторых, во взаимоотношениях между разными культурами («нагромождение соседних влияний»). Такая первостепенная значимость отмеченных И. Грабарем «законов» истории искусства не вызывает возражений. Он, действительно, ставит акцент на существенных аспектах взаимоотношений между искусством и культурой. Это не просто замечательное интуитивное прозрение историка, но и исследовательская программа для ученых следующих поколений. Однако аргументированные им аспекты явно не исчерпывают в этих взаимоотношениях всех нюансов. Кроме того, из признания И. Грабаря еще не вытекает то, как он представляет предмет культуры, а без этого определения формула «история искусства есть история культуры» повисает в воздухе.

Вопрос о предмете культуры как предмете исследования — это тоже громадная исследовательская проблема. Значит, разбираться в этой формуле следует, исходя из представления о том, как наука о культуре понимает свой предмет. Спустя много десятилетий после того, как был написан не только первый, но и второй вариант «Истории русского искусства», организатором которого был тоже И. Грабарь³, наука уже может вновь ставить этот вопрос, опираясь на те представления, которые к нашему времени успели сложиться.

² Первый том этого издания вышел в 1953 году. —
Прим. авт.

Но наше время в обсуждении вопроса о взаимодействии между искусствоведением и наукой о культуре делает актуальным еще один момент. Он связан с судьбой гуманитарных наук в XXI веке. Как любят цитировать К. Леви-Стросса о том, что XXI век будет веком гуманитарных наук или его вообще не будет. Сегодня же важно уяснить, воду на чью мельницу может лить возникающая культурология в ситуации, когда остро ставится вопрос не только о судьбе новой науки, то есть науки о культуре, но и о судьбе человека или субъекта, а, следовательно, и о судьбе наук о духе. Раз мы ставим искусствоведение в зависимость от состояния гуманитарных наук, а это, как известно, науки о человеке, то в данном случае мимо этого пройти невозможно. Это обстоятельство касается и науки об искусстве.

В этом смысле не менее известным, чем высказывание К. Леви-Стросса, стало высказывание М. Фуко по поводу «смерти человека». Он писал, что в наше время имеет место не столько отсутствие или смерть бога, как об этом говорил Ницше, а «конец человека», и что между смертью бога и концом человека есть связь. «Человек, как без труда показывает археология нашей мысли, — это изобретение недавнее. И конец его, быть может, недалек»⁴. Мы специально заостряем и драматизируем ситуацию, ибо убеждены, что в поиске более точного определения предмета науки о культуре способна проявить себя и активность, и пассивность человека, что может получить выражение и в методологии наук о человеке. Все зависит от того, какое видение предмета мы можем культивировать. Как бы так сделать, чтобы новая наука — наука о культуре — не стала соответствовать тем процессам, которые будут способствовать «смерти человека». Лишь учитывая это обстоятельство, можно будет искать контакт между искусствоведением и наукой о культуре, как, впрочем, и другими гуманитарными науками.

В связи с этим исследователю следовало бы определиться с суждениями о конце человека, которые характерны не только для М. Фуко, но и для других лидеров постструктурализма и постмодернизма. Хотя, конечно, все инвективы по поводу субъекта летят в сторону прежде всего автора, поскольку многие из них сосредотачиваются именно на искусстве. Так, в обобщающей статье, посвященной структурализму, Г. Косиков заключает: «Общей чертой структурализма и постструктурализма является критика автора — субъекта, его сознания и литературного произведения в качестве продукта этого сознания, хотя критика ведется с разных позиций и преследует разные цели»⁵.

Раз в начале XX века вопрос о предмете науки о культуре еще не был поставлен, а наука о культуре еще даже не возникла (хотя

⁴ Фуко М.
Слова и вещи.
Археология
гуманитарных наук.
М.: Прогресс, 1977.
С. 487.

⁵ Косиков Г.
«Структура»
и/или «Текст»
(Стратегии современной
семиотики) // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму.
М.: Прогресс,
2000. С. 46.

много чего на эту тему уже было сказано), то, может быть, спустя столетие, все эти вопросы оказываются уже решенными. Да, наука уже успела возникнуть, дискуссии о ее предмете, кажется, уже позади. Однако до сих пор остается непроявленным вопрос, что искусствовед способен взять у культуролога, и вообще должен ли он это делать. Тут возникает трудность. Дело в том, что однозначного определения предмета в науке о культуре пока не существует. Есть разные точки зрения. В зависимости от этого оказывается и вопрос ассимиляции в искусствознании идей культурологии.

По крайней мере, многочисленные споры и дискуссии о предмете науки о культуре свидетельствуют о наличии, как минимум, двух исследовательских парадигм, о чем мы уже успели кратко сказать. К настоящему времени в науке о культуре существует позитивистская парадигма и существует другая и более проблемная парадигма, которую мы уже назвали гуманитарной парадигмой. Если первая парадигма получила развитие в англо-американской науке и была отточена в исследованиях, посвященных архаическим народам, то вторая вышла из филологии, и ее генезис, пожалуй, можно связывать еще с идеями гуманистов, то есть с Ренессансом, когда уже был поставлен вопрос, который позднее будет известен как выход из европоцентризма.

Если первая парадигма опирается на строгие методы естественных наук, то вторая исходит из гуманитарных наук и не всегда демонстрирует научную строгость, характерную для первой парадигмы. Существование этих двух парадигм в науке о культуре объясняет амбивалентное отношение искусствоведов к науке о культуре. Если первая парадигма их отталкивает, что, конечно, можно объяснить, то вторая является их родной стихией, поскольку и филология и искусствоведческая рефлексия — это те области, в которых эта парадигма и рождалась. Собственно, можно даже утверждать, что история становления науки о культуре имеет предысторию. Эта предыстория развертывалась в исследованиях искусства. Очевидно, что вторая парадигма получила развитие в России во второй половине XX века.

Мы уже констатировали то обстоятельство, что каждая наука в момент своего появления встречается как с одушевлением, так и с отторжением. Этот процесс происходил и в России во второй половине XX века. Он захватил и сообщество искусствоведов, которые хотя и проявили интерес к проблематике культуры, но в то же время их в новой науке кое-что отталкивало. В этом отношении у сообщества искусствоведов к науке о культуре был свой резон. Объяснить его можно лишь уточнив предмет науки о культуре. Как приятие, так и отторжение оказываются в

* Хейзинга Й.
В тени закатного дня. Человек и культура. Затемненный мир. СПб., 2010.
С. 177.

зависимости от того, как представители науки о культуре видят соотношение предмета этой науки и субъекта, а точнее, активности человека в мире. Иначе говоря, союзником культуролога искусствовед оказывается лишь в том случае, если в понимании своего предмета культуролог исходит из антропоцентрических представлений, если все в мире происходящее детерминировано волей человека. Не случайно Й. Хейзинга говорит: «Только личность может быть тем сосудом, где хранится культура»⁶.

В связи с этим вернемся к уже затронутой нами реакции В. Лазарева на вышедшую в России книгу О. Шпенглера и на предложенные автором методологические подходы по отношению к культуре. Собственно, уже в 1920-е годы им были высказаны в адрес новых идей те критические замечания, которые сегодня искусствоведы лишь повторяют. Несмотря на восторженный пафос в изложении идей О. Шпенглера, историка все же в шпенглеровском подходе кое-что настораживало, а именно то, что в методологии Шпенглера он улавливает естественно-научный принцип. Иначе говоря, историк не может принять позитивистской парадигмы, ведь у Шпенглера она тоже активна. Вот как В. Лазарев излагает суть неприятия. «Желая реализовать идею чистого историзма, Шпенглер незаметно для себя подставляет на ее место принципы естественно-научного метода, — пишет В. Лазарев. — Желая дать историю искусства, Шпенглер дает обобщенные биографии стилей, пренебрегающие индивидуальными эпохами, школами и мастерами. Шпенглеровские категории культуры, перво-символа, стиля представляют ничто иное, как чистые, отвлеченные понятия, в своей обобщенности утерьявшие всякое индивидуальное содержание. С риккертской точки зрения они явились бы характерными построениями естественно-научного типа, окончательно преодолевшими экстенсивное многообразие действительности. В самом деле, что имеет общего шпенглеровское понятие стиля с историей искусства как таковой, с историей единичного памятника, индивидуального мастера, отдельной эпохи? В какой связи находится фаустовский первосимвол глубины с плоскостной готической фреской или с сиенской иконой XV века? Ясно, что здесь даны синтетические понятия, бесконечно удаленные от живого и многообразного исторического опыта. Шпенглер не интересуется индивидуальным явлением во всей его специфической особенности, его привлекает лишь та действительность, которая сведена к двум-трем понятиям, растворившим в себе историю во всей ее беспредельной изменчивости и конкретной неповторимости»⁷.

Спустя много десятилетий, когда вновь стали обсуждать проблематику культуры, это уязвимое место культурологической

⁷ Лазарев В.
О методологии современного искусствознания // Советское искусствознание. Выпуск 2. М., 1978. С. 129.

интерпретации искусства вновь обращает на себя внимание. Но к этому времени методология теории и истории культуры все же сильно продвинулась. Но в этом своем продвижении она так и не ушла от позитивистской парадигмы. Наоборот, в еще большей степени в ней укрепилась. С другой стороны, разве становление собственно науки об искусстве всегда придерживалось той парадигмы, у истоков которой находился Д. Вазари, той парадигмы, которая во главу угла исторического исследования ставила художника, жизнеописание его деятельности, его биографию? Когда В. Прокофьев затрагивает этот вопрос, он констатирует: чем дальше методология искусствознания уходит от своей первоначальной парадигмы, то есть от подхода Д. Вазари, тем больше она деперсонализируется, представ в вельфлиновском принципе или в вельфлиновской парадигме, которая формулируется как «история искусства без имен. «На всех более ранних фазах исследования, — пишет В. Прокофьев, — задача историка искусства состояла по преимуществу в том, чтобы восстановить (мысленно реконструировать) ход художественного процесса во всей полноте его индивидуальных проявлений, главнейшим из которых признавалась личность художника, деятельно формирующая свое время. Теперь же она состоит преимущественно в том, чтобы на основании этой достигнутой полноты познавать художественный этап, век, эпоху в ее структурном единстве — то есть как некую “сверхличную индивидуальность”, отличную от “индивидуальности” любого другого этапа, века, эпохи и диктующую своим представителям (художникам, да и их современникам — критикам) определенные нормы и границы поведения — достаточно эластичные, но все же в конечном счете непререкаемые. Иначе говоря, задача состоит в своеобразном экстрагировании из множества изменчивых признаков, воплощенных в искусстве данного стиля, века, эпохи, признаков фундаментальных, достаточно общих и достаточно представительных уже не для отдельных личностей, а как раз для стиля, затем — века, затем — эпохи. Каждый раз существенными являются не все признаки, но достаточное их число. Понятно, что на этих системно-стилевых уровнях анализа история искусства чем дальше, тем все больше деперсонализуется»⁸.

Поскольку одной из наиболее ярких представителей позитивистского варианта культурологии на Западе является Лесли Уайт и поскольку в России он имеет своих последователей, например, в лице Э. Маркаряна, то следует понять, как он определяет предмет науки о культуре. Обсуждая этот вопрос, Л. Уайт дифференцирует науки, исходя из их отношения к человеку и человеческому поведению. Так, он убежден, например, что

⁸ Прокофьев В. Художественная критика, история искусства, теория общего художественного процесса: их специфика и проблемы взаимодействия в пределах искусствознания // Советское искусствознание 78/2. М., 1978. С. 257.

такие науки, как психология, социология или социальная психология смысла человеческого поведения не исчерпывают. По его мнению, существуют и другие детерминанты человеческого поведения. В частности, он говорит о науке о культуре и о той детерминанте человеческого поведения, что связана с культурой. Иначе говоря, Л. Уайт исходит не из человека, а из культуры. Это, правда, не означает, что он от человека абстрагируется. Человек не исчезает, но он включается у него в систему культуры и ею определяется. У него отношение «человек — культура» перевертывается, представая уже как «культура — человек».

Однако вот ведь что интересно. Американский вариант культурологии несколько отличается от того варианта, который существует в России. Во-первых, американский вариант является программно, осознанно позитивистским. Этот вариант оказал воздействие на науку о культуре в ее российском варианте, но этот последний вариант не исчерпывает всех вариантов и проектов исследования культуры. Но там, где имеет место позитивистский вариант науки о культуре, жертвуют антропоцентризмом. Возможно, это нормально, поскольку в эпоху глобализации индустриальные и постиндустриальные общества теряют субъекта, что ощущают, между прочим, структуралисты, постструктуралисты и постмодернисты. Позитивистский вариант науки о культуре является и следствием, и отражением нового состояния в истории человека. Во-вторых, наибольшие, во всяком случае, самые известные достижения американской науки связаны с так называемой культурной антропологией, а культурная антропология своим предметом сделала архаические общества, в которых личность из коллективных образований еще не успела выделиться. Характеризуя такие архаические общества, ставшие предметом внимания антропологов, В. Межуев пишет: «Но, пожалуй, главной особенностью этих культур является их групповой, коллективный характер, отсутствие в них развитого индивидуального начала. Все они в своих проявлениях лишены именного авторства, анонимны, безымянны. Никто не знает, кто автор дошедших до нас древних мифов и произведений народного творчества: они созданы как бы коллективным автором, чье личное имя не имеет существенного значения»⁹.

Создается ощущение, что предмет культурной антропологии — безличные общества определили установки исследователей и в том случае, когда своим предметом они делают современные общества, в которых личностное начало пронизывает все культурные и художественные образования. Определяя культурный детерминизм, Л. Уайт расходится с антропоцентризмом

⁹ Межуев В. Идея культуры. Очерки по философии культуры. М.: Прогресс-Традиция. Университетская книга, 2012. С. 31.

гуманитарных наук. При этом он отдает отчет в том, что его формулировка может спровоцировать отторжение. «Антропоцентрическая точка зрения не может, конечно, мириться с тезисом, что культура, а не человек определяет форму и содержание человеческого поведения, — пишет Л. Уайт. — Философия свободной воли не может принять теории культурного детерминизма. Для социологов и культурантропологов утверждение, что культура образует особый порядок явлений, что она ведет себя в соответствии с ее собственными принципами и законами, и, следовательно, объяснима только в культурологических терминах, есть “мистическая метафизика”»¹⁰.

Для противников новой науки непонятно, почему культура детерминирует человеческое поведение. Они убеждены: человек и создает культуру, и ее организует. Все идет от человека. Конечно, культура не существует без человека. Но, тем не менее, культуры, как утверждает Л. Уайт, могут существовать без людей не в большей мере, чем механизмы — двигаться без трения. «Однако можно рассматривать культуру так, — говорит он, — как если бы она была независима от человека, подобно физическому, который может рассматривать механизмы так, словно они независимы от трения, или обращается с телами так, как будто они и в самом деле твердые»¹¹. Л. Уайт убежден, что с появлением понятия культуры в науке открылась совершенно новая область. «Однако предназначение человека на этой планете не сводится только к изучению галактик, расщеплению атома или открытию нового чудодейственного препарата. Социо-политико-экономические системы, короче говоря, культуры, внутри которых живет, дышит и размножается род человеческий, во много раз важнее для будущего человека. Мы только начинаем понимать это. Но можно ожидать, что в будущем наступит время, когда научное осмысление таких культурных процессов, как полигамия и инфляция, будет считаться столь же значимым, как и определение размеров далеких звезд, расщепление атомов или синтез органических соединений. “Открытие” культуры когда-нибудь встанет в истории науки в один ряд с гелиоцентрической теорией Коперника или открытием клеточной основы всех форм жизни»¹².

Хорошо сказано. Лучше и точнее сказать невозможно. Но ведь очевидно, что в данном случае в видении человека Л. Уайт представляет естественные науки. Для него в первую очередь существуют безличные, надиндивидуальные процессы жизни, а не воля человека. Однако устранение человека в концепции Л. Уайта возможно потому, что культуру как предмет новой науки он определяет через контекст. Всего он насчитывает два контекста —

¹⁰ Уайт Л.
Наука о культуре // Антология исследований культуры. Т. 1. Интерпретации культуры. СПб.: Университетская книга, 1997. С. 149.

¹¹ Там же. С. 150.

¹² Там же. С. 147.

соматический и экстрасоматический. Соматический контекст — это когда предметы и явления рассматриваются и объясняются во взаимосвязи с организмом, то есть с человеком. Экстрасоматический контекст — когда они рассматриваются с другими подобными предметами и явлениями, а не с организмом человека. Взгляд на культуру в соматическом аспекте составляет проблематику психологии, а не культурологии. Взгляд на культуру в экстрасоматическом аспекте, то есть когда явления рассматриваются во взаимодействии друг с другом, а не с человеком, делает неизбежным возникновение культурологии. Но в этом случае исходной точкой является не человек, а культура. Так обосновывается позитивистская или естественно-научная парадигма в культурологии.

Таким образом, экстрасоматический аспект позволяет абстрагироваться от человека. В качестве иллюстрации своей концепции Л. Уайт рассматривает существующие в лингвистике взаимоотношения между языком и речью. Он утверждает, что слова интересуют лингвистов в двух различных контекстах: в соматическом и в экстрасоматическом. В первом случае слова — производное от поведения человека и его разновидности — речевого поведения¹³. Этим занимаются психология, физиология, анатомия. Во втором случае слова рассматриваются во взаимодействии друг с другом независимо от человека. Этим занимается лингвистика и ее субдисциплины. Вот мы и подошли к объяснению моды на лингвистику в науке об искусстве, которая уже подводит к постановке острого вопроса об утрате субъекта. Так, экстрасоматический подход Л. Уайта, да еще иллюстрируемый с помощью языка, является, по сути, продолжением лингвистического поворота в науке об искусстве. Это все та же линия. Только на этот раз ее интерпретация перешла от лингвистики к культурологии.

