

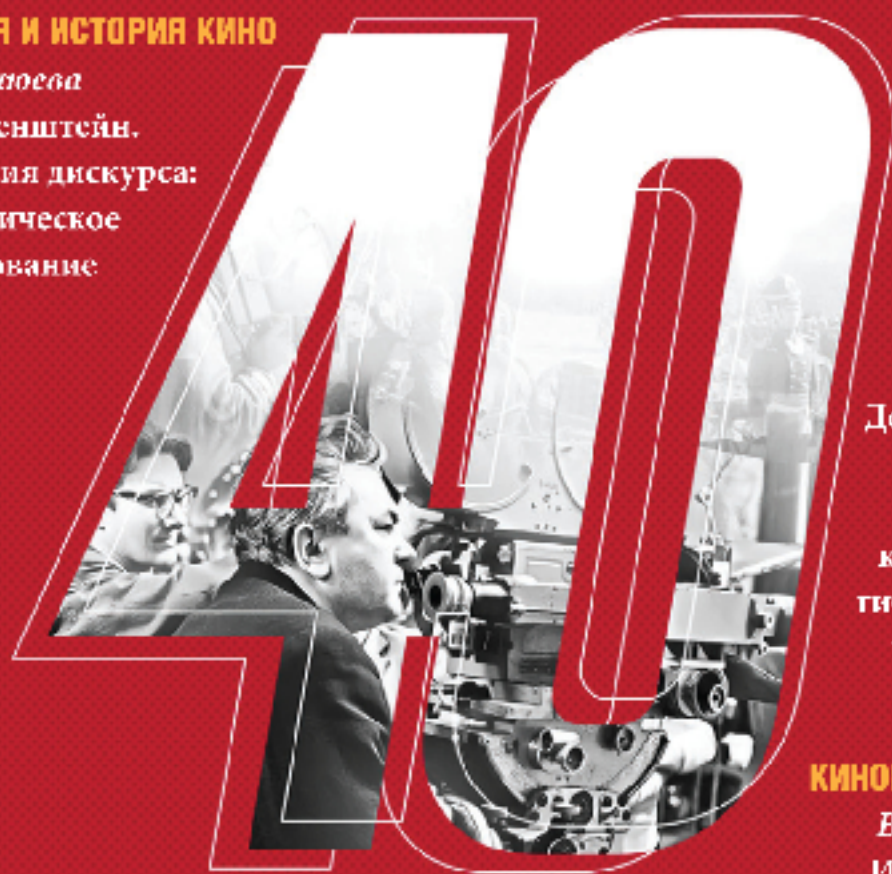
Вестник **ВГИК** www.vgik.info

В НОМЕРЕ:

**МЕЖДУНАРОДНЫЙ
СТУДЕНЧЕСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ ВГИК**
40th VGIK INTERNATIONAL STUDENT FESTIVAL

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО

Л.Б. Клясова
С. Эйзенштейн.
Агрессия дискурса:
теоретическое
обоснование



ПЕРФОРМАНС

Н.Г. Кривоуля
Документальная
анимация:
проблемы
классификации
гибридных форм
постцифровой
культуры

КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ

В.В. Виноградов
Интеллигенция:
укрощение нигилизма.
От «оттепели» до «перестройки»

40-й Международный
студенческий фестиваль ВГИК



№ 3 (45)
Том 12 НОЯБРЬ 2020

ЗАКРЫТИЕ 40-ГО МЕЖДУНАРОДНОГО СТУДЕНЧЕСКОГО ФЕСТИВАЛЯ ВГИК



Подробнее см. на 6-й странице



Автор скульптурной композиции — А. Блаженников
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. Сенечкина
Корректор Т. Дугина

Редактор текстов на английском
языке М.Л. Теракопан

Дизайн-макет обложки
И. Сенечкина

Отпечатано в типографии:
ООО «Канцлер» 150008,
г. Ярославль, ул. Клубная, 4-49
Заказ № 6245

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

© Редакция журнала
«Вестник ВГИК», 2020

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ НАУЧНОГО ЖУРНАЛА

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ

Малышев 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»
- 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
- Кривоуцкий Ю.В.** доктор экономических наук, профессор кафедры производственного менеджмента и маркетинга МАИ
- Кривцун О.А.** доктор философских наук, профессор, Заслуженный деятель искусств РФ, академик РАХ, зав. отделом теории искусств Института теории и истории изобразительных искусств РАХ
- Маньковская Н.Б.** доктор философских наук, главный научный сотрудник сектора эстетики Института философии РАН
- Молчанов И.Н.** доктор экономических наук, профессор кафедры политической экономики МГУ; профессор Департамента общественных финансов Финансового университета при Правительстве РФ
- Николаева-Чинарова А.П.** доктор философских наук, кандидат экономических наук, директор Центра непрерывного образования и повышения квалификации творческих и управленческих кадров в сфере культуры, ВГИК
- Новиков А.В.** доктор философских наук, профессор кафедры эстетики, истории и теории культуры ВГИК
- Пондопуло Г.К.** доктор философских наук, профессор кафедры эстетики, истории и теории культуры ВГИК
- Прожиго Г.С.** доктор искусствоведения, профессор кафедры киноведения ВГИК
- Разлогов К.Э.** доктор искусствоведения, профессор, Заслуженный деятель культуры РФ, руководитель учебно-творческой мастерской, кафедра киноведения ВГИК
- Рейзен О.К.** доктор искусствоведения, профессор кафедры киноведения ВГИК
- Русинова Е.А.** кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой звукорежиссуры, ВГИК
- Свешников А.В.** доктор искусствоведения, кандидат педагогических наук, профессор кафедры рисунка и живописи ВГИК
- Сидоренко В.И.** кандидат экономических наук, профессор, зав. кафедрой продюсерского мастерства ВГИК
- Соколов С.М.** Заслуженный деятель искусств РФ, профессор, зав. кафедрой анимации и компьютерной графики ВГИК
- Уразова С.Л.** доктор филологических наук, доцент, главный редактор журнала «Вестник ВГИК»
- Хикс Джереми**
(Великобритания) доктор наук, преподаватель колледжа Королевы Марии при Лондонском Университете, зав. отделом русской культуры и кино; 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 **ФЕСТИВАЛЬ ВГИК: ВИРТУАЛЬНОЕ ПРИЗНАНИЕ**