Касаясь статуса автора в структурализме, Г. Косиков не случайно отмечает, что понижение этого статуса началось в тех подходах, которые связаны с позитивизмом. Но лингвистический подход и является разновидностью позитивистского подхода. Реагируя на суждение К. Леви-Стросса, Г. Косиков пишет: «Парадокс сциентистского структурализма заключается в том, что его рационалистическая утопия, стремившаяся освободиться от любой философии, сама, причем едва ли не сразу же, превратилась в разновидность философского учения, состоящего в очевидном родстве с позитивизмом. В самом деле, утверждая, что философия нужна лишь до тех пор, пока «наука не обрела достаточной силы, чтобы ее заменить», что гуманитарные науки следует поставить в положение, «подобное физическим и естественным наукам, доказавшим, что только в такой форме

¹³ Косиков Г. «Структура и/или «Текст» (Стратегии современной семиотики) // Французская семиотика: от структурализма к пост-структурализму. М.: Прогресс, 2000. С. 6.

¹⁴ Косиков Г.
«Структура»
и/или «Текст»
(Стратегии современ-
ной семиотики) //
Французская семио-
тика: от структура-
лизма к пост-
структурализму.
М.: Прогресс,
2000. С. 6.

может осуществиться познание», структурализм, по сути, воспроизводит методологические тезисы, известные со времен О. Конта, Э. Ренана или И. Тена. Разница заключалась лишь в том, что «старые» позитивисты онтологизировали каузальный детерминизм, а структуралисты — детерминизм имманентный, но в обоих случаях дело шло о «смерти субъекта» и о «смерти автора»: вопрос заключался лишь в способах их «умерщвления»¹⁴.

Из этого суждения ясно, что позитивизм в гуманитарных науках начинался не с лингвистики и продолжился в культурологии. Он возник еще в период возникновения социологии. Подобное умерщвление субъекта в форме авторства в искусствознании началось еще с вельфлиновской формулы «история искусства без имен», и, как утверждает Ж. Базен, этой формулой знаменитый искусствовед обязан О. Конту, а тот, в свою очередь, Гегелю, у которого история, превращаясь в историю духа, оказывалась деперсонализированной. Если речь невозможно отделить от человека, поскольку она является языком, наделенным индивидуальным содержанием и субъективным значением, что собственно и составляет человеческое измерение, то язык имеет наиндивидуальные, константные структуры, свободные от их личностного наполнения. В данном случае культура уподобляется языку как безличному образованию, из которого в акте речи для передачи каких-то личностных смыслов извлекаются отдельные элементы. Следовательно, речь — это способ передачи с помощью языка какого-то личностного содержания. Того самого содержания, которое М. Бахтин, в отличие от формалистов, пытается сохранить в своей альтернативной формализму методологии. В данном случае можно признать, что уподобление языка культуре весьма удачно еще и потому, что ведь язык входит в культуру и является одним из ее слагаемых. Следовательно, закономерности языка — это закономерности и культуры как более общего образования.

В связи с этим невозможно не констатировать, что параллельно истории становления науки о культуре, а эта история разворачивается на протяжении всего XX века, в этом столетии разворачивается и распространение методологии лингвистики в других нелингвистических сферах и, частности, в сфере филологии, семиотики, философии, эстетики и искусствознания. Это началось еще в первых десятилетиях прошлого столетия. А ведь это именно позитивистская традиция, которая сначала приходит в искусствознание в облике лингвистики, а затем и культурологии. Принимая это обстоятельство во внимание, можно поставить вопрос так: как же можно продолжать сегодня ставить вопрос о пользе культурологии для искусствознания, если ассимиляция

лингвистических процедур, охватившая часть гуманитарных дисциплин, включая филологию, фольклористику, искусствоведение и т. д., эту пользу ощущают уже как минимум столетие? И, как минимум, столетие существует соблазн свести новую методологию изучения искусства к позитивистской парадигме.

Вот и ассимиляция лингвистических подходов тоже об этом свидетельствует. Ведь заимствование лингвистических подходов в остальных гуманитарных науках уже есть вторжение в науку об искусстве культурологических представлений. Правда, первоначально этот процесс развертывался в латентной или, лучше сказать, в имплицитной форме, то есть он не получал отражения в теории искусства. Под этим имеется в виду, что длительное время заимствование лингвистических приемов в теории не осознавалось именно с точки зрения культуры. Хотя при этом теорий-то было как раз предостаточно. Не было лишь той теории, которая была бы способной предложить культурологическую интерпретацию лингвистических процессов, которые уже охватывали и искусство. Но после возникновения науки о культуре этим займется такое новое направление как семиотика культуры. Ведь, как свидетельствует наследие Ф. де Соссюра, семиотика возникла в недрах лингвистики и именно с ее помощью предприняла расширение своего предмета. Так называемый русский футуризм первым начал переносить лингвистические подходы к анализу литературы, а также использовать эти подходы и применительно к другим видам искусства или, как выражаются семиотики, к другим знаковым системам. Так, в языке кино пытались разобраться Б. Эйхенбаум, В. Шкловский, Ю. Тынянов.

В структурализме такой подход получает завершенную форму. Предшественником структурализма явились не только русские формалисты, но и В. Пропп, который на примере структурного анализа волшебной сказки продемонстрировал возможности позитивистского подхода при анализе фольклора. Можно утверждать, что концепция В. Проппа — иллюстрация позитивистской парадигмы. В волшебной сказке он обнаружил и уровень языка, то есть конечный набор повторяющихся структурных элементов, и уровень речи, то есть наполнения повторяющихся безличных элементов индивидуальными смыслами. Правда, последний аспект его мало интересовал. Его внимание было сосредоточено вокруг языковых элементов. Концепция В. Проппа стала исключительно популярной, правда, не в момент появления, еще и потому, что она не только предвосхитила структурализм, мода на который началась в середине прошлого века, но уже весьма успешно иллюстрировала его суть. В глаза бросилась возможность достигать

структурности целого через конечный набор повторяющихся, безличных элементов языка. Не то, чтобы В. Пропп достиг большего, чем его современники-формалисты, но его книгу в центр методологических исканий выдвинула последующая ситуация.

Но если говорить о формалистах, то их-то как раз не в меньшей степени интересовал не столько языковой уровень структуры, сколько уровень речи. Ведь в центре их внимания оказывался психологический роман и литература XIX века, а, следовательно, не повторяющиеся блоки, как в волшебной сказке, а авторские дискурсы. Чтобы свести структуру психологического романа к блокам, нужно было бы «умертвить» автора, что и проделают теоретики уже не столько структурализма, сколько последующих «измов» — постструктурализма и постмодернизма. Тем не менее, несмотря на шокирующие тезисы, вроде бартовской «смерти автора» или даже вроде вельфлиновской формулы «история искусства без имен», с автором ничего не случается. Хотя постижение тех глубин произведения, которые предполагают не только автора, продолжается. В некоторых случаях даже успешно. Так выясняется, что даже в психологическом романе XIX века можно выявить уровни, на которых имеют место константные и повторяющиеся элементы, связанные и с индивидуальным, и с коллективным бессознательным. К этому вопросу мы вернемся, когда будем рассматривать второй аспект актуальной проблематики теории культуры, связанный с историческим временем.

Однако вот что интересно. Теоретикам второй половины XX века, пытающимся сбросить автора с высокого пьедестала и изгнать его из произведения, протягивал руку еще русский филолог, представитель века позитивизма — XIX века А. Веселовский, из которого, можно без преувеличения сказать, вышли формалисты. Не случайно сам В. Пропп, как известно, вместо заключения к своей известной книге цитировал именно А. Веселовского. «Дозволено ли и в этой области поставить вопрос о типических схемах...», — писал он, — схемах, передававшихся в ряду поколений как готовые формулы, способные оживиться новым настроением, вызвать новообразования... Современная повествовательная литература с ее сложной сюжетностью и фотографическим воспроизведением действительности, по-видимому, устраняет самую возможность подобного вопроса: но когда для будущих поколений она очутится в той же далекой перспективе, как для нас древность, от доисторической до средневековой, когда синтез времени, этого великого упрощателя, пройдя по сложности явлений, сократит их до величины точек, уходящих вглубь, их линии сольются с теми, которые открываются нам

¹⁵ Пропп В.
Морфология сказки.
М.: Наука, 1969.
С. 106.

¹⁶ Ханзен-Лёве О.
Русский формализм.
Методологическая
реконструкция раз-
вития на основе прин-
ципа острашения.
М., 2001. С. 41.

теперь, когда мы оглянемся на далекое поэтическое творчество, — и явления схематизма и повторяемости водворятся на всем протяжении»¹⁵.

Так, автор фундаментального исследования о формализме О. Ханзен-Лёве констатирует влияние А. Веселовского на русских формалистов. В частности, знакомая по теории формалистов оппозиция автоматизации и деавтоматизации приемов в литературном процессе, согласно его утверждению, принадлежит именно А. Веселовскому¹⁶.

По сути, А. Веселовский демонстрировал конфликт между повторяющимися элементами и их индивидуализацией. Повторение или окаменение слова он назвал автоматизацией, а постоянно в истории возникающее разрушение автоматизации, что является функцией поэзии, деавтоматизацией или острашением. Очевидно, что очередная мощная вспышка разрушения, то есть деавтоматизации охватила русское искусство рубежа XIX–XX веков. Концепция А. Веселовского давала возможность осмыслить этот процесс с этой точки зрения. Любопытно, что, обращаясь к концепции А. Веселовского, О. Ханзен-Лёве использует понятие «антропологического позитивизма», характеризующего его методологию. А вот более точное понимание О. Ханзен-Лёве характера тех методологических заимствований, которые можно фиксировать у формалистов. «Этот взгляд на историю или традицию как “запас парадигм” формалисты переняли у Веселовского, развив его в эволюционную модель, основанную на эстетике восприятия, модель, разбивающую развитие истории искусства на динамическую последовательность сменяющих друг друга и враждующих друг с другом систем, каждая из которых принадлежит определенной эпохе. Единственной константой этого процесса является структура деформирующего, демотивирующего принципа острашения, заменяющего привычные категории “премущественности” и последовательной tradition. Целью постоянного “обновления” и “оживления”, как и эволюционно-имманентным мотором изменения, является не подлежащая дальнейшему аналитическому прояснению потребность человека в изменении, сенсублизации и интенсификации чувства жизни»¹⁷. Вот ответ на вопросы, поставленные И. Грабарем при обсуждении методологии создания истории русского искусства. При этом нельзя не заметить, что проникновение позитивизма в гуманитарные сферы в отечественной науке началось уже в эпоху А. Веселовского. ■

¹⁷ Там же. С. 41.

Продолжение следует.

Пятая часть будет опубликована в № 1 (43), 2020

ЛИТЕРАТУРА

1. *Грaбаръ И.* Письма. 1891–1917. М.: Наука, 1974.
2. *Косиков Г.* «Структура» и/или «Текст» (Стратегия современной семиотики) // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. М.: Прогресс, 2000.
3. *Лазарев В.* О методологии современного искусствознания // Советское искусствознание. Выпуск 2. М., 1978.
4. *Межуев В.М.* Идея культуры. Очерки по философии культуры. М.: Прогресс-Традиция. Университетская книга, 2012.
5. *Прокофьев В.* Художественная критика, история искусства, теория общего художественного процесса: их специфика и проблемы взаимодействия в пределах искусствознания // Советское искусствознание 78/2. М., 1978.
6. *Пропп В.* Морфология сказки. М.: Наука, 1969.
7. *Уайт Л.* Наука о культуре // Антология исследований культуры. Т. 1. Интерпретации культуры. СПб.: Университетская книга, 1997.
8. *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М.: Прогресс, 1977.
9. *Ханзен-Лёве О.* Русский формализм: методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М., 2001.
10. *Хёйзинга Й.* В тени завтрашнего дня. Человек и культура. Затемненный мир. СПб., 2010.

REFERENCES

1. *Grabar I.* (1974) Pisma. 1891–1917 [Letters. 1891–1917]. Moscow: Nauka. 1974. (In Russ.).
2. *Kosikov G.* (2000) "Struktura" i/ili "Tekst" (Strategii sovremennoy semiotiki). Frantsuzskaya semiotika: ot strukturalizma k poststrukturalizmu ["Structure" and/or "Text" (Strategies of modern semiotics). French semiotics: from structuralism to poststructuralism]. Moscow: Progress, 2000. (In Russ.).
3. *Lazarev V.* (1978) O metodologii sovremennogo iskusstvoznaniya [About the methodology of modern art history]. Sovetskoye iskusstvoznaniye. Vypusk 2. Moscow, 1978. (In Russ.).
4. *Mezhujev V.M.* (2012) Ideya kultury. Ocherki po filosofii kultury [The idea of culture. Essays on the philosophy of culture]. Moscow: Progress-Traditsiya. Universitetskaya kniga, 2012. (In Russ.).
5. *Prokofyev V.* (1978) Khudozhestvennaya kritika, istoriya iskusstva, teoriya obshchego khudozhestvennogo protsessa: ikh spetsifika i problemy vzaimodeystviya v predelakh iskusstvoznaniya [Art criticism, the history of art, the theory of the general art process: their specificity and problems of interaction within the limits of art history]. Sovetskoye iskusstvoznaniye 78/2. Moscow, 1978. (In Russ.).
6. *Propp V.* (1969) Morfologiya skazki [Morphology of a fairy tale]. Moscow: Nauka, 1969. (In Russ.).
7. *White L.* (1997) The Science of Culture. Anthology of Cultural Studies. Vol. 1 [The science of culture. Anthology of cultural studies. Vol. 1]. Interpretations of culture. St. Petersburg: University book, 1997. (In Russ.).
8. *Fuko M.* (1977) Slova i veshchi. Arkheologiya gumanitarnykh nauk [Words and things. Archeology of the Humanities]. Moscow: Progress, 1977. (In Russ.).
9. *Khanzen-Lyove O.* (2001) Russky formalizm: metodologicheskaya rekonstruktsiya razvitiya na osnove printsipa ostraneniya [Russian formalism: methodological reconstruction of development based on the principle of elimination]. Moscow, 2001. (In Russ.).
10. *Khyoyzinga Y.* (2010) V teni zavtrashnego dnya. Chelovek i kultura. Zatemnenny mir [In the shadow of tomorrow. Man and culture. The darkened world]. St. Petersburg, 2010. (In Russ.).

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

Nikolai A. Khrenov

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

UDC 7.01

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

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

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

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

МИРОВОЙ КИНОПРОЦЕСС

АНАЛИЗ





Саморефлексия Агнес в фильме Ингмара Бергмана «Шепоты и крики»

М.В. Соловьева

УДК 778.5.04.072

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена анализу фильма Ингмара Бергмана «Шепоты и крики» в ракурсе использования в нем саморефлексии персонажа как основного сюжетобразующего приема. Саморефлексия главной героини Агнес представлена во всем разнообразии видов, которые, перемежаясь друг с другом, создают полифоничность смыслов и образов. Также обосновываются драматургические приемы, позволяющие вовлечь зрителя в психологические переживания Агнес. Ее дневник репрезентуется как осознанная саморефлексия героини фильма, становясь экранным инструментом изучения ее психологии.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

саморефлексия,
драматургический
прием,
И. Бергман,
самоосмысление,
сюжет

Фильм Ингмара Бергмана «Шепоты и крики» (1972) драматургически организован как поток саморефлексий главной героини и может служить примером использования метода трансцендирования как сюжетобразующего приема, который «дает возможность мгновенного погружения зрителя во внутренний мир персонажа»¹.

В этой картине воспроизводится последний этап жизни Агнес, уже тяжело больной, испытывающей нестерпимые боли. Фильм посвящен попыткам героини понять свою мать, разобраться в причинах своей болезни. Осознавая, что дни ее сочтены, она стремится перед смертью обрести гармонию с миром, в котором всегда ощущала себя лишней. По А.Г. Маслоу, обращение к самоанализу — это «изучение глубинного в человеке», что является «одной из необходимых предпосылок для понимания того, каким должен быть человек»².

Дневник как экранная трансцендентность персонажа

Экранным инструментом изучения внутреннего состояния героини становится ее дневник. Благодаря этому драматургическому приему зритель может проникнуть в «глубинное» Агнес. Несмотря на то, что сам дневник как предмет появляется

¹ Соловьева М.В. Кинематографическая саморефлексия автора (на примерах фильмов режиссера И. Бергмана) // Театр. Живопись. Кино. Музыка. Альманах, 2017, № 4. С. 192.

² Маслоу А.Г. Дальние пределы человеческой психики. СПб.: Издат. группа «Евразия», 1997. С. 168.

³ Сопышева М.В.
Кинематографическая
саморефлексия: класси-
фикация видов // Вестник ВГИК, 2018,
№ 2 (36). С. 88.

на экране всего трижды, он становится основой драматургии, обеспечивая возможность проникнуть в психологию персонажа через самоанализ. Дневниковые записи главной героини при воплощении на экране ее саморефлексии позволяют «драматургически осознать то, что заложено в образе героя фильма»³.

Свою первую запись Агнес делает в понедельник ранним утром, когда сестры, самоотверженно приехавшие за ней ухаживать, еще спят. Запись, которую она совершает в кадре, нельзя отнести к саморефлексии при самом лояльном ее рассмотрении. Отложив перо, героиня ложится в постель, чем имитирует завершение записи и создает у зрителей первое впечатление о значимости дневника. Объемный образ фильма через событийность кинематографического дневника героини возникает уже в финале, когда эта сюжетная линия закольцовывается сценой, где прислуга Анна, оставшись одна в доме, читает последнюю запись своей покойной хозяйки.

Визуальный символ осознанной саморефлексии персонажа

Некоторые сцены, являющиеся экранным воплощением дневника Агнес, отделены черно-красными портретными затемнениями. В других сценах — эти границы размыты. Так, воспоминание, посвященное детству Агнес и одиночеству ее матери, не имеет поначалу черно-красного затемнения, которое вводится в сюжетную ткань фильма впоследствии — через букет нежно-белых роз, расставленных по богатому и красивому дому. Пройдя по своей комнате, Агнес выходит в красную гостиную, где стоит самый большой букет. Она вытаскивает одну из роз, вдыхает ее аромат и кладет аккуратно перед собой на стол. Стремясь скрыть от зрителя и от самой себя внезапную

Сцена из фильма.
Агнес вдыхает аромат
искусственного цветка



душевную боль, Агнес кладет голову на стол. Через наплыв камеры на лежащую на столе розу, олицетворяющую как бы искренность, зритель видит пластиковые стебель, листья, неказистое крепление цветка к цветоносу. Так непроизвольно,

⁴ Маммаювская Н.Б. Художественно-эстетические константы французского символизма // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. М.: ИФ РАН, 2013. Вып. 6. С. 26.

символ искренности и чистоты трансформируется в символ лицемерия и дешевой подделки. Этот символ как «плод интуиции», в котором заключена его «оригинальность»⁴, получает на экране свое развитие. Символ не статичен в своем значении при повествовании фильма, но дополняется новыми значениями, меняя свой совокупный смысл.

Однако не искусственность декоративного цветка расстраивает Агнес, доставляя ей боль, а то, что подделкой, искусственной и лицемерной, была ее мать. Воспоминание о матери состоит из трех сцен из детства Агнес: когда героиня подсматривает за матерью в саду; во время просмотра сказок с помощью «волшебного фонаря» накануне Богоявления, в момент невербального диалога матери с дочерью в красной гостиной.



Сцена из фильма.
Мать за столом

⁵ Корзин Н.А. Эстетика и эстетикология // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. М.: ИФ РАН, 2014. Вып. 7. С. 85.

Мать Агнес, молодая и красивая, в белом платье, сидит за тем же столом, где до начала воспоминания сидела и сама Агнес. Перед ней стоит тот же букет из нежно-белых роз. Эта женщина, похожая на розы, выглядит такой же частью декора. Из-за грусти в ее глазах маленькая Агнес чуть не плачет. Три сцены из детства Агнес сопровождаются закадровым голосом героини, где она рассказывает о своей любви к матери, разном отношении матери к трем сестрам, о единственном моменте их с Агнес близости, когда мать вдруг осознала «декоративную функцию» своего присутствия в доме. Быстрой панорамой показывается акварельный рисунок Агнес — белая роза, как и следовало того ожидать. Характерно, что рисует Агнес не всегда, а только когда болезнь отступает. Через творчество она стремится освоить «горизонт познавательной деятельности»⁵, чье значение видоизменяется. Иными словами, рисуя белую розу, как и вдыхая аромат искусственного цветка, Агнес стремится постичь свою мать и самое себя как нелюбимую дочь матери.

В фильме не раскрываются ответы на многие вопросы о матери Агнес, которые в этом воспоминании героиня фильма задает себе и зрителям. Почему три сестры так не похожи друг на

друга, так по-разному были любимы матерью и почему Агнес подвергалась постоянному изгнанию в семье, остается только гадать. И. Бергман предлагает немало намеков, но нигде не говорит наверняка. Зритель уравниен в информационной возможности с Агнес: он знает столько же, сколько и она. Как и Агнес, зритель желал бы знать больше, но знает только то, что героиня сохранила в памяти о детстве. Воспоминание как акт осознанной саморефлексии усиливается аналитическим закадровым монологом героини. И даже если бы в начале она не произнесла, что «так хотела увидеть ее [мать] снова», это было бы понятно. Однако И. Бергман вновь делает акцент на желании героини вернуться в свое прошлое, встретиться с матерью, поговорить с ней теперь, когда она сама смертельно больна, а дни ее сочтены. Именно сейчас, перед лицом смерти, ей необходимо обрести взаимопонимание со своими немногими близкими и любимыми людьми.

Закадровый монолог Агнес, доводящий до максимума ее осознанное стремление понять мать, подчеркивает: именно ментальная потребность разобраться в себе, начиная с детства, становится импульсом пробуждения воспоминаний. От ментального импульса процесс самоанализа постепенно переходит в чувственную саморефлексию, которая, по В.В. Балановскому, «систематизирует и преобразовывает чувственные данные»⁶. Осознанная саморефлексия в кино возникает у персонажа из его желания понять себя. В данном сюжете она проявляется через визуальный образ белоснежного цветка, ассоциативно связанного с белыми одеждами героини.

Объектно-ориентированная саморефлексия персонажа

В ряде эпизодов фильма саморефлексия Агнес происходит через персонализацию сознания личности, но намного чаще — через призму восприятия близких людей. Познание персонажем самого себя происходит через некое обязательное «отражающее»⁷, как это точно сформулировано Ж.-П. Сартром. Таким образом, в первом случае осуществляется интроспективная саморефлексия, когда самопознание происходит через самого себя, где имеет место «Я-другой». Объектом здесь является внутренний мир героини. А во втором — экстропективная, где постижение себя происходит через внешние факторы по модели «рефлексирующее-отражающее». И объектом становятся другие персонажи или даже предметы (в частности, в данном примере саморефлексия Агнес осуществляется также через букет белых искусственных роз, как было сказано).

⁶ Балановский В.В. Возможна ли чувственная рефлексия? // Рефлексивные процессы и управление. Сборник материалов VII Международного симпозиума. М.: Когито-центр, 2009. С. 26.

⁷ Сартр Ж.П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии / пер. с фр., предисл., примеч. В.И. Колядко. М.: Республика, 2004. С. 320.

В фильме И. Бергмана саморефлексия героини меняет объект своей рефлексии с внешнего на внутренний и обратно. Однако в начале фильма в воспоминаниях о матери объекты саморефлексии сменяют друг друга в рамках одной сцены. Воспоминание Агнес начинается с того, как ее мать, молодая и красивая, вся в белом, «гуляла в саду, ища уединения». Однако рассказ о том, какой была ее мать, и как по-разному она относилась к Агнес и к Марии (экстроспективная саморефлексия) неизбежно переходит в самоанализ (интроспективная саморефлексия). В этом воспоминании несколько раз сменяется объект саморефлексии, подчеркивая такими переходами причинно-следственную связь одного с другим.

⁸ Соловьева М.В. «Взгляд прямо на нас» в фильмах Ингмара Бергмана // Научный журнал «Художественное образование и наука», 2019, № 2 (19). С. 109.



Сцена из фильма. Маленькая Агнес на празднике накануне Богоявления

Сцена из фильма. Праздник накануне Богоявления



«Когда она обращалась ко мне, я с трудом ее понимала. А с Марией они всегда о чем-то шептались», — говорит Агнес, демонстрируя зрителю акт экстроспективной саморефлексии, направленной на мать и частично на сестру Марию.

И в кадре предстает аккуратная красивая девочка с большими глазами, которая никого не обвиняет, в отличие от героини фильма «Лето с Моникой» (1953)⁸. Она устремляет осмысленный взгляд в объектив камеры и, глядя зрителю прямо в глаза, задает безмолвный вопрос: почему своих дочерей мать любит так

по-разному? В этом бессловесном, изобразительном портрете мыслящего ребенка проявляется интроспективная рефлексия Агнес. Через молчаливый, но красноречивый своей выразительностью портрет девочки крупным планом передаются

⁹ Балаш Б.
Кино. М.: Прогресс,
1968. С. 235.

ее внутренние переживания. Молчание в этот момент приобретает «свой драматический смысл»⁹, который предугадал Б. Балаш в звуковом кино за несколько десятилетий до появления «Шепотов и криков». В этой сцене умирающая Агнес вспоминает, какой она была.



Сцена из фильма.
Рука Агнес на щеке
матери

¹⁰ Сартр Ж.П.
Бытие и ничто: Опыт
феноменологической
онтологии. / пер. с фр.,
предисл., примеч.
В.И. Колядко.
М.: Республика, 2004.
С. 320.

¹¹ Там же. С. 337.

Сцена в красной гостиной, где маленькая Агнес сидит, положив руки на стол, символизирует переход объектной направленности на мать. У зрителя есть возможность увидеть женщину, вписанную как великолепный декор богатого интерьера, со

стороны. Затем объект саморефлексии перемещается на Агнес, выглядывающую из-за занавески, и снова — на мать, которая «так грустно взглянула» на Агнес, что та «чуть не заплакала». Завершается сцена тем, что Агнес «положила руку на ее щеку», и они «в эту минуту стали близки». Эта сцена воспринимается как краткое обретение героиней экзистенциальной «целостности»: «рефлексирующее» Агнес встретило свое «отражающее»¹⁰.

Символично, что одиночество Агнес было замечено и девочка увидела боль матери. Этот процесс всегда двусторонний: нельзя «увидеть, не будучи видимым»¹¹. В течение всего этого воспоминания объект саморефлексии Агнес все время перемещался от матери к ней самой, и наоборот, подчеркивая причинно-следственную связь Агнес и матери, включая ее отношение к дочери. Воспоминание завершается максимальным сближением двух попеременных объектов саморефлексии — мгновенно возникшая близость между ними, это, возможно, единственное позитивное ощущение за всю жизнь.

Саморефлексия как смысловой резонанс

Достижение максимального воздействия саморефлексии в фильме представлено не только сценами, но и дополнено комментариями персонажа или закадровым голосом условного рассказчика. Такова сцена в финале фильма «Шепоты и крики», где Анна читает дневник Агнес о тех нескольких минутах, когда она

была «абсолютно счастлива». Эта сцена — развязка фильма и потому необыкновенно важна для понимания развития всего сюжетного действия.

Характерны воспоминания Агнес о дне, когда ее сестры приехали к ней, тяжело болеющей. Гуляя вместе, они наткнулись на старые качели. Казалось бы, вот он, долгожданный момент счастья, — все три сестры вместе на качелях. «Вся моя боль прошла, потому что люди, которых я люблю были рядом со мной», — напишет в дневнике одинокая Агнес о тех, для кого с младенчества она была изгоем. Действительно, несмотря на то, что обе сестры, бросив дела, приехали к умирающей сестре и дежурят у ее кровати, тем не менее ни одна из них не зашла к ней просто так, чтобы поговорить или спросить, как она себя чувствует. Проснувшись утром, Мария идет к зеркалу, а Карин сразу же садится за плетение кружев. Их поведение напоминает выполнение некоего социального ритуала, который нужно соблюдать в соответствии с правилами, принятыми в подобных домах.

Так доподлинно и неизвестно, почему Агнес испытывает такие боли, и не является ли ее болезнь психологической, внутренней. Оказавшись в шаге от смерти, она жаждет понять свою мать, умершую более 20 лет назад, и сестер. Возможно, она надеется, что ее болезнь сблизит их троих. Но сестры, четко выполняющие все ритуалы, предписанные по отношению к сестре, остаются холодными и чужими. Номинально присутствуя, они отсутствуют в ее жизни, лишая больную сестру «целостности» бытия. Агнес не может его обрести, поскольку ей необходимы две составляющие — «рефлексивное-отражающее»¹², тогда как вторая часть неизменно отсутствует.

Со смертью Агнес повествование фильма приобретает мистически-условный характер: она по-прежнему главная героиня фильма, что по здравому смыслу и «классической драматургии» невозможно. В итоге мир героев И. Бергмана преобразуется в относительный «эйнштейновский мир», который предполагает жизнь как «конечную, но безграничную». При таком подходе смерть Агнес не является «концом» бытия, но, по Ж.П. Сартру, «становится смыслом жизни, как завершение аккорда является смыслом мелодии»¹³.

В фильме Агнес, отойдя в мир иной, но не смирившись с равнодушием ее сестер, предпринимает еще одну попытку обрести свою «целостность». Поскольку «смерть нам ничего не открывает, кроме нас самих, и с человеческой точки зрения»¹⁴, ошибочно полагать, что она это делает для других. «Возьми меня за руки и

¹² Сартр Ж.П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии / пер. с фр., предисл., примеч. В.И. Колядко. М.: Республика, 2004. С. 320.

¹³ Там же. С. 538.

¹⁴ Там же. С. 538–539.

согрей», — жалобно просит труп Агнес Карин, а затем Марию. У первой это вызывает возмущение, у второй — ужас. Согревать своим теплом остывший труп может только тот, кто искренне любил человека. На такой поступок способна лишь прислужница Анна, генетически посторонняя всем трем сестрам. Эта последняя сцена саморефлексии уже умершей Агнес воспроизводится не только изобразительно, но и усиливается закадровым чтением ее дневника, который читает Анна, достигая тройной силы воздействия на зрителя. Голосовое сопровождение здесь вызвано отнюдь не недостатком изобразительных средств, а необходимостью высказать экранным способом мысль о том, что такое счастье, и как немного нужно усилий, чтоб его достигнуть. Таким образом, саморефлексия Агнес, прочитанная в финале фильма голосом Анны, становится «эффективным драматургическим приемом создания кульминации»¹⁵, который реализует не только эстетические, но и сюжетные задачи.

Драматургическая конструкция фильма «Шепоты и крики» некоторым образом схожа с конструкцией фильма «Час волка» (1968) Ингмара Бергмана. В обоих фильмах сюжетобразующим мотивом является дневник героя, стоящего на краю гибели. Последние главы этого дневника и жизни героя воспроизводятся в русле кинематографического повествования.

Но есть в этих фильмах и принципиальная разница. В картине «Шепоты и крики» рассказ ведется от имени Агнес, написавшей дневник. И даже когда в заключительной сцене его читает Анна, смысл излагаемого воспринимается как будто от Агнес. Оценка происходящего не переходит от Агнес к Анне. Но в фильме «Час волка» повествование разворачивается от имени жены художника Альмы и сопровождается ее монологическими комментариями, несмотря на то, что сцены воспроизводятся по дневнику Юхана. При этом есть основания предполагать, что воспроизводятся лишь те сцены, свидетельницей или участницей которых была именно Альма. Таким образом, фильм «Час волка» воспринимается как версия Альмы смерти Юхана, тогда как «Шепоты и крики» — это история смерти Агнес от первого лица. Не случайно фильм заканчивается сценой, где Анна, единственный близкий и сочувствующий Агнес человек, читает ее запись о том, когда она была счастлива. Одинокая неуспокоенная душа покойной Агнес находит, наконец, того, кто готов ответить взаимностью на ее любовь.

«Затихли шепоты и крики», — сообщает титр на черном фоне с последующим затемнением. Это финал картины. Страдающая душа Агнес обрела покой. В этом фильме выражены «жизненно

¹⁵ Солопова М.В. Саморефлексия героя как драматургический прием кульминации фильма // Научный журнал «Художественное образование и наука», 2018, № 3 (16). С. 110.

¹⁶ Бычков В.В. Метафизический смысл искусства // Вестник славянских культур, 2017, № 2. С. 145. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/metafizicheskiy-smysl-iskusstva> (дата обращения: 10.06.2018).

важные для человека принципиально невербализируемые смыслы»¹⁶, которые, отмечает В.В. Бычков, и определяют художественное произведение как явление искусства.

Заключение

Фильм Ингмара Бергмана представляет собой наглядный пример саморефлексии главного героя, применяемый как сюжетообразующий драматургический прием. Саморефлексия Агнес, предметно выраженная на экране дневником героини и виртуозно представленная автором фильма в разнообразии ее видов, органично переплетающихся и плавно переходящих друг в друга, создают полифоничность смыслов и образов картины. Саморефлексия героини дает возможность зрителю погрузиться в сложный внутренний мир персонажа и разделить его чувственно-эмоциональные переживания и страдания. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. *Балановский В.В.* Возможна ли чувственная рефлексия? // Рефлексивные процессы и управление. Сборник материалов VII Международного симпозиума. М.: Когито-центр, 2009. С. 24–27.
2. *Балаш Б.* Кино. М.: Прогресс, 1968. 328 с.
3. *Бычков В.В.* Метафизический смысл искусства // Вестник славянских культур, 2017, № 2. С. 143–149. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/metafizicheskiy-smysl-iskusstva> (дата обращения: 10.06.2018).
4. *Кормин Н.А.* Эстетика и эпистемология. Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. М.: ИФ РАН, 2014. Вып. 7. С. 68–96.
5. *Маньковская Н.Б.* Художественно-эстетические константы французского символизма // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. М.: ИФ РАН, 2013. Вып. 6. С. 3–28.
6. *Маслоу А.Г.* Дальние пределы человеческой психики. СПб.: Издат. группа «Евразия», 1997. 430 с.
7. *Сартр Ж.П.* Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии / пер. с фр., предисл., примеч. В.И. Колядко. М.: Республика, 2004. 639 с.
8. *Соловьева М.В.* «Взгляд прямо на нас» в фильмах Ингмара Бергмана // Научный журнал «Художественное образование и наука», 2019, № 2 (19). С. 105–114.
9. *Соловьева М.В.* Кинематографическая саморефлексия автора // Театр. Живопись. Кино. Музыка. Альманах, 2017, № 4. С. 183–194.
10. *Соловьева М.В.* Кинематографическая саморефлексия: классификация видов // Вестник ВГИК, 2018, № 2 (36). С. 85–94.
11. *Соловьева М.В.* Саморефлексия героя как драматургический прием кульминации фильма // Научный журнал «Художественное образование и наука», 2018, № 3 (16). С. 106–111.