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО | ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА

8 *Л.Б.Клюева, С. Эйзенштейн.* Агрессия дискурса:
теоретическое обоснование

29 *Н.Б. Кириллова.* Киномагия: маска и миф

КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ | ГЕНЕЗИС ОБРАЗА

44 *Виноградов В.В.* Интеллигенция: укрощение нигилизма.
От «оттепели» до «перестройки»

57 *Пак Ён Ын.* Фильм «Сталкер» А.А. Тарковского как манифестация мировоззренческих установок произведений Ф.М. Достоевского

68 *Г.И. Жданкина, Н.Б. Шипулина.* Короткометражное кино: жанровое своеобразие дебютов

ПЕРФОРМАНС | ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ

80 *Н.В. Клименко.* Приемы репрезентации автора в фильмах
Александра Сокурова

91 *Д.И. Данилов.* Трюкодемонстрация в игровых фильмах о Великой
Отечественной войне

102 *Н.Г. Кривуля.* Документальная анимация: проблемы классификации
гибридных форм постцифровой культуры

КУЛЬТУРА ЭКРАНА | КУЛЬТУРОЛОГИЯ, ФИЛОСОФИЯ

120 *И.П. Никитина.* Эстетика как метатеория художественной критики?

ТЕЛЕВИДЕНИЕ | ЦИФРОВАЯ СРЕДА

134 *А.А. Штандке.* Современные формы фиксации реальности в формате
видеохостинга

ХРОНИКА В ДЕТАЛЯХ | АКТУАЛЬНОЕ СОБЫТИЕ

145 **40-й Международный студенческий фестиваль ВГИК**

132 **ЧИТАЛЬНЫЙ ЗАЛ | КНИЖНАЯ ПОЛКА**

152 **SUMMARY | ПРЕЗЕНТАЦИЯ АВТОРОВ**

158 **РЕКОМЕНДАЦИИ АВТОРАМ**

ACADEMIC PERIODICAL'S EDITORIAL BOARD

CHAIRMAN

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

MEMBERS OF EDITORIAL BOARD

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

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

CONTENT

EVENTS IN THE DETAILS | CURRENT EVENTS

6 **VGIR FESTIVAL: VIRTUAL RECOGNITION**

FILM THEORY AND FILM HISTORY | AUDIOVISUAL ARTS

8 *L.B. Klyueva. S. Eisenstein. Aggression of Discourse: Theoretical Justification*

29 *N.B. Kirillova. Cinema Magic: Mask and Myth*

FILM LANGUAGE AND TIME | IMAGE GENESIS

44 *V.V. Vinogradov. The Intelligentsia: Taming Nihilism. From "Thaw" to "Perestroika"*

57 *Park Young Eun. The Film "Stalker" by A.A. Tarkovsky as a Manifestation of F.M. Dostoevsky's World Outlook*

68 *G.I. Zhdankina, N.B. Shipulina. Short Film: Genre Originality of Debuts*

PERFORMANCE | THE ART OF PRESENTATION

80 *N.V. Klimenko. Techniques for Representing the Author in Alexander Sokurov's films*

91 *D.I. Danilov. Evolution of Stunt Episodes in Fiction Films about the Great Patriotic War*

102 *N.G. Krivulya. Animated Documentary: Problems of Classifying the Hybrid Forms of Post-Digital Culture*

SCREEN CULTURE | CULTUROLOGY. PHILOSOPHY

120 *I.P. Nikitina. Is Aesthetics a Metatheory in Relation to Art Criticism?*

TELEVISION | DIGITAL ENVIRONMENT

134 *A.A. Shtandke. Modern Forms of Capturing Reality in the Format of Video Hosting*

EVENTS IN THE DETAILS | CURRENT EVENTS

145 **40th International Student Festival of VGIR**

132 **READING ROOM | BOOKSHELF**

152 **SUMMARY | PRESENTATION OF AUTHORS**

158 **RECOMMENDATIONS AUTHORS**

ФЕСТИВАЛЬ ВГИК: ВИРТУАЛЬНОЕ ПРИЗНАНИЕ

Ситуация с пандемией коронавируса, вновь охватившей страны и континенты, не стала преградой на пути проведения *40-го Международного студенческого фестиваля ВГИК*. Организаторы, спонсоры и партнеры этого мероприятия, ежегодно проходящего в Москве, приняли решение — Фестивалю быть! Но прохождение будет в online-формате. Виртуализация формата принесла киноконкурсу ВГИК открытость и прозрачность.