REFERENCES

1. *Balanovskij V.V.* (2009) *Vozmozhna li chuvstvennaya refleksiya? [Is the Sensory Self-Reflection Possible?]. Refleksivnye processy i upravlenie. Sbornik materialov VII Mezhdunarodnogo simpoziuma.* Moscow: Kogito-centr, 2009, pp. 24–27. (In Russ.).
2. *Balash B.* (2017) *Kino. [The Cinema].* Moscow: Progress, 1968. 328 p. (In Russ.).
3. *Bychkov V.V.* (2017) *Metafizicheskiy smysl iskusstva [Metaphysical Meaning of the Art]. Vestnik slavyanskikh kul'tur.* 2017, № 2, pp. 143–149. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/metafizicheskiy-smysl-iskusstva> (data obrashcheniya: 10.06.2018). (In Russ.).
4. *Kormin N.A.* (2014) *Ehstetika i ehpiistemologiya [Aesthetics and Epistemology]. Ehstetika: Vchera. Segodnya. Vsegda.* Moscow: IF RAN, 2014. Vyp. 7, pp. 68–96. (In Russ.).
5. *Man'kovskaya N.B.* (2013) *Hudozhestvenno-ehsteticheskie konstanty francuzskogo simvolizma [Aesthetic Artistic Constants of French Symbolism]. Ehstetika: Vchera. Segodnya. Vsegda.* Moscow: IF RAN, 2013. Vyp. 6, pp. 3–28. (In Russ.).
6. *Maslou A.G.* (1997) *Dal'nie predely chelovecheskoj psihiki [The Far Reachers of Human Mind].* St. Petersburg: Izdat. gruppa "Evraziya", 1997. 430 p. (In Russ.).
7. *Sartr J.P.* (2004) *Bytie i niche: Opyt fenomenologicheskoy ontologii [Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology].* Per. s fr., predisl., primech. V.I. Kolyadko. Moscow: Respublika, 2004. 639 p. (In Russ.).
8. *Solovyova M.V.* (2019) "Vzglyad pryamo na nas" v fil'max Ingmara Bergmana. [Ingmar Bergman's films: "Looking directly at us"]. *Nauchnyj zhurnal "Hudozhestvennoe obrazovanie i nauka"*, 2019, № 2 (19), pp. 105–114. (In Russ.).
9. *Solovyova M.V.* (2017) *Kinematograficheskaya samorefleksiya avtora. [Author's Screen Self-Reflection].* *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka. Al'manah*, 2017, № 4, pp. 183–194. (In Russ.).
10. *Solovyova M.V.* (2018) *Kinematograficheskaya samorefleksiya: klassifikaciya vidov [Screen Self-Reflection: Classification of Species].* *Vestnik VGIK*, 2018, № 2 (36), pp. 85–94. (In Russ.).
11. *Solovyova M.V.* (2018) *Samorefleksiya geroya kak dramaturgicheskij priem kul'minacii fil'ma [Filming: the Character's Self-Reflection as a Drama Technique of a Climatic Scene].* *Nauchnyj zhurnal "Hudozhestvennoe obrazovanie i nauka"*, 2018, № 3 (16), pp. 106–111. (In Russ.).

Agnes' Self-Reflection in Ingmar Bergman's *Cries and Whispers*

Maria V. Solovyova

PhD Student, VGIK

UDC 778.5.04.072

ABSTRACT: The essay explores Ingmar Bergman's film *Cries and Whispers* (*Viskningar och rop*, 1972) from the perspective of the protagonist's self-reflection as the main plot-constructing tool. The self-reflection of the main protagonist Agnes is presented by Bergman in a variety of forms which create, by mixing with each other, a polyphony of senses and images.

The author analyses those dramatic tools which make it possible to immerse a spectator into Agnes's inner feelings. Her diary is her conscious self-reflection and, therefore, becomes a cinematic instrument for a study of her psychology. Bergman explores the visual images of the main protagonist's self-reflection and, logically, turns them into symbols. This is exemplified by the symbolic comparison of her mother's and her sisters' images to a bouquet of magnificent white roses. And then, a close-up of a flower shows symbolically the true nature of Agnes's mother: the flower turns out to be an artificial one, revealing the hypocrisy of Agnes's externally beautiful mother. The protagonist's conscious striving to understand herself is also revealed through the use of an analytical voice-over monologue accompanying a sequence of reminiscences about the mother.

The essay analyses the same sequence from the viewpoint of the object-orientation of Agnes's self-reflection. Within this sequence, self-reflection changes its object, becoming either introspective or extrospective. Agnes recomprehends herself either through the prism of herself or through the prism of the others. Quick alternation of these two types of self-reflection indicates the causal connection between Agnes's identity and her relationship with her mother. Significantly, the sequence's ending is the moment of the closest rapprochement between Agnes and her mother - that is, between two types of self-reflection.

A protagonist's self-reflection could be an effective tool of creating semantic resonance. An example of this is provided in the film's final sequence, in which Anna, the servant, reads the diary of the dead Agnes. This sequence is a reminiscence of those several minutes of Agnes's life when she was "absolutely happy". It begins with Anna reading the diary and turns into the visualisation of a diary entry accompanied by the Anna's voice-over on Agnes's behalf. This creates a triple resonance of the film's semantic content.

In the author's opinion, the above examples confirm that a character's self-reflection can become an effective dramatic tool for exploring a character's psychology and a technique of revealing the meanings in their polyphony.

KEY WORDS: self-reflection, dramatic tool, Ingmar Bergman, self-comprehension, plot

КИНОБИЗНЕС

СТРАТЕГИЯ И ТАКТИКА УПРАВЛЕНИЯ





Особенности сотрудничества российской анимационной индустрии с азиатскими партнерами

Н.Г. Кривуля

доктор искусствоведения, доцент

В статье рассматриваются формы международного сотрудничества в области анимации, выявляются различия при взаимодействии с азиатскими компаниями, определяется вектор смены приоритетов в сфере анимационной копродукции. Анализ опыта копродукции компаний-производителей российской анимации позволил выявить стратегии совместного производства, которое представляется перспективным в плане завоевания международного рынка, продвижения национальных идей и репрезентации анимации как «мягкой силы» межнационального взаимодействия.

русская
анимационная
индустрия,
копродукция,
прокат,
международное
сотрудничество,
киностудии,
кинокомпании

Одним из важных моментов для развития российской анимационной индустрии на современном этапе становится активизация международного сотрудничества с целью наращивания объемов совместного производства и стратегического взаимодействия в области культуры и индустрии развлечений. Российский рынок динамично развивается в сегменте анимации, но студии, прокатывающие фильмы только на национальных экранах, не способны вернуть вложенные в производство средства, получить прибыль. В целом совместное производство выгодно развитию анимационной индустрии, так как открываются новые перспективы, уменьшаются финансовые риски. Кроме того, проекты копродукции позволяют выйти за рамки национального или традиционного рынка, становятся плацдармами для освоения новых территорий, где либо существует конкуренция со стороны других компаний, либо установлена для иностранных лент квота на показы, обязательным условием которых является ее получение. Ленты же копродукции не подпадают под это правило (квоту). Также они получают статус национального фильма, несмотря на то, что в их создании участвуют студии разных стран. Этот статус дает право на использование налоговых льгот при производстве, получают

приоритетные права и поддержку при прокате. В результате ко-продукция расширяет рынки проката, открывает новые рынки, способствует продаже права на другие территории.

В условиях экономического кризиса, проблем финансирования, недостатка кадров второго звена и технических мощностей представители развивающейся российской анимационной индустрии включились в поиск потенциальных партнеров за рубежом. В отличие от игрового кинематографа, российские аниматоры, испытывая проблемы с национальным прокатом, ищут новые площадки как для кинотеатрального, так и телевизионного проката, нуждаются они и в инвесторах для реализации новых проектов, выпуска франшиз. Даже при росте аудитории кинотеатров и увеличении числа экранов окупить российскую анимацию исключительно за счет национального проката становится все сложнее. По словам П. Шведова, для российской анимационной индустрии «возможности по развитию в текущей экономической реальности во многом уже исчерпаны, и требуются дополнительные стимулы к росту»¹. Ее дальнейшее развитие связано не только с выстраиванием новой экономической стратегии и принятием стимулирующих мер государством, но и с действиями на международной арене. С одной стороны, с активной экспансией международных медиарынков и увеличением доли в зарубежном прокате, с другой — с внедрением разных форм совместного производства.

Выделение ассигнований Фондом кино (далее — ФК) способствовало развитию российской анимационной индустрии, но компании по-прежнему ощущают острый недостаток средств, а потому все чаще стремятся участвовать в разнообразных питчингах и грантовых программах, включая международные рынки, чтобы заинтересовать потенциальных партнеров в совместной реализации проектов.

Продвижение российской анимации за рубежом

Российская Федерация имеет ряд подписанных соглашений о совместном кинопроизводстве, которые ориентированы на развитие копродукции. По мнению экспертов Европейской аудиовизуальной обсерватории, «копродукция с зарубежными странами в России не слишком развита»², что подтверждается отсутствием официальной ежегодной статистики снятых совместных проектов, публикуемой в отчетах Министерства культуры РФ или Фонда кино. Препятствием становится не совсем внятная государственная политика в сфере совместного кинопроизводства, отсутствие кинокомиссий или фискальных

¹ «Мягкая сила» отечественной анимации // Актуальные комментарии. 01.06.2017. URL.: <http://actualcomment.ru/tochka-pereloma-rossiyskoy-animatsii-1706011433.html> (дата обращения: 21.08.2018).

² Кинопроизводство и копродукция в России. Экспорт российских фильмов за рубеж. Strasbourg. Европейская аудиовизуальная обсерватория (Совет Европы), 2016. С. 39.

² Кинопроизводство и копродукция в России. Экспорт российских фильмов за рубеж. Strasbourg, Европейская аудиовизуальная обсерватория (Совет Европы), 2016. С. 4.

³ Седых И. А. Киноиндустрия России. М.: Национальный исследовательский университет Высшая школа экономики. Центр развития, 2017. С. 21.

Лента «Крякнутые канискулы»



⁴ Российская киноиндустрия – 2017. Аналитическое исследование. М.: Фонд Кино. Информационное агентство ИнтерМедиа, 2018. С. 134.

стимулов для привлечения иностранных кинокомпаний, нехватка международных деловых и образовательных программ в киноотрасли³. Среди причин, тормозящих развитие совместного производства, называют низкую степень интеграции со странами с развитой киноиндустрией и невысокую инвестиционную привлекательность российского кинематографа⁴.

Наиболее активно международное сотрудничество идет по линии продвижения отечественной анимации на международные экраны. Этому уделяется пристальное внимание как самих производящих компаний, Ассоциации анимационного кино (ААК), так и государства. Международная дистрибуция играет важную роль в окупаемости и успехе картины. Однако это справедливо только в отношении проектов, имеющих соответствующее качество и обладающих смысловой универсальностью.

Анимация не нуждается в переводе, она понятна зрителям с разным менталитетом, культурными и религиозными традициями. Интерес к российской анимации существовал всегда, но в силу ряда причин, она оказалась неизвестной зарубежному зрителю за исключением лент, участвующих в международных фестивалях, транслируемых на каналах YouTube. В последнее десятилетие российские аниматоры становятся активными участниками международных рынков. Многие проекты имеют иностранную дистрибуцию. Сборы в международном прокате составляют до 50% от общих сборов. В этом плане показательны результаты сборов от международного проката сериала «Маша и медведь», составившие 98,5% от общей «кассы» за 2018 год. Этот проект является примером успешной экспансии отечественной анимации. Он переведен на 37 языков мира, транслируется более чем в 150 странах.

Хорошую динамику международного проката показывает и отечественная полнометражная анимация. Среди 10 самых кассовых картин в международном прокате, по данным исследования ФК за 2016–2017 годы, 5 позиций занимают анимационные проекты, среди которых 4 полнометражных анимационных фильма и один сериал⁵. При этом сборы полнометражной

Хорошую динамику международного проката показывает и отечественная полнометражная анимация. Среди 10 самых кассовых картин в международном прокате, по данным исследования ФК за 2016–2017 годы, 5 позиций занимают анимационные проекты, среди которых 4 полнометражных анимационных фильма и один сериал⁵. При этом сборы полнометражной



Лента «Волки и овцы: Бе-е-е-зумное превращение», 2016

Багрова А.
Российское кино уже собрало в зарубежном прокате более \$30,5 млн // БК подводит итоги первого полугодия 2018 года. URL: http://www.kinometro.ru/analytics/show/name/ru_movie_abroad_8998 (дата обращения: 28.12.2018).

Лента «Волки и овцы: Бе-е-е-зумное превращение», 2016



анимации превосходят сборы игровых лент, и она закупается зарубежными странами чаще, чем игровое кино. Это еще раз позволяет подчеркнуть ее конкурентоспособность на мировом рынке, говорить о ней как о прибыльном сегменте национальной экономики.

Самые высокие сборы российских фильмов за рубежом за 2017 год оказались в Китае (\$12,5 млн, по данным ФК), которые были обеспечены благодаря прокату российской анимации. Эта тенденция сохранилась и в 2018-м, показав динамику в сторону увеличения. Из пяти лент, вышедших в 2017 году в китайский прокат, — 3 анимационных, чей суммарный доход составил почти \$9,8 млн. И в Корее было представлено 5 анимационных лент из семи российских картин.

Российская анимация все чаще находит спрос на международных рынках. Например, в 2016 году анимационная лента «Крякнутые каникулы» была закуплена 12 странами для проката, как и анимация «Савва. Сердце война». Эта тенденция сохранилась и в 2017 году: по количеству стран проката две позиции сохраняются за анимационными лентами — это «Волки и овцы: Бе-е-е-зумное превращение», приобретенная 15 странами для проката; «Урфин Джюс и его деревянные солдаты», демонстрировавшаяся в 13 странах. В целом 2017 год показал увеличение числа стран, проявивших интерес к российской анимации. Не стал исключением и 2018 год: российская анимация вновь заняла лидирующее место. По данным «Бюллетеня кинопрокатчика»: «...наиболее существенный вклад в зарубежные сборы

отечественного кино в 2018 году сделала «Снежная королева 3. Огонь и лед»: в четырех странах общий бокс-офис фильма в первом полугодии немного не дотянул до \$14 млн»⁶. Лента была продана для показа в 37 стран. В 2019 году четвертая лента визаровской

франшизы «Снежная Королева: Зазеркалье» была закуплена 45 странами.

Активно продается российская анимация (полный метр и телесериалы) и на мировом медиарынке. От общего объема экспортируемых фильмов в 2015–2016 годах она составляла 35%, в 2017-м этот показатель вырос до 43%, а в 2018-м он составил более 57%. Российские анимационные компании продолжают укреплять свои позиции за рубежом, представляя конкурентоспособные проекты. Кроме того, Фонд кино (ФК) совместно с ААК принимает активное участие в продвижении за рубежом бренда Russian Animation.

Выпуск проектов, соответствующих современным киностандартам, увеличивает затраты компаний на их производство. При этом уровень развития национального кинопроката, количество экранов и формируемый ими объем аудитории для анимации не позволяют обеспечивать приемлемый уровень окупаемости проекта только в национальном прокате. Выход на международные рынки становится одним из факторов, обеспечивающих дальнейшее развитие отечественной анимационной индустрии. ФК, поддерживающий создание конкурентоспособных российских проектов, начал с 2018 года выделять средства не только на российский прокат, но и помогать студиям с продвижением фильмов на зарубежных экранах, финансируя дубляж и титрирование лент. Кроме того, стимулирует компании к продвижению фильмов в международный прокат, с 2018 года производителям разрешается тратить часть средств госфинансирования, полученного из ФК, на рекламные кампании за рубежом.

Продвижение на восточноазиатский рынок и сотрудничество с китайскими компаниями

Развивая совместную форму производства и продвижения продукции, российская анимация движется, однако, не в сторону западного сотрудничества. Ее основными партнерами становятся китайские компании. Российские аниматоры активно налаживают сотрудничество с коллегами из Азии, где рынок аудиовизуальной продукции продолжает расти и сегодня является одним из наиболее крупных и перспективных. В отличие от азиатских рынков, европейский рынок, по мнению экспертов, уже достиг максимальной емкости, кроме того, Европа не обладает крупными инвесторами и компаниями с большим штатом специалистов среднего звена.

Сотрудничество с азиатскими компаниями представляется перспективным, несмотря на специфичность этого рынка,

особенности ментальности зрителей. Это связано не только с тем, что Китай и Россия обладают богатым историко-культурным наследием, длительным опытом межкультурного сотрудничества. Как отмечает заместитель председателя Оргкомитета Китайского международного анимационного фестиваля в Ханджоу Лю Чанчжэн: «...дружественные отношения между двумя странами и общее стремление к развитию культурной индустрии заложили благоприятную основу для активизации сотрудничества двух сторон в анимационной индустрии»⁷. Китайский рынок — один из наиболее динамично развивающихся в мире, в своих объемах он пока уступает только рынку американскому, но учитывая темпы развития, он, безусловно, имеет хорошие перспективы. Сотрудничество с китайскими компаниями и выход на китайский рынок аудиовизуальной и брендовой продукции весьма перспективен для отечественной анимационной индустрии.