В 2020 году в киноконкурсном музее приняли участие представители *49 киношкол из 40 стран*. На суд жюри было представлено 59 студенческих работ: игровые, документальные, анимационные, мультимедийные проекты. В 2019-м в киноконкурсе фестиваля ВГИК участвовало 10 фильмов из 30 стран, поступивших из киношкол.

Традиционно фестиваль проходил в два этапа: сначала проходил российский конкурс, где конкурировало 173 студенческие работы. В нем участвовали все мастерские, факультеты кафедры ВГИК, а также колледж кино и филиал института в Иркутске. В этом году в конкурсе участвовали студенты из Ростова-на-Дону. Это был смотр творческих сил молодежи. Работы конкурсантов оценивало профессиональное и студенческое жюри. Работы обсуждались по 13 номинациям, были и призы специальные.

Победители российского этапа получили право участвовать во втором, международном конкурсе фестиваля, на который поступило 345 заявок. Лучшие работы оценивало профессиональное жюри под председательством кинорежиссера и сценариста **Ким Ки Дука** (Южная Корея).

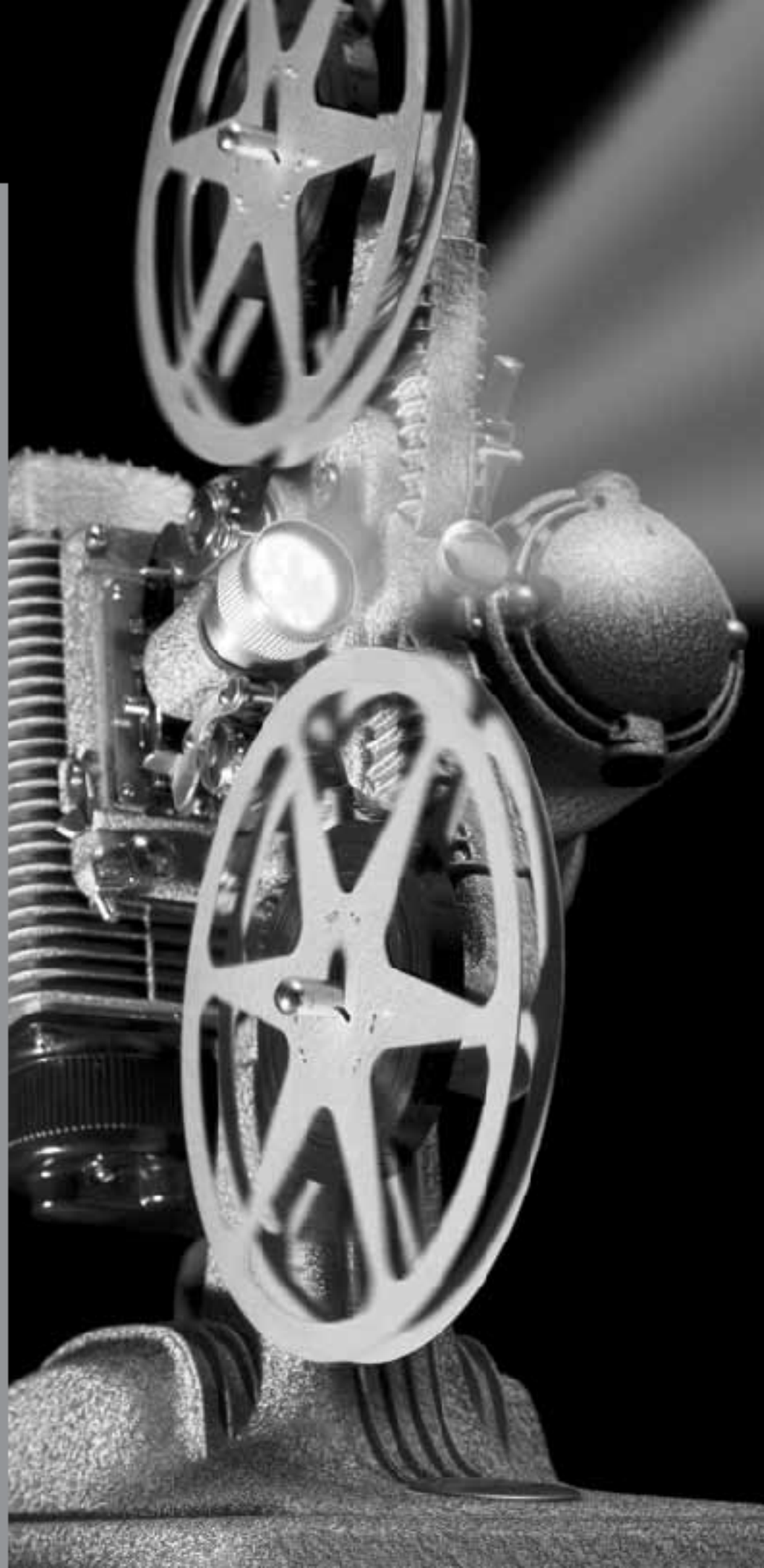
В online-формате прошел и *Театральный конкурс*. В числе его участников — театральные учебные заведения: ВТУ им. Щепкина, театральный институт им. Б. Щукина, ГИТИС, ВГИК, МХАТ, зарубежные театральные коллективы. Было показано 10 спектаклей театральных школ из пяти стран.

Трансляция фильмов первого и второго этапов киноконкурса, а также показы театральных спектаклей велись на сайте <https://2020.vgikfestival.com/>, согласно расписанию.

Победители 40-го Международного студенческого фестиваля ВГИК представлены на стр. 145–151



ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО
ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА





С. Эйзенштейн. Агрессия дискурса: теоретическое обоснование

Л.Б. Ключева

доктор искусствоведения, доцент

DOI <https://doi.org/10.17816/VGIK49660>

УДК 7.01

АННОТАЦИЯ

В статье обосновывается тезис С.М. Эйзенштейна «агрессия дискурса» или «агрессия режиссерского метода», в рамках которого режиссер раскрывает основы, особенности, многочисленные противоречия и тонкости их разрешения при формировании теоретической основы этого феномена. Размышления выдающегося теоретика и непревзойденного практика в режиссуре позволяют снять негативную коннотацию с определения «агрессия дискурса», раскрыть методы и задачи, которые ставил великий режиссер в новом ракурсе.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Grundproblem, атом воздействия, «монтаж аттракционов», агрессия дискурса, «формула двуединности», экстаз, концептуальность — основа дискурса, «единство — лейтмотив»

У истоков разработки метода

Теоретическое обоснование проблемы, обозначаемой как «агрессия дискурса», восходит к разработкам С.М. Эйзенштейна, поставившего во главу угла творческого процесса проблему целенаправленного воздействия произведения искусства на зрителя. Проблема получила у Эйзенштейна и особое определение, а именно — *Grundproblem*, или *Основная проблема*. Со свойственной этой уникальной личности настойчивостью и последовательностью Эйзенштейн фактически проводит эту проблему как сквозную через всю свою жизнь, постепенно реализуя ее в некую виртуальную «книгу — шар», внутри которой обретут свое место все иные проблемы и вопросы искусства.

Научные результаты, достигнутые Эйзенштейном в ходе разработки *grundпроблематики* искусства, далеко опередили свое время и вышли за границы самого искусства. Удивителен и путь, которым режиссер шел в освоении заявленной темы в течение своей творческой жизни. Этот путь свидетельствует не только об особых исследовательских качествах Эйзенштейна, но и приоткрывает вход в его творческую лабораторию, где удивительным образом сходятся алгебра и гармония, химия и алхимия, логика разума и глубина интуитивного озарения. Поражает масштаб, особая «мерность» личности Эйзенштейна,

которому изначально был присущ так называемый междисциплинарный исследовательский подход. Для него было естественно при решении эстетической проблемы неожиданно «завернуть» в психологию, биологию, медицину, древнюю магию или квантовую механику. И всякий раз он оказывался далеко за пределами чистой эстетики.

Кинематограф как идеальная «лаборатория».

Постановка проблемы

Активно привлекая в рамках исследования *grundproblematiki* «посторонние» области знаний (антропологию, психоанализ, биологию, медицину, психологию), Эйзенштейн сводил их к некой единой и, как ему это виделось, идеальной точке — точке кинематографа. Здесь, а в это Эйзенштейн свято верил, основная проблема способна проявиться и проявляется в наиболее чистом виде, ибо кинематограф, будучи по природе синтетическим искусством, потенциально содержит в себе возможность максимального воздействия на реципиента, поскольку способен задействовать одновременно разные каналы восприятия. Так он приходит к выводу, что именно воздействие есть основная задача и функция искусства. Эта проблема была поставлена режиссером в «Метод» в достаточно категорической форме:

«Для меня искусство никогда не было “искусством для искусства”. Не было и занятием создавать нечто, на мир непохожее, — “свой мир”. Но никогда же не имело и задачей “отражать” существующий мир. У меня всегда была задача — посредством средств воздействия — действовать на чувства и мысли, воздействовать на психику и, воздействуя, формировать сознание зрителей в желаемом нужном избираемом направлении»¹.

Трудно удержаться от комментария относительно этой позиции режиссера. Сама структура фразы свидетельствует о том, что мы имеем дело не с сиюминутно возникшей мыслью, а скорее с длительным и обстоятельным размышлением. Методом редуцирования Эйзенштейн как бы выносит за скобки все основные известные внутренние мотивации для занятий творчеством — креативность природы, потребность в самовыражении и желание скопировать мир. Все это, несомненно, присутствует и в самом режиссере, но он осознанно отстраняется от этих позиций, чтобы подчеркнуть то, что реально определяется в его сознании как самая важная перспективная цель. *Воздействие!* Любопытно, но уже в этой приведенной фразе прописана и логика, и характер воздействий, а именно: через чувственную психическую сферу — к воздействию на разум зрителя.

¹ Эйзенштейн С.М. Метод. Т. 1. Grundproblem. Музей кино, Эйзенштейн-центр. М., 2002. С. 46.