Есть еще один важный аспект, подталкивающий российские компании к сотрудничеству. Он затрагивает организацию производства. Отечественная индустрия на протяжении своего развития испытывает сложности, связанные, с одной стороны, с недостатком квалифицированных специалистов среднего звена, с другой — с техническим оснащением студий и внедрением новых технологий. Наличие у китайских партнеров двух этих составляющих делает налаживание копродукции особенно привлекательным и перспективным направлением. В частности, член Правительственного совета по развитию отечественной кинематографии, президент Ассоциации анимационного кино (ААК) И. Попов отмечает, что российская анимация заинтересована в сотрудничестве с китайской. По его мнению, у российских производителей анимации «нет возможностей для расширения <...> производства и специалистов среднего звена. А у китайцев есть развитая индустриальная база, но нет <...> авторских команд. Поэтому мы могли бы объединить усилия и наладить совместное сотрудничество»⁸.

Заинтересованность в сотрудничестве с китайскими партнерами, определяется также тем, что китайское правительство оказывает серьезную поддержку своим внутренним производителям, которая проявляется в компенсации половины процентной ставки по кредиту, снижении налогообложения на три года, уменьшении арендной платы небольшим студиям (до 500 м²) до 1 юаня за м² в месяц. Эти меры привлекательны и для российских компаний, так как позволяют снизить затраты при совместном производстве.

⁷ Китайско-российское сотрудничество в анимационной индустрии. URL: <http://yueufree.com/news/kitaysko-rossijskoe-sotrudnichestvo-v-animatsionnoy-industrii/> (дата обращения: 28.08.2018).

⁸ Там же.

Немаловажным фактором сотрудничества является стремление преодолеть закрытость китайского рынка. В Китае запрещен показ иностранных мультфильмов в телеэфире в прайм-тайм (с 18.00 до 22.00), а в остальное время доля иностранных мультфильмов на ТВ не должна превышать 40%. Но эти ограничения не относятся к анимации, снятой на основе договоров о совместном производстве. Такие проекты получают свободный выход на внутренний китайский рынок, имеют прокатное преимущество по сравнению с лентами иностранного производства.

Продюсерский центр «Рики» как лидер российско-китайского сотрудничества

Одним из первых, вышедших на китайский рынок, был продюсерский центр «Рики», представивший китайскому зрителю в 2010 году проект «Смешарики». Его показ на канале CCTV начался в марте 2011 года и назывался «Кай-Син-Чиу». Этот проект стал первым с советских времен сериалом, импортированным Китаем из России. Параллельно с показом серий в Китае выходили книги с героями сериала «Смешарики», одноименный журнал и продавались игрушки. К 2013 году часть производства была перенесена в Китай, что еще более упростило доступ продукции «Рики» на китайские экраны. Сегодня сериал идет более чем на 60 китайских каналах.



Официальная презентация российско-китайского анимационного сериала «Крош и Панда», 12 сентября 2017 года в Гуанчжоу

Сотрудничество «Рики» с китайскими партнерами продолжилось. От проката продукции компания перешла к совместному производству, используя технический потенциал быстро развивающейся анимационной индустрии Китая. Популярность «Смешариков» побудила руководство телеканала CCTV выйти с инициативой совместного создания нового сериала «Смешарики», названного «Крош и Панда». Помимо полюбившегося зайца *Кроша*, главным героем сериала стала панда по имени *Хе-хе*. Планируется, что в сериале появится около 50-ти новых персонажей. Авторские права на персонажей сериала будут урегулированы. По словам И. Попова, эти персонажи будут находиться в совместном владении, при том, что обладание прав на *Кроша* сохранится за российской



Сериал
«Крош и Панда», 2019

* Зарубина О.
Создатели «Смешариков» выходят на китайский рынок.
URL.: https://www.rbc.ru/spb_sz/04/07/2017/595b84bd9a79479ded06c133 (дата обращения: 21.09.2018).

Сериал
«Крош и Панда», 2019



был дан в июле 2017 года во время XI пленарного заседания Российско-Китайского Комитета дружбы, мира и развития, когда группа компаний «Рики» и CCTV подписали договор о сотрудничестве с целью создания совместного проекта. В работе над сериалами проекта участвует российская студия анимации «Петербург» и китайская компания CCTV Animation. В рамках договора планируется создать 52 серии продолжительностью по 12 минут. Сериал будет выполнен в 3D формате. Его производственный бюджет — 0,5 млрд руб. (60 млн юаней). Партнеры инвестируют в проект равные суммы, причем «Рики» потратит эти деньги в России, а CCTV Animation — в Китае. По словам И. Полова: «...вся креативная часть проекта — разработка, создание персонажей,

моделей, локаций и подготовка черновой анимации будет производиться в России, а чистовая анимация и сборка — в Китае <...> Финальный постпродакшн для российской версии будет производиться в России, для китайской — в Китае. Для международного продвижения возможно привлечение третьей стороны, чтобы правильно адаптировать сериал для рынка»⁹. Таким образом, если сериал «Смешарики» адаптировали для китайского зрителя, то новые серии проекта адаптируются для отечественной аудитории.

Первые совместные серии вышли на экраны в конце 2017 года. Съёмки проекта завершились в конце 2018 — он был показан российскому зрителю в дни новогодних каникул 2018 и 2019 года. Сериал «Крош и Панда» является самым масштабным проектом в области



Лента
«Крош и Панда», 2019

2018 года Соглашения о стратегическом партнерстве между «Рики» и китайской компанией Alibaba Cultural Media and Entertainment Group. Стороны договорились сотрудничать на стратегическом уровне в сферах финансирования, производства, продвижения и распространения в Китае и остальном мире нового анимированного контента, выпускаемого компанией «Рики». Главной же платформой для продвижения российской анимации в Китае станет крупнейший видео-хостинг YouKu, принадлежащий Alibaba Group.

Стоит отметить, что еще в 2014 году на китайский рынок вышли такие проекты как «Фиксики» студии «Аэроплан», входящей в продюсерский центр «Рики», и «Маша и медведь» компании «Анимакорд». В широком прокате в Китае шли ленты студии «Мельница», такие как «Три богатыря: ход конем». Китайские студии привлекались и к съемкам анимационных лент «Белка и Стрелка: Звездные собаки» (2010, «КиноАтис»), «Снежная королева» (2012, Wizart Animation). Однако их участие не являлось формой копродукции, они выступали как субподрядчики для выполнения работ по фильму, все права на который принадлежали российским студиям. Но это взаимодействие стало продуктивным сотрудничеством.

Одним из первых проектов, получившим финансовую поддержку с китайской стороны стала лента «Крякнутые каникулы» компании «РИМ». Китайский холдинг Star Alliance Media¹⁰ инвестировал основную часть средств в производство фильма, чей общий бюджет составил \$12 млн (\$5 млн вложили отечественные инвесторы и ФК). Наряду с финансированием и дистрибьюцией китайская компания взяла на себя обеспечение мерчандайзинга и создание видеоигр на основе сюжета. Лента изначально планировалась с расчетом на международный прокат, поэтому по качеству рассказываемой истории и техническому

¹⁰ Китайский холдинг Star Alliance Media — дочерняя структура компании AirMedia Group (NASDAQ: AMCN). — Прим. авт.

совместного российско-китайского производства анимационных сериалов и первым проектом, реализуемым в рамках межправительственного соглашения о копродукции.

Новым этапом в российско-китайских отношениях стало подписание 11 сентября

уровню должна была соответствовать мировым критериям. Для ее реализации, наряду с китайскими компаниями, были задействованы производственные мощности студий в Канаде, Испании, Перу, Эстонии. Сценарий был написан совместной командой, куда наряду с русскими сценаристами В. Свешниковым и И. Филипповым вошли американские сценаристы Б. Андервуд, Дж. Михевич, сотрудничавшие с мейджорами анимационной индустрии. Компания Star Alliance Media высоко оценила зрительский и коммерческий потенциал проекта, выпустив его в прокат в июне 2016-го и показав более чем на 7000 экранах, что обеспечило ему восьмое место в десятке лидеров китайского проката. Участие китайской компании в создании ленты помогло преодолеть систему квот и цензуры фильма еще на этапе разработки сценария. Поэтому проект, получив статус национального фильма, быстро попал в прокат, став вторым российским анимационным фильмом, вышедшим на китайские экраны. По данным китайской стороны, за три дня фильм собрал \$2,3 млн. Напомним, что на российском рынке итоговая касса фильма составила всего \$1,2 млн. В 2016 году это был лучший результат российской анимации на территории Поднебесной.

Опыт Wizart Animation в области копродукции

Сотрудничество китайской кинокомпании Flame Node Entertainment со студией Wizart Animation, ставшей в последние годы лидером высокобюджетной полнометражной анимации, началось на этапе производства первого фильма «Снежная королева». Познакомившись с рабочими материалами и трейлером фильма, глава Flame Node Entertainment Фэнг Йи сразу решил выпустить его в китайский прокат. Но сдерживала существующая в Китае система квот на показ иностранных лент на большом экране, на протяжении многих лет квота включала всего 14 картин, в 2012-м была увеличена до 34 лент, а в 2014-м распространялась уже на 44 фильма¹¹. Поэтому премьера фильма «Снежная королева» в Китае состоялась позже российской и мировой премьер. Компаниям потребовалось почти три года, чтобы пройти необходимые процедуры для получения прокатного удостоверения. Фильм вышел в китайский прокат на 3000 экранах (это почти 10% от общего числа экранов в Китае на 2015 год) и показал неплохие сборы — \$0,65 млн за все время показов. После проката ленты сотрудничество было продолжено.

В августе 2015 года Wizart Animation подписала с компанией Flame Node Entertainment меморандум о совместном производстве франшизы. Однако полноценное совместное производство

¹¹ China Mulls Upping Film Quota by 10 (Exclusive). URL.: <https://www.hollywoodreporter.com/news/china-mulls-upping-film-quota-678697> (дата обращения: 03.09.2018).

не получилось. По словам Ю. Москвина, продюсера компании Wizart Animation, вместо копродукции, предполагающей совместный менеджмент, производство и владение правами на фильм, сотрудничество было ограничено участием китайской компании в его прокате на внутреннем рынке. Несмотря на пересмотр первоначальных планов, лента «Снежная королева 2: Перезаморозка» (2015) вышла в китайский прокат вне системы квот для иностранных лент и прошла внутреннюю цензуру, правила которой регулируются Государственным управлением по делам печати, публикаций, радио, кино и телевидения Китая (SAPPRFT). Наличие партнера-дистрибьютора способствовало продвижению ленты на локальном рынке. Это позволило увеличить прибыль от проката, так как иностранный фильм получает от проката 23%, тогда как фильм совместного производства 43%.

Участие китайской компании планировалось и при создании третьей части франшизы «Снежная королева: Огонь и лед». Этот фильм стал одним из ярких образцов копродукции. В работе над ним участвовал голливудский сценарист Роберт Ленс, соавтор известных лент «История игрушек», «Красавица и чудовище», «Шрек». По словам В. Николаева, исполнительного продюсера студии Wizart Animation, Р. Ленс внес важные правки в сценарий и раскадровку готовящейся ленты, создал концепт-дизайны, которые более понятны американскому зрителю. Иностранные специалисты были привлечены и к созданию саундтрека, над которым работал популярный голливудский композитор Фабрицио Манчинелли, писавший музыку и для фильмов Walt Disney Company. Изначально фильм планировался к выходу в международный прокат, и привлечение зарубежных специалистов на этапе пред-продакшн стало важным моментом для адаптации ленты к требованиям мирового рынка.

Бюджет фильма по российским меркам был немалым, составил 360 млн руб. (бюджет первой части — 210 млн руб. (около \$7 млн в конце 2012-го), второй части — 300 млн руб. (около \$6,5 млн в 2014-м), стоимость которого оказалась выше фильмов «Иван Царевич и Серый Волк 3» (бюджет 244 млн руб.) и «Три богатыря и Морской царь» (бюджет 175 млн руб.). Для сравнения, бюджет фильма «Холодное сердце» (2013) составил \$150 млн.

В партнерстве важным было то, что кроме финансирования производства (около 45% бюджета фильма — средства Flame Node Entertainment), специалисты компании Фэнга Йи участвовали в разработке сюжета, внося в него элементы, адаптиро-



Лента «Снежная королева: Зазеркалье», 2019

ских анимационных фильмов, заняв в первый уик-энд третью строчку в рейтинге по кассовым сборам.

Успешный опыт сотрудничества и хороший прокат стали поводом для продолжения взаимодействия. На студии взялись за постановку 4-й части франшизы «Снежная Королева: Зазеркалье», ее мировая премьера состоялась даже раньше срока — 21 декабря 2018 года, а в Китае ее показ прошел в июне 2019-го в рамках Шанхайского международного кинофестиваля. В зарубежном прокате совместный российско-китайский проект в первый уикэнд вошел в тройку лидеров, а в некоторых странах и возглавил этот список, обойдя ленту «Как приручить дракона 3» от ведущих производителей мировой анимации. По итогам кассовых сборов «Снежная Королева: Зазеркалье» стала одной из самых успешных картин, поставив рекорд в зарубежном прокате. Только за первый месяц проката в странах Западной Европы, среди которых Германия, Франция, Польша, Чехия, Литва, Латвия, а также во Вьетнаме и Турции его сборы составили более \$5 млн. По данным экспертов, прокат в Китае дол-

Кадр из ленты «Снежная королева: Зазеркалье», 2019



ванные для китайского зрителя. Несмотря на то, что сотрудничество сложилось не полностью, лента стала примером ко-финансирования, благодаря чему получила статус национального фильма в Китае. Как национальный проект, она вышла на китайский экран в 2016 году и оказалась одним из самых кассовых россий-

ских анимационных фильмов, заняв в первый уик-энд третью строчку в рейтинге по кассовым сборам. Успешный опыт сотрудничества и хороший прокат стали поводом для продолжения взаимодействия. На студии взялись за постановку 4-й части франшизы «Снежная Королева: Зазеркалье», ее мировая премьера состоялась даже раньше срока — 21 декабря 2018 года, а в Китае ее показ прошел в июне 2019-го в рамках Шанхайского международного кинофестиваля. В зарубежном прокате совместный российско-китайский проект в первый уикэнд вошел в тройку лидеров, а в некоторых странах и возглавил этот список, обойдя ленту «Как приручить дракона 3» от ведущих производителей мировой анимации. По итогам кассовых сборов «Снежная Королева: Зазеркалье» стала одной из самых успешных картин, поставив рекорд в зарубежном прокате. Только за первый месяц проката в странах Западной Европы, среди которых Германия, Франция, Польша, Чехия, Литва, Латвия, а также во Вьетнаме и Турции его сборы составили более \$5 млн. По данным экспертов, прокат в Китае дол-

Добившись устойчивого успеха, компания Wizart Animation, совместно с китайскими партнерами, запустила анимационный сериал по мотивам «Снежной королевы», первый сезон которого будет включать 26 серий и выйдет к концу 2020 года.

Накопленный студией Wizart Animation опыт совместной работы с компанией Flame Node Entertainment, открывшей собственную анимационную студию, реализовался при создании совместного проекта «Волки и овцы: бе-е-е-зумное превращение». К его созданию была привлечена компания «СТВ Film Company». Этот проект стал первым совместным российско-китайским полнометражным анимационным фильмом, вышедшим в мировой прокат и представленным как копродукция. Креативная разработка ленты выполнялась компанией Wizart Animation, а китайская сторона участвовала в создании анимации и рендеринге¹². Решено было запустить и франшизу «Волки и овцы: Ход свиньей», российская премьера которой состоялась 24 января 2019 года, а китайская — весной этого же года.

Проблема кадров — один из факторов, побуждающих российские студии к созданию копродукции, что позволяет привлечь к проекту специалистов необходимой квалификации. Именно это стало одной из причин взаимодействия с китайскими партнерами при создании ленты «Тайна Сухаревской башни. Чародей равновесия» (2015). Кадровым дефицитом объяснил условия российско-китайского сотрудничества и директор компании «Мастер-фильм» А. Герасимов. По его мнению, специалисты уходят из области 2D анимации и осваивают более перспективные технологии — 3D. В результате для реализации рисованного полнометражного фильма найти в России аниматоров и художников с соответствующим уровнем мастерства и квалификации проблематично. Студия вынуждена искать их за пределами страны. По финансовым соображениям выбор пал на китайские компании. Однако сотрудничество с ними строилось не на принципах копродукции, а на аутсортинге. Китайские специалисты были задействованы в работе с рутинными процессами производства — анимация, прорисовка, заливка сцен. Как отмечает А. Герасимов, во время производства возникали сложности из-за ментальных и культурных различий, иной психологической реакции на то или иное событие. В итоге персонажам необходимо было возвращать «русскость» реакции, объяснять китайским аниматорам при работе над сценами особенности поведения и мотивации движений героев, чтобы они могли правильно разыграть сценку, нарисовать реакцию, мимику, жесты. Проблемы возникали также

¹² Рендеринг — это процесс-визуализация в компьютерной анимации на основе просчета 2D или 3D изображения с помощью программного обеспечения. — *Прим. авт.*

из-за различия в организации системы производства на китайских и российских студиях. Опыт совместной работы оказался неоценимым, позволил в дальнейшем выстраивать стратегию производства более продуманно.

* * *

Приведенные примеры создания анимационных фильмов в рамках международного сотрудничества свидетельствуют о многогранных возможностях творческого, производственного и экономического плана, которые уже реализуются и могут быть значительно расширены в дальнейшем. Однако интерес к такому сотрудничеству с Китаем явно преобладает, так как китайский рынок динамично развивается¹³. Это развитие происходит в результате демографического бума и благодаря постоянно увеличивающемуся числу экранов в сфере потребления, сформированной и поддерживаемой культуре посещения кинотеатров¹⁴, а также принятому в марте 2017 года закону «О содействии кинопромышленности», согласно которому китайское кинопроизводство вошло в Программу развития национальной экономики и общества. Как предполагается, это развитие замедлится только к 2030 году¹⁵.