В поисках истоков творческой деятельности. Магия как первый «институт» воздействий

Размышляя над проблемой воздействия произведения искусства, Эйзенштейн пытается ответить на вопрос, каковы истоки творческой деятельности, истоки искусства. В поисках ответа режиссеру приходится совершить глубочайший интеллектуальный дайвинг сквозь этапы человеческого развития вплоть до уровня раннего инстинктивного или первобытного мышления. Именно здесь он обнаруживает и истоки искусства, непосредственно связанные с феноменом, нацеленным на разработку воздействий. Эйзенштейн устанавливает, что таким первичным «институтом воздействий» является древняя магия, древние магические ритуалы. Установка на воздействие, по словам Эйзенштейна, «несла и несет в себе точный пережиток самого раннего обращения с предшественником искусства — ритуалом». А именно: «...Покорять — подвергая воздействию — подчинять себе, своей воле. Там (и тогда) — природу и силы природы. Здесь — психологию (и чувства) зрителя и, видоизменяя, покорять его идеологию — моей идеологии пропагандиста (моей идее, моей концепции, моему взгляду на явления)»².

Поражает ясность, точность и лаконизм формулировок, жесткость задач. Уже на этом уровне можно говорить о неких демиургических аспектах эйзенштейновской концепции режиссуры — речь идет о реформатировании человеческого сознания или, более грубо, — о «формовке» человека, что, безусловно, рано или поздно поставит режиссера перед лицом философской проблемы об ответственности художника.

Итак, магия, в том числе и древняя, носит исключительно практический характер. Магия фактически и формируется как технология воздействий и в силу этого является основой и фундаментом института воздействий. В процессе человеческой эволюции, с переходом от первобытного мышления к мифологическому и затем к логическому, выявилась общая тенденция человеческого сознания к интеллектуализации, в сторону формирования абстрактных умозрительных конструкций (кстати, многие полагают и полагают сегодня, что в этом и состояла основная ошибка нашего развития, о чем свидетельствует, например, «Лирософия» Жана Эпштейна). Чувственное мышление постепенно подавлялось, уступая натиску интеллектуальных тенденций. Чувственный, магический опыт оттеснялся в «нижние этажи» человеческой психики — в глубины подсознания. С другой стороны, наработанный арсенал магических средств, помимо основных, присущих магии задач, неожиданно

² Эйзенштейн С.М. Метод. Т. 1. Grundprobleme. Музей кино, Эйзенштейн-центр. М., 2002. С. 46–47.

обнаруживает перед собой огромное поле возможного приложения — то, что впоследствии будет осознано как искусство. Огромный репертуар магических приемов постепенно трансформируется в инструментарий нарождающегося искусства или искусств и закрепляется в форме художественного материала. Чувственная магия, руководившая жизнью древнего человека, становится основой первых произведений искусства. Нарботанные магические структуры, направленные на воздействие, вытесняются на уровень художественных приемов. И постепенно *магическое* ослабевает, уходит на второй план, в тень, а на первый план выходит *художественность*. Погружение Эйзенштейна в ранние эпохи человеческого развития, в самое «детство» человечества оказалось крайне результативным. Эйзенштейн вынесет из этих интеллектуальных медитаций массу инсайтов, которые станут строительным материалом конструкции его метода. И главное, Эйзенштейн ставит перед собой задачу: спустя века вернуть искусству утерянную магию, наполнить магической силой художественные приемы.

«Монтаж аттракционов»

Режиссер начинает действовать в избранном направлении. Полагая воздействие главной образующей всего творческого процесса, Эйзенштейн ставит задачу выявить и осмыслить некую единицу измерения, как сам он ее определяет, — «атом» художественного воздействия. Такой минимальной единицей, атомом художественного воздействия для Эйзенштейна станет «аттракцион».

В 1923 году в журнале «Леф» выходит знаменитая статья С.М. Эйзенштейна «Монтаж аттракционов». Здесь, выделенное курсивом, дается первое обозначение самого термина «аттракцион», обоснованное в отношении театра: «Аттракцион (в разрезе театра) — всякий агрессивный момент (театра), то есть всякий элемент его, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего, в свою очередь в совокупности единственно обуславливающие возможность восприятия идейной стороны демонстрируемого — конечного идеологического вывода»³.

Можно сказать, что этот тезис, который является концентратом не только статьи режиссера, но в определенном смысле — ядром его метода, подвел нас к формулировке названия этой работы, а именно «Агрессия дискурса». И здесь возникает необходимость введения комментария. Во-первых, мы

³ Эйзенштейн С.М. Метод. Т. 1. Grundproblem. Музей кино, Эйзенштейн-центр. М., 2002. С. 57.

снимаем со слова «агрессия» присущую ему негативную коннотацию и переносим акцент на такое качество воздействия, как его «неотвратимость». Здесь, как нам видится, ключ ко всей концепции. *Агрессивный дискурс значит — неотвратимо воздействующий*. И язык этого дискурса состоит из серии «аттракционов» или серии неотвратимо воздействующих элементов. Но возникает ряд вопросов. Насколько неотвратимо это воздействие? Как оно связано с волей режиссера? Как это воздействие реализуется в дискурсе? Какова роль зрителя во всем этом процессе?

Статья «Монтаж аттракционов», по сути, содержит ответы на все эти вопросы, поскольку является изложением режиссерской стратегии, четко спроецированной на некий изначально заданный эффект. В этом, по Эйзенштейну, смысл и главный принцип искусства. А именно, создать условия для полного овладения психикой зрителя для того, чтобы преобразовать эту психику в «желаемом нужном избираемом направлении». С одной стороны, Эйзенштейн говорит о том, что монтаж аттракционов — «свободный монтаж произвольно выбранных самостоятельных воздействий (аттракционов)...»⁴, и если здесь поставить точку, то может возникнуть неполное или даже превратное понимание этого принципа, ибо слово *свобода* правильнее было бы взять в кавычки, поскольку свобода быстро заканчивается, упираясь в некий «шлагбаум». Но «свободный» выбор изначально ограничивается, жестко регламентируется, словами самого Эйзенштейна, «точной установкой на определенный конечный тематический эффект»⁵. То есть, существует некая зона свободы в рамках жесткого регламента. Монтаж же аттракционов — есть «математически рассчитанная» логика воздействий на зрителя. Это безупречный, «опытно выверенный» навигатор зрительского восприятия, нацеленный на конкретный и точный результат. Здесь прописана и логика, и последовательность этих воздействий.

Сначала задействуется чувственная сфера. Режиссер при этом жестко закладывает всю «кривую» этих воздействий, регулируя глубину и силу ответного психического процесса, который происходит в зрителе, что характеризуется Эйзенштейном как «потрясения»! Казалось бы, что же еще? Режиссеры могут только мечтать о том, чтобы их фильм вызвал такого рода эмоциональную реакцию! Но только не Эйзенштейн. Для него все эти «потрясения» есть необходимый, но промежуточный уровень или этап. Фильм снимается не ради этих эмоциональных состояний. Но они, безусловно, нужны и чрезвычайно важны, иначе зритель

⁴ Эйзенштейн С.М. Метод. Т. 1. Grundproblem. Музей кино, Эйзенштейн-центр. М., 2002. С. 58.

⁵ Там же.

* Эйзенштейн С.М.
Метод. Т. 1.
Grundproblem. Музей
кино, Эйзенштейн-
центр. М., 2002.
С. 57.

не достигнет того пункта назначения, который предписан ему режиссером. Этот пункт находится не на чувственном уровне, а на другом, более высоком — на уровне когнитивных реакций и понятийных обобщений, которые станут основанием некоего внутреннего процесса, необходимого для достижения конечной точки назначения, а именно — «конечного идеологического вывода»⁶.

Эмоциональные потрясения, чувственная встряска нужны Эйзенштейну для того, чтобы этот живой чувственный процесс поднялся до своей максимальной отметины, за которой начинается включение понятийных процессов. Лампочка сознания загорается! И в голове зрителя возникает некое представление или понятие. При этом труднейшая задача режиссера заключается в том, чтобы это понятие абсолютно точно соответствовало тому изначальному тезису, который был заложен режиссером в его замысле. Никакой свободы! И если сегодня мы говорим о том, что амбивалентность — это необходимое качество художественного текста, а без этого качества текст прямолинеен и дидактичен, Эйзенштейн доказывает, что так происходит не всегда и что эта истина относительна. Все зависит от воли режиссера и силы реализующего эту волю режиссерского дискурса. Этот дискурс работает как американские горки. Конструкция задана не тобой, и кривая «взлетов» и «падений» математически рассчитана режиссером. Всё, что остается тебе, — прикрепить себя к сидению... И далее — ты движешься по траектории, тщательно разработанной креативным конструктором, который заранее закладывает в это движение твои эмоциональные состояния! И ты не можешь сойти с маршрута или перейти на дублер. Ты полностью подчинен воле разработчика-автора. Жестко прописанная Эйзенштейном логика целенаправленных воздействий или даже полного психического «захвата» зрителя подводят нас к размышлениям об особенностях кинокоммуникации в условиях жесткого режиссерского дискурса.

Парадокс коммуникативной цепочки С. Эйзенштейна

Классическая коммуникативная цепочка, разработанная Р. Якобсоном, выглядит следующим образом. На одном конце коммуникативной цепочки — автор, он же адресант, он же отправитель (в нашем случае, это режиссер). На другом конце коммуникативной цепочки — реципиент, он же адресат, получатель (зритель в нашем случае). В центре коммуникативной цепочки — текст, собственно художественное произведение, в горизонте которого и происходит художественная коммуникация.

В теоретических построениях Эйзенштейна коммуникативная цепочка претерпевает существенную трансформацию. Это связано исключительно с тем положением, которое отводит Эйзенштейн зрителю. Зритель в системе Эйзенштейна не только конечный пункт и фокус воздействий, но самым парадоксальным образом зритель оказывается одновременно и исходной точкой всего процесса создания произведения искусства. «Решающим фактором, объектом, материалом искусства совершенно очевидно рисовался не сюжет или образ, фактура или цвет, краска или тембр, звук или мастерство лицедея, но тот, перед лицом которого все они действительно едины и единицы всей системы художественного произведения, — ЗРИТЕЛЬ. Основным материалом произведения выставлялся зритель, комплекс зрительского реагирования»⁷.

⁷ Из подготовительных материалов к книге «Метод». Цит. по рукописи, хранящейся в ЦГАЛМ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 237.