Активность российских компаний в поиске китайских партнеров обусловлена надеждой, что это сотрудничество позволит потеснить мировых мейджоров с пьедестала, обеспечит продвижение российской продукции на мировом рынке. Кроме того, отечественная анимационная индустрия надеется, что инвестиции китайских компаний в бюджеты фильмов станут одним из способов реализации российских проектов на высоком технологическом уровне. Предполагается, что объемы сотрудничества с Китаем будут наращиваться. По словам министра культуры РФ В.Р. Мединского, кино является наиболее перспективной областью культурного сотрудничества России и Китая. Преодолевая протекционизм китайского правительства по отношению к национальным фильмам, Министерство культуры РФ ведет переговоры о предоставлении квоты на российское кино. Но несмотря на предпринимаемые на государственном уровне меры, направленные на интенсификацию сотрудничества в сфере кинопроизводства между Китаем и Россией, его объем пока не сопоставим по масштабам с показателями сотрудничества голливудских и китайских компаний. Тем не менее опыт взаимодействия российских и китайских компаний в сфере производства анимационной продукции и создания копродукции вселяет надежду на динамичное развитие этого двустороннего сотрудничества. ■

¹³ Аль-Нсур Л.А., Макаров А.А. Факторы, влияющие на возможности российской кинематографии на кинорынке Китая // Креативная экономика, 2016. Т. 10, № 12. С. 1489–1502.

¹⁴ Зрители в возрасте до 30 лет посещают кинотеатры раз или два раза в неделю и составляют 2/3 всей киноаудитории. — *Прим. авт.*

¹⁵ Национальная идея и глобализация: кинематограф Китая. URL: <https://dif.ru/cinema/13858-nacionalnaya-ideya-i-globalizaciya-kinematograf-kitaya>; Аль-Нсур Л.А., Макаров А.А. Факторы, влияющие на возможности российской кинематографии на кинорынке Китая // Креативная экономика, 2016. Т. 10, № 12. С. 1489–1502.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аль-Нсур Л.А., Макаров А.А.* Факторы, влияющие на возможности российской кинематографии на кинорынке Китая // Креативная экономика. М., 2016. Т. 10, № 12. С. 1489–1502.
2. *Вагрова А.* Российское кино уже собрало в зарубежном прокате более \$30,5 млн // БК подводит итоги первого полугодия 2018 года. URL.: http://www.kinometro.ru/analytics/show/name/ru_movie_abroad_8998 (дата обращения: 28.12.2018).
3. *Зарубина О.* Создатели «Смешариков» выходят на китайский рынок. URL.: https://www.rbc.ru/spb_sz/04/07/2017/595b84bd9a79479ded06c133 (дата обращения: 21.09.2018).
4. Кинопроизводство и копродукция в России. Экспорт российских фильмов за рубеж. Strasbourg. Европейская аудиовизуальная обсерватория (Совет Европы), 2016. 95 с.
5. Китайско-российское сотрудничество в анимационной индустрии. URL.: <http://yiwufree.com/news/kitaysko-rossiyskoe-sotrudnichestvo-v-animatsionnoy-industrii/> (дата обращения: 28.08.2018).
6. «Мягкая сила» отечественной анимации // Актуальные комментарии. 01.06.2017. URL.: <http://actualcomment.ru/tochka-pereloma-rossiyskoy-animaii-1706011433.html> (дата обращения: 21.08.2018).
7. Национальная идея и глобализация: кинематограф Китая. URL.: <https://dtf.ru/cinema/13858-nacionalnaya-ideya-i-globalizaciya-kinematograf-kitaya>, (дата обращения: 27.08.2018).
8. Российская киноиндустрия 2017. Аналитическое исследование. М.: Фонд Кино, Информационное агентство «ИнтерМедиа», 2018. 286 с.
9. *Седых И.А.* Киноиндустрия России. М.: Национальный исследовательский университет Высшая школа экономики. Центр развития, 2017. URL.: <https://dcenter.hse.ru/data/2017/09/15/1173122290/Киноиндустрия%20Россия%202017.pdf> (дата обращения: 18.12.2018).
10. *Bendazzi G.* (2016) Animation: A World History: Volume III: Contemporary Times. CRC Press, Focal Press 2016. 256 p.
11. China Mulls Upping Film Quota by 10 (Exclusive). URL.: <https://www.hollywoodreporter.com/news/china-mulls-upping-film-quota-678697> (дата обращения: 03.09.2018).

REFERENCES

1. *Al'-Nsour L.A., Makarov A.A.* (2016) Faktory, vliyayushchie na vozmozhnosti rossijskoj kinematografii na kinorynke Kitaya [Factors Influencing on the Possibilities of Russian Cinema in China's Film Market]. Kreativnaya ekonomika. 2016. T. 10, № 12, pp. 1489–1502. (In Russ.).
2. *Вагрова А.* Rossijskoe kino uzhe sobralo v zarubezhnom prokate bolee \$30,5 mln [Russian cinema has already collected more than \$30.5 million at the foreign box office]. URL.: БК подводит итоги первого полугодия 2018 года (data obrashcheniya: 28.12.2018). (In Russ.).

3. Zarubina O. Sozdateli "Smesharikov" vyhodyat na kitajskij rynek [Creators of "Kikoriki"/ "Gogoriki" enter the Chinese market]. URL.: https://www.rbc.ru/spb_sz/04/07/2017/595b84bd9a79479ded06c133 (data obrashcheniya: 21.09.2018). (In Russ.).
4. Kinoproizvodstvo i koprodukcija v Rossii. EHksport rossijskih fil'mov za rubezh. [Film production and co-production in Russia. Export of Russian films abroad]. Strasbourg. Evropejskaya audiovizual'naya observatoriya (Sovet Evropy), 2016. 95 p. (In Russ.).
5. Kitajsko-rossijskoe sotrudnichestvo v animacionnoj industrii [Sino-Russian Cooperation in Animation Industry]. URL.: <http://yiwufree.com/news/kitajsko-rossijskoe-sotrudnichestvo-v-animacionnoj-industrii/> (data obrashcheniya: 28.08.2018). (In Russ.).
6. "Myagkaya sila" otechestvennoj animacii ["Soft power" of domestic animation]. Aktual'nye kommentarii. 01.06.2017. URL.: <http://actualcomment.ru/tochka-pereloma-rossijskoy-animacii-1706011433.html> (data obrashcheniya: 21.08.2018). (In Russ.).
7. Nacional'naya ideya i globalizaciya: kinematograf Kitaya [National idea and globalization: China's cinema]. URL.: <https://dtf.ru/cinema/13858-nacionalnaya-ideya-i-globalizaciya-kinematograf-kitaya> (data obrashcheniya: 27.08.2018). (In Russ.).
8. Rossijskaya kinoindustriya 2017. Analiticheskoe issledovanie [Russian film industry 2017. Analytical research.]. Moscow: Fond Kino, Informacionnoe agentstvo InterMedia, 2018. 286 p. (In Russ.).
9. Sedyh I.A. (2017) Kinoindustriya Rossii [The film industry of Russia.]. Moscow: Nacional'nyj issledovatel'skij universitet Vysshaya shkola ehkonomiki. Centr razvitiya, 2017// URL.: <https://dcenter.hse.ru/data/2017/09/15/1173122290/Kinoindustriya%20Rossii%202017.pdf> (data obrashcheniya: 28.08.2018). (In Russ.).
10. Bendazzi G. Animation: A World History: Volume III: Contemporary Times. CRC Press, Focal Press 2016. 256 p.
11. China Mulls Upping Film Quota by 10 (Exclusive). URL.: <https://www.hollywoodreporter.com/news/china-mulls-upping-film-quota-678697> (data obrashcheniya: 03.09.2018).

Cooperation between the Russian Animation Industry and Asian Partners

Natalya G. Krivulya

Doctor of Arts, Associate Professor, Scientific Department, Higher School of Television of Moscow State University named after M.V. Lomonosov

UDC 791.44

ABSTRACT: One of the main trends in the development of the Russian animation industry is the intensification of international cooperation and promotion on international media markets. Russian animators are developing different forms of international cooperation and co-production in the context of the economic crisis, financing problems, lack of second-tier personnel and production capacities, as well as national distribution problems. In the situation of a weakening relationship with European partners, there is an increase in cooperation with Asian companies.

The leading role is given to cooperation with China, due to the policies pursued by the two countries and close cultural interaction supported at the intergovernmental level. Russian companies are moving from outsourcing in film production to other forms of interaction, such as co-financing of projects and co-production. The essay analyzes the co-production experience of such leaders of the Russian animation industry as Riki, KinoAtis and Wizard Animation.

Co-production with foreign companies involves a number of problems caused by cultural, mental, legal and organizational differences. Still, it combines financial efforts and consolidates technical capabilities, raising the quality of films to the world level. Co-production also stimulates international distribution and reduces financial risks, opens up opportunities to conquer new markets and overcome the systems of quotas that exist in some countries. In the Russian animation industry, the number of co-produced films demonstrates a tendency to increase. The development of various forms of interaction between the Russian animation business and foreign partners and the presentation of co-produced films on international media markets contributes to the formation of Russia's positive image and promotes its national interests, lifestyle and culture, affirming animation's long-standing status of a soft power asset.

KEY WORDS: Russian animation industry, co-production, distribution, international cooperation, film studios, film companies



РЕЖИССЕРСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ: ПЕРВЫЕ ШАГИ

В статье кратко излагается история создания Режиссерского факультета ВГИК, рассматривается как исторический материал, связанный с разными фактами жизни учебного заведения в период с 1924 до 1930 года, так и обозначается круг проблем, с которыми столкнулся факультет в период своего становления.

В 1924 году в журнале «Кино» № 31 (47) от 29 июля были напечатаны условия приема в Государственный техникум кинематографии (ГТК), где скромно значилось: «*Режиссерское отделение. Прием возможен только со второго курса натурщиков (артистов). Желающие поступить на режиссерское отделение проходят все испытания факультета натурщиков и обучаются там около двух лет.*»

Так осенью 1924 года создается режиссерское отделение на факультете натурщиков ГТК, ставшее прообразом будущего режиссерского факультета ВГИК. Несмотря на то, что набор проводился впервые, подобная практика не была чем-то совсем необычным в образовательной системе киношколы. С самого ее открытия в актерских мастерских у Гардина, Кулешова, Ильина существовали небольшие группы «постановщиков». Они формировались из набранного актерского состава учеников. Естественно, что это не было их официальной специализацией, и на курсе все считались натурщиками. Студентам этой группы необходимо было помогать мастеру в проведении репетиций, отработки учебных этюдов, на съемках фильмов, заказ на которые руководитель мастерской иногда получал от других организаций.

Таким образом, в 1924 году осуществился официальный набор в первую самостоятельную режиссерскую мастерскую, которая становится ядром режиссерского отделения на факультете натурщиков. Мастерскую набрал В.С. Ильин, фигура по тем временам в ГТК весьма спорная. Далекий от кинематографа художник-декоратор, он в январе 1923 года назначается ректором Государственного практического института кинематографии (в ноябре того же года обратно переименованного в Государственный техникум кинематографии).

Об Ильине дошло не так много информации, но доподлинно известно следующее. После отъезда основателя киношколы Владимира Гардина в Ялту на съемки, ГИК переходит в руки новаторов левого искусства во главе с Львом Кулешовым. Методы преподавания Гардина считались «традиционалистскими», устаревшими и им противостоял модный тогда формалистический подход к воспитанию актеров Льва Кулешова. Благодаря этому, по сути, идеологическому столкновению, школа тогда разделилась на два лагеря: «гардиновцы» и «кулешовцы», между которыми велись ожесточенные дискуссии.

Но и перейдя полностью под влияние «левых» идей, киношкола не стала единым организмом. Ильин, художник по образованию, близкий футуристско-конструктивистским кругам тогдашней художественной общественности Москвы, в общем и целом разделял теоретические взгляды Льва Кулешова на природу кинематографа, на его теорию кинонатурщика, но совершенно расходился с ним в вопросах практического обучения студентов. Кулешов был практиком и делал акцент на практическую сторону воспитания кинонатурщика. Ильин же, не имевший реальной кинематографической практики, парил в облаках, пытаясь создать собственную теорию кино, в которую, как он считал, будет вписана «научная система воспитания актера». Цели и задачи киношколы он видел совершенно иначе, чем Кулешов, акцентировавшийся на студенческой съемочной практике. Смысл существования школы Ильин видел в лабораторно-экспериментальной работе по формированию «научных методов» создания фильма. В основе всех практик должна была лежать, по его мнению, некая совершенная модель, которую следует создать в киношколе.

Как и до того, когда школа была расколота на кулешовцев-формалистов и гардиновцев-традиционалистов, в ГТК вновь возникает конфликт, в результате которого Кулешов вынужден был уйти, а вместе с ним уходит его поистине великая студенческая мастерская: Пудовкин, Хохлова, Оболенский, Комаров, другие.

Ильин, оставшись в одиночестве, ведет ГТК по пути формальных поисков, концентрируясь на внешней выразительной системе движения актера (продолжая преподавать нежизнеспособные в кинематографических условиях системы Дельсарта и Далькроза). Он силится создать «чистую модель кино» и все больше отрывается от насущных проблем, которые необходимо было решать в этот период в отечественном кинематографе. В частности, адаптировать к кинематографу актерскую психологическую школу, соединить, например, кулешовскую внешнюю выразительность кинонатурщика и эстетику рефлекторного движения с традиционной психологической школой. Именно эту проблему раньше него понял Лев Кулешов и даже попытался ее решить в своем фильме «По закону» (1926).

Школа же Ильина все продолжала заниматься формальной практикой «внешнего движения». По свидетельству Н. Лебедева, Ильин создал в ГТК на первом курсе факультета натурщиков *три цикла обучения. Первый цикл* состоял из теоретических дисциплин: Обществоведение и Техника кино (по одному часу в неделю на каждый предмет). *Второй цикл* состоял из Пластической гимнастики (четыре часа в неделю), Акробатики (два часа), Фехтования (два часа) и Бокса (один час). *Третий цикл*: Жест (два часа в неделю), Пластическое развитие тела (три часа), Массовые действия (четыре часа) и Первоначальные занятия по игре перед киноаппаратом (шесть часов)¹. На последующих курсах обучения изучалось: Упражнения по классическому балету, Характерный танец, Верховая езда, Жонглирование, Система биомеханики, популярная в те времена теория трудовых процессов.

¹ «К истории ВГИКа» часть 1. М.: Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова, 2000. С. 337.



Л. Кулешов

Понятно, что подобное однобокое обучение, оторванное от реальных практических задач кинопроизводства, не добавляло ГТК престижа. Открытая Ильиным мастерская кинорежиссуры во многом копировала обучение у актеров и не имела серьезной учебной программы, позволяющей системно воспитывать режиссеров кино. И это касалось не только мастерской Ильина. Кинематограф находился в стадии становления, формировались его выразительные средства, и режиссерская профессия была чем-то весьма неопределенным. Было объективно непонятно, какими знаниями, навыками должен обладать режиссер кино. Например, нужна ли ему работа с актером или его практика больше походит на работу инженера «проектирующего» композицию кадра и закладывающего в картину тот или иной монтажный принцип.

Увлеченность в те времена в кинематографе всевозможными монтажными теориями, теориями типажа и кинонатурщика, безусловно, наложила отпечаток на учебные программы, в которых делались акценты на монтаж и композицию, на внешнюю актерскую выразительность. Естественно, что подобное обучение носило весьма односторонний характер.

Еще одна проблема, с которой столкнулось режиссерское отделение, заключалась в почти полном отсутствии съемочной практики, которую не могло обеспечить учебное заведение. Практика на студиях также была неэффективной из-за того, что практикантам не давали возможность участвовать в создании постановки. Их опыт пребывания на студии носил пассивный характер, так как практикант лишь присутствовал на съемочной площадке. Понятно, что в те времена режиссерское отделение было самым слабым в киношколе.

Еще одна сложность, с которой пришлось столкнуться режиссерскому отделению, — это неудовлетворительный контингент поступающих. Если операторскому, актерскому мастерству и другим профессиональным компетенциям можно было учить совсем молодых людей, и это были реальные кинопрофессии, которые позволяли специалисту найти работу на производстве, то обучение режиссуре в кино 15-летнего юноши было весьма проблематичным. Без жизненного опыта и серьезного культурного багажа работать в этой профессии было практически невозможно. Образовательный рубеж для поступления в кинотехникум был всего 7 классов, что было явно недостаточным. Кроме того, в отличие от других кинопрофессий, выявить профнепригодность режиссера при отсутствии собственной производственной базы было весьма сложно. Понять же, что представляет собой студент, можно было лишь к середине срока его обучения. Тогда и встал вопрос о необходимости набора более возрастных студентов, но и это оказалось проблематичным в то экономически нестабильное время. Не всякий взрослый человек мог решиться на столь отчаянный шаг и порвать со

своей профессией, отказаться от твердого заработка, пойти учиться режиссерской профессии с последующими весьма туманными перспективами.