Уже знакомая нам структура фразы, доказывающая закономерность возникновения данного тезиса в цепи длительных внутренних размышлений. Методом редукции Эйзенштейн вновь выносит за скобки все наши представления о материале творчества, будь то цвет, свет, тембр, слово, мастерство лицедея и так далее. Он все про это знает и упоминает все эти позиции исключительно для того, чтобы их перевернуть. Все то, что мы привычно относим к той сфере, никуда не исчезает и присутствует в творческом процессе как элементы художественного языка или структуры. Но настоящим материалом, тем самым «тестом» для формовки, является именно ЗРИТЕЛЬ, точнее — зрительская психика — «комплекс зрительского реагирования». Надо сразу сказать, что данный тезис при всей своей парадоксальности не есть некая метафора, к которой прибегает Эйзенштейн для того, чтобы подчеркнуть особую значимость воздействий на зрителя созданных режиссером фильмов. По нашему убеждению, — данное высказывание есть точное описание творческого метода Эйзенштейна, принцип которого восходит к древним магическим ритуалам и практикам. Работая с объектом, фотографией, вещью, принадлежащей определенному человеку, маг воздействует на самого человека, которому принадлежит эта вещь. Материалом воздействий мага является психическое поле человека, в то время как те или иные объекты, заменяющие человека, выступают в качестве субститутов и являются прямыми проводниками психических манипуляций. Но разве не о том же самом говорит Эйзенштейн, посвящая в скрытые механизмы своего творчества?

В этой коммуникативной парадигме структура фильма является не чем иным, как субститутом зрительской психики, где

режиссерский дискурс форматирует, последовательно и целенаправленно оформляет «материал», придавая ему необходимые параметры и качества, которые изначально содержатся в режиссерском замысле. Эйзенштейн выстраивает, буквально математически просчитывая всё, кривую этих воздействий, что должно неотвратимо привести зрителя к полному приятию необходимого идеологического тезиса и содействовать его укоренению и прорастанию в психическом поле зрителя. Аттракцион, или собственно чувственное психологическое воздействие — через логику монтажной концепции (монтаж аттракционов) — подводит зрителя не просто к некоему субъективному чувственному реагированию, но нацелен на определенный идеологический вывод, идеологическую тезу, идею, которая должна возникнуть в сознании воспринимающего (зрителя) как результирующая выстроенных воздействий. При этом зритель воспринимает эту идею не как навязанную извне, но как порожденную собственным сознанием. Общая схема воздействий — от *чувственного к абстрактно-логическому*.

Введем дополнительную коррективу на автора. Итак, автор ставит целью донести до зрителя некую идею или, как часто пишет Эйзенштейн, — «тезу». Автор реализует эту идею в образной структуре фильма и, прежде всего, через монтажную концепцию (монтаж аттракционов), четко просчитывая все возможные варианты воздействий (следовательно, и зрительского реагирования), и в результате зритель, строго следуя авторской логике, заново интегрирует авторскую идею в своем сознании.

«Движение мышления»

Отношение к психике зрителя как исходному материалу творчества определит весь путь мыслительных и творческих поисков режиссера. Для Эйзенштейна жизненно важно было разобраться с базовыми составляющими исследуемого процесса, а именно, что есть чувственное мышление и что есть мышление логическое, каково влияние этих типов мышления в свете достижения необходимых результатов. Эти размышления находят отражение в статье Эйзенштейна «Движение мышления», прекрасно иллюстрирующей «биологизм» эйнштейновской эстетики. Здесь, как и далее, он будет неоднократно прибегать к самым неожиданным аналогиям из растительного и животного мира для объяснения сущности эстетических процессов.

В поисках ответа на вопрос, что есть абстракция, каково происхождение абстрактного мышления, Эйзенштейн обращается к «Медицинской психологии» Эрнста Кречмера, немецкого

⁸ Стентор (Stentor): род простейших из класса ресничных инфузорий. — *Прим. авт.*

психиатра и психолога. В данном случае исследовательский «зонд» Эйзенштейна достигает глубины, пожалуй, одной из нижних отметин. В поисках механизма воздействия на психику зрителя Эйзенштейн углубляется в особенности реагирования на внешние обстоятельства... инфузорией Стентор (Stentor)⁸. Так режиссер демонстрирует в очередной раз невероятную открытость и способность подключения к любым источникам знания в исследовании интересующих его вопросов. Суть экспериментов Э. Кречмера заключалась в том, что ученому удалось выявить определенную закономерную последовательность этих реагирований, которые он и отобразил в виде простой схемы. Реакция инфузории представляет собой серию определенных последовательных защитных действий, которые можно представить в виде цепочки: А — В — С — D. Однако Кречмер также установил, что при многократном повторении этого раздражения, инфузория в силу выработанной привычки — сокращает данную формулу до простейшей: А — D. На самом деле, инфузория проходит все стадии измененных состояний, но в таком ускоренном темпе, что промежуточные стадии (В — С) как бы опускаются, и мы не видим их внешних проявлений, а лишь начало и конец цепочки, то есть А и сразу D. Кречмер называет это законом сокращения формулы часто повторяемых актов.