В.С. Ильин (в центре, в шляпе) вместе с преподавателями и студентами ГТК

Фото предоставлены Кабинетом отечественного кино ВГИК

В конце концов Ильин был отстранен от руководства мастерской и режиссерским отделением, а на его место пришли молодые, но уже известные режиссеры. Были созданы три мастерские. Мастерская Л. Кулешова, А. Роома, В. Пудовкина. Безусловно, эта смена руководства положительно сказалась на развитии факультета, но отсутствие собственной производственно-технической базы и невозможность снимать учебные фильмы обесценивали многие усилия молодых мастеров. Развитие отечественного кинематографа требовало от техникума иного уровня подготовки кинокадров, но в рамках среднеобразовательного учреждения этого сделать было невозможно. Необходимо было принципиальное изменение всей системы кинообразования. И в 1929 году выходит постановление ЦК ВКП(б) «Об укреплении кадров работников кино». После достаточно непродолжительного обсуждения в прессе, в августе 1930 года приказом Высшего Совета народного хозяйства СССР кинотехникум реорганизуется в киновуз. Так заканчивается первый важный этап развития режиссерского факультета и учебного заведения в целом.

*В.В. Виноградов, доктор искусствоведения,
доцент кафедры киноведения ВГИК*

АЛЬМА-МАТЕР ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КИНООПЕРАТОРОВ

Все, или почти все, отечественные кинооператоры, начиная с 1930-х годов прошлого века, прошли через замечательную школу операторского факультета ВГИКа. И даже сейчас с появлением ряда киношкол с операторскими факультетами ситуация в нашей стране практически не изменилась, и ВГИК по-прежнему уверенно занимает лидирующую позицию по подготовке кинооператоров, которые прекрасно работают в разных жанрах и направлениях кинематографа.

История факультета должна была начаться *1 сентября 1919 года*, когда в Москве была открыта первая в мире Государственная киношкола, и в ней одним из отделений предполагался курс съемщиков — так тогда называли кинооператоров. Но время в стране было крайне тяжелое, и для обучения операторской профессии не было ни оборудования, ни камер, ни пленки, ни химикатов, поэтому открытие факультета состоялось только *1 ноября 1923 года*. К этому времени киношкола уже стала называться Государственный техникум кинематографа, а факультет — «киноинженерным», его организатором и первым руководителем стал профессор Н.П. Тихонов.

Поначалу программа киноинженерного факультета была рассчитана на четыре года и напоминала обучение в техническом вузе. Помимо специальных предметов (операторского мастерства, композиции кадра, режиссуры и других) операторам преподавали высшую математику, физику, электротехнику, сопротивление материалов, химию и т. д. Операторов относили, прежде всего, к техническим специалистам, которые обязаны были уметь грамотно зафиксировать изображение на пленке.

Уже в середине 1920-х годов молодые советские кинооператоры, такие как Э.К. Тиссе, А.Д. Головня, А.Н. Москвин, Д.П. Демущкий, стали стремительно ломать эти стереотипы и доказали, что оператор — это, прежде всего, художник, который творит при помощи камеры, пленки и света. И к 1930-м годам ситуация с преподаванием на операторском факультете несколько изменилась. Были привлечены лучшие операторы своего времени — А.А. Левицкий и Ю.А. Желябужский, признанные мастера еще дореволюционным кинематографом; новаторы 1920-х годов, которые продолжали активно снимать и обучать студентов — Э.К. Тиссе, А.Д. Головня, А.В. Гальперин, Л.В. Косматов. К середине 1930-х к ним присоединились Б.И. Волчек и М.П. Магидсон, получившие известность и признание среди коллег в 1930-е годы. В эти годы кафедрой операторского мастерства заведовал замечательный практик и теоретик операторского искусства — В.С. Нильсен, а кафедрой кинотехники руководил талантливый ученый, изобретатель и теоретик в области кинотехники

Е.М. Голдовский. В середине 1930-х годов выходит новая программа по операторскому мастерству, предложенная В.С. Нильсеном, где были смещены акценты в преподавании мастерства с технических на творческие. Ставка делалась на художественное построение фильма, то есть на решение творческих задач, а уже потом шел поиск решения, как это сделать технически¹.

В 1936 году В.С. Нильсен был арестован, затем расстрелян. Заведующим кафедрой операторского мастерства стал А.Д. Головня, чей вклад в отечественную операторскую школу трудно переоценить. Кроме того, что он снял в 1920-е годы выдающуюся трилогию «Мать», «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингисхана», А.Д. Головня активно продолжал дело В.С. Нильсена по усилению преподавания творческой составляющей в работе оператора, став теоретиком и написав научные труды, по сей день являющиеся базовыми в обучении кинооператоров. Это «Свет в искусстве оператора», «Съемка цветного фильма», «Мастерство кинооператора».

А.Д. Головня возглавлял факультет практически полвека, вплоть до 1982 года. При нем в 1946 году возникла и система учебно-творческих мастерских, им же была предложена и Программа по операторскому мастерству, где во главу угла ставилось формирование и внедрение системы мастерских, которая и сейчас (с незначительными изменениями) является базовой для операторов, обучающихся во ВГИКе.



А.Д. Головня и Б.И. Волчек во время обсуждения

Операторы ВГИК в военный и послевоенный периоды

Тяжелейшим испытанием для всей страны и ВГИКа стала Великая Отечественная война. С началом военных действий потребовалось большое количе-

¹ Основные идеи — это программы, которые можно найти в книге В. Нильсена «Изобразительное построение фильма», вышедшей в 1936. — *Прим. авт.*



ство операторов, готовых запечатлеть масштабность и трагичность военных событий. Профессиональных кинооператоров, тем более с боевым опытом, катастрофически не хватало. И в эти трудные годы операторский факультет продолжал готовить молодых специалистов. В июле 1941 года ВГИК выпустил 22 студента операторского факультета, которые, не получив диплома, отправились на фронт. В октябре 1941 года ВГИК был эвакуирован в Алма-Ату, где продолжал работать вплоть до 1943 года. В тяжелейших условиях было выпущено еще 20 операторов. В 1943-м ВГИК вернулся в Москву. В годы войны фронтовые события снимали 258 операторов, каждый пятый из них не вернулся домой, и почти все они были выпускниками операторского факультета ВГИК.

В послевоенные годы начались серьезные преобразования института кинематографии и операторского факультета. ВГИК получил новое здание, ныне исторический корпус. Была построена учебная киностудия с просторными павильонами для съемок, открыт цех обработки пленки. Так ВГИК получил возможность обучать молодых специалистов в рамках полной линейки кинопроизводства, что было крайне необходимо для студентов-операторов, чье ремесло полностью зависит от техники. Начиная с 1950-х, ВГИК выпустил немало блистательных мастеров в сфере операторского искусства — В.И. Юсова, В.В. Монахова, М.М. Пилихину, И.А. Грицюса, Л.Г. Пааташвили, Г.И. Рерберга, Ю.Г. Ильенко, П.Т. Лебешева, Л.И. Калашникова, В.Д. Нахабцева, А.Л. Княжинского, А.А. Петрицкого, Д.А. Долинина, Ю.В. Клименко, С.Е. Медынского, других. В дальнейшем многие из них стали преподавателями в родном институте.

В послевоенные годы на операторском факультете преподавали прекрасные операторы, замечательные теоретики и педагоги — М.Н. Кириллов, А.С. Темерин, В.А. Гинзбург, В.Н. Железников, А.Г. Рыбин, С.А. Мачильский, И.В. Демин, А.А. Колошин, О.К. Арцеулов, А.В. Харитонов, Г.Н. Лавров, И.В. Шатров, В.Н. Корнильев, В.Г. Чумак, Е.А. Йофис, Е.М. Голдовский, Л.П. Дыко, Р.Н. Ильин, А.Г. Симонов, Н.Н. Кудряшов, П.А. Ногин, Б.Ф. Плужников, А.М. Курицын, В.Л. Трусьюко, Л.В. Баринов, Б.А. Смирнов, Ю.Н. Транквилицкий, Р.И. Варшавский, И.Д. Барский, О.Н. Раев, Л.В. Коновалов...

На протяжении 30 лет, с 1983 по 2013 год, кафедру операторского мастерства возглавлял выдающийся кинооператор и педагог В.И. Юсов². Благодаря своему авторитету, рациональной и взвешенной позиции он сумел сохранить лучшие наработки в обучении операторскому мастерству. В 1990-е годы удалось во многом преобразовать операторский факультет с учетом глобальных изменений в отечественном кинопроизводстве, при переходе от пленочного кинематографа к цифровому.

² В память об этом замечательном человеке преподаватели операторского факультета подготовили и издали книгу: Вадим Юсов. Класс Мастера / сост. М. Онипенко, Д. Масуренков, М. Андреева, А. Родионова. М.: Вече, 2019. 208 с.



*На вступительных экзаменах на операторский факультет —
А.Г. Рыбин, В.В. Алисов, А.Н. Золотухина, В.И. Юсов,
О.Б. Стрижова, В.Ф. Дурандин*

Обучение операторскому мастерству в последние годы

С 2014 года кафедру операторского мастерства возглавил замечательный оператор и педагог М.Л. Агранович, продолжающий развивать лучшие традиции, заложенные в «здании» факультета поколениями выдающихся операторов. Эти мощные культурные корни — одна из наиболее сильных сторон успешного обучения во ВГИКе, которые базируются на колоссальном опыте, затрагивающем не только технические аспекты, но прежде всего изобразительную часть съемочного процесса, где работа со светом, цветом, композицией кадра является первостепенной. Может меняться носитель изображения, тип камеры, совершенствоваться операторская и осветительная техника, но главная суть профессии кинооператора и мастерства остается неизменной. Оператор по-прежнему разговаривает со зрителем с экрана при помощи визуального языка, запечатлевая такие образы, которые воздействуют на зрителя. И не так важно, как технически создаются образы, это остается за кадром, важно, как они работают и какие эмоции вызывают у зрителя!

Таким образом, обучение операторов сфокусировано, с одной стороны, на работе с изображением, что носит традиционный характер, с другой — обращено к динамично развивающимся технологиям кинопроизводства, без чего невозможно изучение технических дисциплин. Этому и обучают мастера операторского искусства будущих специалистов. В настоящее время на операторском факультете существует четыре мастерских, которыми руководят профессионалы своего дела. Это — М.Л. Агранович совместно с В.В. Доброницким и Д.С. Аларкон-Рамиресом; В.В. Алисов совместно с Ю.С. Любшиным и В.Ф. Дурандиным; И.С. Клебанова совместно с Е.Н. Давыдовым и Р.А. Пирумовым; Ю.А. Невский совместно с И.В. Купцовым. Другие творческие и технические дисциплины преподают Н.К. Жолудев, Е.В. Корженков, Д.И. Масуренков,

Н.В. Свиридова, В.В. Якубович, О.Г. Гудков, Д.Г. Кабаков, П.А. Мудренов, В.Н. Поддубицкий, М.С. Онипенко, Д.В. Серпухин, А.С. Мелкумов.

Операторский факультет, как и прежде, не стоит на месте. Миновав тяжелые 1990-е, начало 2000-х, он успешно развивается. Опубликованы теоретические работы С.Е. Медынского и В.Н. Железнякова об операторской профессии, привлечены молодые преподаватели. Активно осваиваются и новые технологии: факультет практически полностью перешел на цифровые методы съемки. Закуплены новые цифровые кинокамеры для съемок студентами, современная операторская техника, новейшее осветительное оборудование, в том числе и светодиодное. В течении последних 5–7 лет все мастера снимают на цифровые камеры, и на своих занятиях делятся этим опытом. Например, П.А. Мудренов постоянно проводит тесты современных фото- и кинокамер. А недавний переезд в новое здание ВГИК обеспечил операторскому факультету просторные мастерские и новые лаборатории, а также три новых павильона с современным оборудованием. Можно утверждать, что ВГИК обладает лучшими техническими и творческими возможностями для обучения кинооператоров в России.

По отношению к другим отечественным киношколам во ВГИКе самый высокий конкурс на операторский факультет, где на бюджетное место претендуют 15–20 человек. И вуз, как и ранее, выпускает самых востребованных и высококвалифицированных специалистов в области операторского искусства. Представляется, что и в третьем тысячелетии ВГИК сохранит лидерство, выпуская лучших кинооператоров, которые чтут свою Альма-матер.



Операторское братство. Преподаватели и выпускники операторского факультета на столетии ВГИКа (сентябрь 2019)

*М.С. Онипенко, кинооператор,
кандидат искусствоведения, доцент ВГИК*

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО | ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА

CILECT как проект всемирной киношколы: истоки, специфика, развитие

УДК 778.5

Автор: *Мальшев Владимир Сергеевич*, доктор искусствоведения, профессор, кандидат экономических наук, академик Российской академии образования, Президент Ассоциации учебных заведений искусства и культуры, Ректор Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова.

Аннотация: Освоение цифровых технологий при создании аудиовизуальной продукции, наполненной привлекательными образами, ценностными смыслами, актуализирует вопросы межгосударственного сотрудничества в области профессионального обучения молодых кадров, которым предстоит работать в кино, ТВ, других экранных искусствах. Перед киношколами разных стран стоит немало проблем, разрешение которых требует консолидированного участия мастеров экранных искусств, чей опыт и знания признаны в мире. Проведение в Москве в связи со 100-летним юбилеем ВГИК Всемирного конгресса Международной ассоциации кино- и телевизионных школ CILECT это подтвердило. В статье анализируется вклад ВГИК в совершенствование методик и программ профессионального обучения в кинематографе, телевидении, экранных искусствах.

Ключевые слова: киношкола, национальный кинематограф, экранные искусства, CILECT, межнациональное сотрудничество, цифровое развитие, кинопроизводство, видеопроизводство, образование, специалисты новой формации

FILM THEORY AND FILM HISTORY |

AUDIOVISUAL ARTS

CILECT as a Project of a World Film School: Origins, Specifics, Development

UDC 778.5

Author: *Vladimir S. Malyshev*, Doctor of Arts, Professor, PhD in Economics, Academician of the Russian Academy of Education,

President of the Association of educational institutions of art and culture, Rector of the Sergey Gerasimov's All-Russian State Institute of Cinematography.

Summary: The development of digital technologies in creating audiovisual products filled with attractive images and value-based meanings actualizes issues of interstate cooperation in the field of vocational training for young personnel who will have to work in cinema, TV, and other screen arts. Film schools of different countries face many problems, which can only be solved with the consolidated participation of accomplished filmmakers, whose experience and knowledge are acknowledged in the world. It has been confirmed by the CILECT Congress held in Moscow in connection with VGIK's centenary. The article analyzes the university's contribution to the improvement of vocational training methods and programs in cinema, television, and screen arts.

Key words: film school, national cinema, audiovisual arts, CILECT, international cooperation, digital development, film production, video production, education, new generation of experts

Идеи С.М. Эйзенштейна в контексте современного киноискусства.**Стереokino и стереозвук**

УДК 791.43/45

Автор: *Русинова Елена Анатольевна*, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой звукорежиссуры, ВГИК.

Аннотация: Изучение наследия С.М. Эйзенштейна, внесшего неоспоримый вклад в развитие кинематографа, выявляет немало теоретических аспектов, актуальных для современного киноискусства. В статье, опубликованной в журнале № 3 (41), 2019, анализировался термин «звукозрительный контрапункт», введенный режиссером в научный оборот, дискутируемый в современном искусствоведении в новом художественном контексте. В данной статье анализируются основные тезисы работы С.М. Эйзенштейна «О стереokino». Современные многоканальные звуковые технологии вплотную приблизились к практическому воплощению многих идей С.М. Эйзенштейна, в частности, о «втягивании зрителя в экранное пространство»

и его «слиянии» с художественным творением. При этом проблема соотношения технологической и художественной сторон кинопроизведения является предметом теоретического дискурса междисциплинарного знания.

Ключевые слова: С.М. Эйзенштейн, стереокино, стереофония, звуковые пространства в кино, звукозрительный образ в кинофильме

Sergei Eisenstein's Ideas in the Context of Contemporary Cinema. Stereo Film and Stereo Sound

UDC 791.43/45

Author: Elena A. Rusinova, PhD in Arts, Associate Professor, Head of the Department of Sound Engineering, VGIK.

Summary: Studying the heritage of Sergey Eisenstein, who made an indisputable contribution to the development of cinema, reveals many theoretical aspects relevant to modern cinema. The article published in the journal (No. 3 (41), 2019) analyzed the term "audio-visual counterpoint" introduced by the director into academic circulation, discussed in contemporary art criticism in a new artistic context. The article explores the main points of Eisenstein's essay "Stereo-cinema". Modern multichannel sound technologies have come close to the practical embodiment of Eisenstein's ideas, particularly, about "drawing the viewer into the screen space and his merging" with the artistic creation. In this case, the problem of the relationship between the technological and artistic aspects of a film production is the subject of the theoretical discourse of interdisciplinary knowledge.

Key words: S.M. Eisenstein, stereo cinema, stereo sound, sound spaces in the cinema, sound-visual image in the film

КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ | ГЕНЕЗИС ОБРАЗА

Фильм «Идиот» П. Чардынина как феномен творческого переосмысления романа

УДК 778.5.04.072.094

Автор: Рябоконе Анастасия Васильевна, аспирант, 3 года обучения, кафедра киноведения, ВГИК.

Аннотация: В статье исследуются художественно-выразительные особенности первой в мире экранизации романа Ф.М. Достоевского «Идиот», созданной в 1910 году режиссером П.И. Чардыниным. Обосновывается степень воздействия на русское национальное самосознание в начале XX века одной из важнейших философских концепций романа — о разъединенности человеческой личности. Анализ образного ряда картины показывает: семантика этого экранного произведения, образы его героев опережают время и заслуживают пристального внимания искусствоведов.

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, роман «Идиот», первая экранизация, П.И. Чардынин, русское национальное самосознание

FILM LANGUAGE AND TIME | IMAGE GENESIS

Pyotr Chardynin's *The Idiot* as a Phenomenon of Creative Reinterpretation of Dostoevsky's Novel

UDC 778.5.04.072.094

Author: Anastasia V. Ryabokon', Post-Graduate Student, Department of Film Studies, VGIK.

Summary: The article explores the artistic and expressive features of "The Idiot", the world's first film adaptation of the novel by Fyodor Dostoevsky directed in 1910 by Pyotr Chardynin. It substantiates the degree of impact on Russian national identity in the early 1900s of one of the most important philosophical concepts of the novel: the split nature of a human soul. An analysis of the film's imagery shows that the semantics of this screen work, its characters are ahead of time and deserve close attention of art historians.

Key words: Fyodor Dostoevsky, *The Idiot*, first film adaptation, Pyotr Chardynin, Russian national identity

Интеллигенция: укрощение нигилизма. Сталинский период

УДК 778.5.04/с

Автор: Виноградов Владимир Вячеславович, доктор искусствоведения, доцент кафедры киноведения ВГИК.

Аннотация: Статья представляет собой фрагмент работы, посвященной вопросам образной репрезентации в отечественном кинематографе: кратко анализируется эволюция образа ученого в период сталинского кинематографа. На примере известных отечественных фильмов в статье исследуются основные идеологические концепты, лежащие в основании формирования образа отечественной интеллигенции.

Ключевые слова: сталинский кинематограф, интеллигенция, ученый, нигилизм, А. Роом, Г. Рошаль

The Russian Intelligentsia: Taming Nihilism in the Stalin Period

UDC 778.5.04/c

Author: Vladimir V. Vinogradov, Doctor of Arts, Associate Professor, Department of Film Studies, VGIK.

Summary: The article is a fragment of the work devoted to figurative representation in Russian cinema: the evolution of the image of a scientist during the Stalinist cinema is briefly analyzed. Using well-known Russian films as an example, the author explores the basic ideological concepts underlying the formation of the image of Russian intellectuals.

Key words: Stalinist cinema, intelligentsia, scientist, nihilism, Abram Room, Grigori Roshal

К проблеме дискурсивного анализа художественного текста

УДК 7.01

Автор: Ключева Людмила Борисовна, доктор искусствоведения, доцент кафедры киноведения ВГИК, автор ряда статей и монографий, посвященных проблемам теории кино и аналитической работе в области анализа фильма.

Аннотация: В статье рассматриваются вопросы научного подхода к анализу художественного текста (фильма), его ключевым аспектам и обосновывается возможность и необходимость введения в практику метода дискурс-анализа. Основная задача состоит в уточнении термина «дискурс» с точки зрения его происхождения, содержания и сферы применения, а также

возможности его использования в аналитической работе с фильмами.

Ключевые слова: язык/речь, текст, кино-текст, «высказывание», дискурс, коммуникативное событие, дискурсивная стратегия

On the Problem of the Discourse Analysis of Literary Texts

UDC 7.01

Author: Lyudmila B. Klyueva, Doctor of Arts, Associate Professor of the Department of Film Studies, VGIK.

Summary: The article discusses the academic approach to the analysis of a literary text (film), its key aspects and substantiates the possibility and necessity of introducing the discourse analysis method into practice. The main challenge is to clarify the term “discourse” in terms of its origin, content and scope, as well as the possibility of its use in analytical work with films.

Key words: language/speech, text, film text, “expression”, discourse, discourse strategy

ПЕРФОРМАНС | ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ

Тайна лексических совпадений в творчестве Ю. Тынянова и О. Мандельштама

УДК 778.5(01)

Автор: Мильдон Валерий Ильич, доктор филологических наук, профессор, ВГИК.

Аннотация: В статье речь идет о лексических совпадениях в творчестве Ю.Н. Тынянова и О.Э. Мандельштама, свидетельствующих об одном из процессов советской литературы 1920–1930-х годов, — так называемом метафорическом сопротивлении тотальному диктату власти, с одной стороны, но с другой — полное и безоговорочное подчинение диктату. Этот прием используется не только в литературе, кинематография не избежала общей участи, что подтверждается в ряде исследований.

Ключевые слова: новый человек, власть, идеология, отбор, метафора, литература, кино

PERFORMANCE | THE ART OF PRESENTATION

**The Mystery of Lexical Coincidences
in the Works of Yuri Tynianov
and Osip Mandelstam**

UDC 778.5(01)

Author: Valeri I. Mil'don, Doctor of Philology, Professor, VGIK.

Summary: The article deals with lexical coincidences in the work of Yuri Tynianov and Osip Mandelstam, testifying to one of the processes of the Soviet literature of the 1920–1930s, the so-called metaphorical resistance to total dictatorship of power, on the one hand, and complete and unconditional submission to dictatorship, on the other. This technique is used not only in literature: cinema did not escape the common fate, which is confirmed in a number of studies.

Key words: coincidence, power, freedom, creativity, variety, literature, servilism, hope, cinema

**Экзистенциальный мир
Кира Муратовой**

УДК 791.43

Автор: Кириллова Наталья Борисовна, доктор культурологии, профессор, заведующая кафедрой культурологии и социально-культурной деятельности Уральского федерального университета имени первого Президента России Б.Н. Ельцина.

Аннотация: Статья обращена к анализу творчества Киры Муратовой, режиссера и сценариста с особым складом психоаналитического мышления. На ее счету 20 фильмов, поставленных в советский период и после крушения СССР. Творческое наследие этого режиссера — шедевры «авторского кино» с особым, экзистенциальным миром, где раскрываются проблемы духовного бытия и внутренней жизни человека. Фильмы Киры Муратовой — не только художественный эксперимент интерпретации реальности, но и школа мастерства.

Ключевые слова: Кира Муратова, экзистенциальный мир, экранная культура, интерпретация реальности, духовное бытие человека

The Existential World of Kira Muratova
UDC 791.43

Author: Natalia B. Kirillova, Doctor of Culture, Professor, Head of the Department of Cultural Studies and Socio-Cultural Activities, Ural Federal University named after the First President of Russia B.N. Yeltsin.

Summary: The article investigates the work of Kira Muratova, a director and screenwriter with a special constitution of psychoanalytic thinking. She made 20 films in the Soviet period and after the collapse of the USSR. The artistic heritage of this director contains masterpieces of “auteur cinema” with a special, existential world where the problems of spiritual existence and the inner life of an individual are revealed. Kira Muratova’s films are not only an artistic experiment in interpreting reality, but also a school of professional excellence.

Key words: Kira Muratova, existential world, screen culture, interpretation of reality, intellectual world

**Модель обучения мультимедиа:
адаптация образа в экранном
произведении**

УДК 791.5

Автор: Ярёмченко Елена Георгиевна, режиссер анимационного и документального кино; руководитель мастерской «Режиссура мультимедиа», декан факультета анимации и мультимедиа ВГИК.

Аннотация: В условиях цифровизации медиaprостранства вопросы использования мультимедийных средств в аудиовизуальных произведениях и в экранных искусствах актуализируются. На примере работ студентов ВГИК в статье обосновывается процесс освоения коммуникативного пространства нового типа, изменения художественной формы при внедрении в киноискусство мультимедийных средств.

Ключевые слова: научно-техническая революция, мультимедиа, медиасредства, художественная форма, аудиовизуальное произведение

Multimedia Learning Model: Adapting an Image in a Screen Work

UDC 791.5

Author: *Elena G. Yaremenko*, Director of animated and documentary films; Head of the workshop "Directing Multimedia", Dean of the of Animation and Multimedia Department, VGIK.

Summary: In the context of media space digitalization, the issues of using multimedia in audiovisual productions become particularly relevant. Using the work of VGIK students as an example, the article looks into the process of developing a new type of communicative space and the transformations of the artistic form when introducing multimedia into the movie plot.

Key words: technological revolution, multimedia director, media means, artistic form, audiovisual work, virtual reality, interactivity, computer graphics, special effects, multimedia project

КУЛЬТУРА ЭКРАНА | КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ФИЛОСОФИЯ

Современное искусствоведение как гуманитарная наука в ситуации культурологического поворота

УДК 7.01

Автор: *Хренов Николай Андреевич*, доктор философских наук, профессор, Сектор художественных проблем медиа Отдела медийных и массовых искусств, ФГБНИУ «Государственный институт искусствоведения» Министерства культуры РФ.

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

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

SCREEN CULTURE | CULTUROLOGY. PHILOSOPHY

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

UDC 7.01

Author: *Nicolai A. Khrenov*, Doctor of Sciences (Philosophy), Professor, Section of Media Artistic Problems, State Institute of Cultural Studies.

Summary: The article (Part 4, for the beginning see Issues 1 (39), 2019; 2 (40), 2019; and 3 (41), 2019) discusses a vital problem of modern art studies connected with the relationship between art history and theory. The study subject of art theory as a sub-discipline of cultural studies, unlike that of art history, has not been determined yet. Tracing the processes taking place at the time of linguistic and cultural turns in the humanities, the article dwells on the subject of art theory and justifies the idea of this subdiscipline's significance in transitional eras.

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

МИРОВОЙ КИНОПРОЦЕСС | АНАЛИЗ

Саморефлексия Агнес в фильме Ингмара Бергмана «Шепоты и крики»

УДК 778.5.04.072

Автор: *Соловьева Мария Викторовна*, выпускница аспирантуры ВГИК в 2018 году по специальности искусствоведение (теория драматургии).

Аннотация: Статья посвящена анализу фильма Ингмара Бергмана «Шепоты и крики» в ракурсе использования в нем саморефлексии персонажа как основного сюжетобразующего приема. Саморефлексия главной героини Агнес представлена во всем разнообразии видов, которые,

переменяясь друг с другом, создают полифоничность смыслов и образов. Также обосновываются драматургические приемы, позволяющие вовлечь зрителя в психологические переживания Агнес. Ее дневник репрезентуется как осознанная саморефлексия героини фильма, становясь экранным инструментом изучения ее психологии.

Ключевые слова: саморефлексия, драматургический прием, И. Бергман, самоосмысление, сюжет

WORLD CINEMA | ANALYSIS

Agnes's Self-Reflection in Ingmar Bergman's *Cries and Whispers*

UDC 778.5.04.072

Author: Maria V. Solovyova, PhD Student, VGIK.

Summary: The article provides an insight into the film "Cries and Whispers" by Ingmar Bergman in terms of using the character's self-comprehension as the main plot-forming device. The self-comprehension of the main character Agnes is presented in all its diversity which generates a polyphony of meanings and images. The author also accounts for the dramatic methods, allowing the viewer to be involved in Agnes's psychological experiences. The heroine's diary is represented as her conscious self-reflection, becoming an on-screen tool for studying her psychology.

Key words: self-reflection, dramatic tool, Ingmar Bergman, self-comprehension, plot

КИНОБИЗНЕС | СТРАТЕГИЯ И ТАКТИКА УПРАВЛЕНИЯ

Особенности сотрудничества российской анимационной индустрии с азиатскими партнерами

УДК 791.44

Автор: Кривуля Наталья Геннадьевна, доктор искусствоведения, доцент, заместитель декана по научной работе, Высшая школа (факультет) телевидения МГУ имени М.В. Ломоносова.

Аннотация: В статье рассматриваются формы международного сотрудничества в области анимации, выявляются различия при взаимодействии с азиатскими компаниями, определяется вектор смены

приоритетов в сфере анимационной копродукции. Анализ опыта копродукции компаний-производителей российской анимации позволил выявить стратегии совместного производства, которое представляется перспективным в плане завоевания международного рынка, продвижения национальных идей и репрезентации анимации как «мягкой силы» межнационального взаимодействия.

Ключевые слова: российская анимационная индустрия, копродукция, прокат, международное сотрудничество, киностудии, кинокомпании

FILM INDUSTRY |

STRATEGY AND TACTICS OF MANAGEMENT

Cooperation between the Russian Animation Industry and Asian Partners

UDC 791.44

Author: Natalya G. Krivulya, Doctor of Arts, Associate Professor, Scientific Department, Higher School of Television of Moscow State University named after M.V. Lomonosov.

Summary: The article discusses the forms of international cooperation in the field of animation, identifies the differences in the interaction with Asian companies, determines the vector in the change of priorities in the sphere of animation coproduction. An analysis of mutual project experience of Russian animation production companies allowed us to identify co-production strategies that seem promising in terms of conquering the international market, promoting national ideas and representing animation as the "soft power" of international interaction.

Key words: Russian animation industry, co-production, distribution, international cooperation, film studios, film companies

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

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

Рекомендации авторам журнала «Вестник ВГИК»

О журнале

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

Учредитель журнала: Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова. Издание зарегистрировано в Федеральной службе по надзору в сфере связи и массовых коммуникаций (Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-33969 от 07 ноября 2008 г.).

Научный журнал «Вестник ВГИК» предназначен для научных работников, киноведов, кинокритиков, кинорежиссеров, операторов, продюсеров и других специалистов в сфере кино-, теле- и других экранных искусств, а также преподавателей, аспирантов. Периодичность выхода журнала ежеквартальная.

Научные статьи от авторов принимаются по направлениям:

- Киноведение и искусствоведение
- Теория и история экранных искусств
- Философия, социология, культурология, эстетика
- Режиссура и актерское мастерство
- Кинодраматургия
- Кинооператорское искусство
- Новые технологии в аудиовизуальной сфере
- Анимация и мультимедиа
- Продюсерство
- Экономика аудиовизуальной сферы
- Проблемы кинопрофессий
- Образование, подготовка профессиональных кадров

Правила приема рукописей

1. Авторы предоставляют статью, являющуюся оригинальным самостоятельным произведением, не публиковавшимся ранее, где освещается актуальность поставленной проблемы и ее научная новизна, и необходимый пакет документов (в электронном и печатном виде) для проверки на техническое соответствие требованиям журнала в Сектор мониторинга и информационно-аналитического обеспечения НИИК ВГИК на эл. адрес: researchvgik@gmail.com. После проверки оформления статьи и комплектации пакета документов автор получает уведомление о приеме материалов с указанием даты приема и шифра статьи, что служит основанием для отправки статьи в редакцию журнала. Статьи направляются автором на эл. почту vestnik-vgik@vgik.info с сопроводительным письмом на имя главного редактора журнала «Вестник ВГИК».

2. Статьи сопровождаются: *фото автора* (портрет) с подписью и иллюстрациями к статье не более 5–6 снимков (разрешение снимков — 300 dpi). Авторы гарантируют, что иллюстративный материал не нарушает интеллектуальные и авторские права других лиц; «*Сведениями об авторе*» (файл в Word), где представлены: название статьи; УДК; ФИО автора (полностью), его ученая степень, ученое звание (если есть); должность и наименование организации, где работает автор; пристатейные аннотация (не более 5–7 строк) и ключевые слова (5–6 наименований); *Резюме к статье* (расширенное) на русском и английском языках (объем не более 2200 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 выпиской из протокола заседания кафедры или другого научного подразделения, справкой из аспирантуры.

5. Для авторов статей с ученой степенью кандидатов наук, ведущих научную деятельность во ВГИКе и сторонних организациях, статья сопровождается выпиской из протокола заседания кафедры или другого научного подразделения с рекомендацией к публикации.

6. Для авторов статей с ученой степенью доктор наук рекомендации к публикации не требуются.

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 в Сектор мониторинга и информационно-аналитического обеспечения НИИК ВГИК (researchvgik@gmail.com), а после утверждения — на адрес редакции журнала (vestnik-vgik@vgik.info).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Правила соблюдения этических норм в редакционной политике издания

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

основополагающими принципами работы с научными материалами являются:

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

Особые условия публикации статей

1. Решение о публикации статей принимается Редакционным советом журнала, вознаграждение авторам не выплачивается.

2. Статьи авторов (докторов и кандидатов наук, аспирантов, имеющих непосредственное отношение к научной и образовательной деятельности ВГИК), а также обучающихся в аспирантуре и докторантуре других вузов РФ публикуются и рецензируются за счет средств Учредителя.

3. Подробные инструкции по оформлению авторских статей — на интернет-сайте журнала — www.vestnik-vgik.com, а также на интернет-сайте ВГИК: <http://www.vgik.info/science/bulletin/>



Информация о приобретении журнала

Номера журнала «Вестник ВГИК» распространяют:

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

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

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

**Контактная информация:**

Редакция журнала

тел.: 8 (499) 181-42-52;

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

Административное обслуживание (подписание договоров с авторами, выдача номеров журнала) обеспечивает Редакционно-издательский отдел ВГИК (РИО),

тел. +7 (499) 181-35-07; e-mail: rio@vgik.info



МУЗЕЙ ВГИК



В дни 100-летнего юбилея в новом зале исторического корпуса открылся Музей ВГИК. Е.Ю. Волкова, зав. музеем, рассказывает членам делегации из Китая об экспозиции



Посетители Музея ВГИК — члены делегации из Китая



Интерес к истории советского и российского кинематографа не иссякает





Всероссийский государственный институт
кинематографии имени С.А. Герасимова



ОБЪЯВЛЕН НАБОР В АСПИРАНТУРУ, ВКЛЮЧАЯ ФОРМУ СОИСКАТЕЛЬСТВА

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

NB! заочное обучение в аспирантуре платное

Подробную информацию можно получить:

Отдел аспирантуры и докторантуры ВГИК

Заведующая — Светлана Михайловна Медведева

Тел. 8 (499) 181-34-77;

e-mail.: aspirantura_cm@vgik.info <http://vgik.info/science/graduate/>

Всероссийский государственный
институт кинематографии
имени С.А. Герасимова
Москва, 129226,
ул. Вильгельма Пика, 3