Эйзенштейн не только не прошел мимо этих соображений немецкого ученого, но сумел использовать их как некую цайт-лупу, с помощью которой ему открывались закономерности и механизмы общечеловеческого значения и характера. Так поведение инфузории фактически подвело Эйзенштейна к гипотезе о том, что вся наша культура, сам путь цивилизационного развития есть не что иное, как результат прогрессирующего сокращения отдельных чувственных образов, «сжатия» образов. Это «сжатие» на определенном этапе достигает некой сигнальной системы, когда из определенного количества чувственных ощущений, накопленного чувственного опыта или объема чувственной информации осуществляется переход к качественно новой форме мышления, а именно — от чувственных переживаний к логическому обоснованию понятия. И далее мы ускоренно движемся в сторону все более абстрактного мышления. В то же время Эйзенштейн приводит примеры таких состояний, которые можно интерпретировать как противоположный процесс — от состояния аффекта или состояния экстаза, способных проявить этот обратный ход, когда некое понятие, представление, абстрактная мысль распадаются на первичные единичные образы, ее составляющие...

Сходные процессы наблюдаются в сновидениях или шизофренических состояниях, когда серии образов развертываются асинтаксически в том же порядке, в каком они «склеивались» в процессе своего исторического развития. Именно здесь кроются базовые принципы эйзенштейновского монтажа. Монтаж, по Эйзенштейну, есть воспроизведение того механизма, той логики, при которой абстрактная мысль (идея, теза, которой одержим режиссер) реализуется режиссерским дискурсом в строгую систему определенных образов, буквально захватывающих психику зрителя, возбуждая чувственную сферу, чтобы затем заново выстроиться в его сознании в первичное, заложенное режиссером логическое понятие (тезу). Но чтобы сформировать конкретную идею в сознании зрителя (именно так ставил вопрос Эйзенштейн), нужно «вернуться назад», к тем чувственным образам, которые ее составляют, и провести зрителя по этому пути. «А что ежели, может быть, этот перевод логической формулы из форм сегодняшнего уровня нашего сознания (обратно? вспять?) на формы сознания и мышления более раннего и есть секрет искусства вообще, а не только моего “интеллектуального кино?”»⁹.

⁹ Эйзенштейн С.М. Метод. Т. 1. Музей кино, Эйзенштейн-центр. М., 2002. С. 88.

Внутренний монолог

Эйзенштейн надолго и всерьез озадачивается исследованием мышления, пытаясь выявить как закономерности развития мыслительных процессов, так и их связь с развитием искусства. Так он выходит на проблему внутреннего монолога и осознание того, что монтаж не только воссоздает логику разложения абстрактного понятия на единичные образы, но и позволяет выявить и реконструировать законы самого мыслительного процесса. «Как увлекательно прислушиваться к собственному ходу мышления, особенно в аффекте, чтобы ловить себя на том, что видишь? <...> Как говоришь “в себе”, в отличие от “из себя”. Каков синтаксис внутреннего языка, в отличие от внешнего. Каким дрожанием внутренних слов сопутствует совпадающее зрительное изображение. Каким состояниям противоречащее. Как работает взаимоискажение... Прислушиваться и изучать, чтобы понять структурные законы, и собрать их в конструкцию внутреннего монолога предельной напряженности борьбы трагического переживания...»¹⁰.

¹⁰ Там же. С. 108.

Эйзенштейна буквально захватывает иррациональная сфера чувственного. Он ощущает эту особую пульсацию внутренних токов, которые пронизывают человека, иногда так и не достигая его сознания. Он ищет образцы этой иррациональной

¹¹ Эйзенштейн С.М.
Метод. Т. 1.
Музей кино.
Эйзенштейн-центр.
М., 2002. С. 111.

структуры в искусстве и восхищается творчеством Джеймса Джойса: «...Джойс велик тем, что он из процесса внутреннего хода мышления извлек на первый план иной строй хода тех содержаний, которые скользят во внутреннем монологе»¹¹. Особенность внутренней речи заключается, прежде всего, в ее недифференцированной смешанности. Из общего диффузного целого невозможно выделить какую-либо ведущую черту. Для Эйзенштейна внутренняя речь есть погружение на стадию раннего чувственного мышления, «регресс» к ранним формам пралогики. Это движение вспять, скольжение с ясной членораздельной внешней речи на стадию недифференцированной, смешанной, диффузной речи внутренней. Он делает вывод, что в самом процессе воссоздания структуры внутренней речи, основная сила заключается не в рациональной стороне текста, а как раз в иррациональной. Исключительно важный вывод для человека, который недавно горячо декларировал свою приверженность интеллектуальному пути развития, безусловную установку на интеллект и веру в абсолютное могущество этой «прогрессивной компоненты», с помощью которой можно достичь решения любой задачи. И вдруг этот неожиданный разворот в сторону, противоположную логике, и осознание ценности новой позиции. У Джойса имеют значение даже не сами слова и то, что они значат, но то, как они расставлены! Слова движутся в некоем хаотичном потоке, образуя завалы, беспорядочные нагромождения и стыки, из-под которых их извлекают «аналиты». И все это не только не противоречит особой ценности такого рода писательского дискурса, но скорее указывает на совершенно иную логику, сигнализирует иной тип мышления. Важен «не смысл слова, извлекаемый всеми аналитами из-под сдвига, в котором его подает Джойс, — пишет Эйзенштейн, — но в природе того сдвига, которым обработано слово и в том расчете эффекта, который дается именно этим сдвигом, а не иным»¹². Эйзенштейн подчеркивает исключительную значимость самого характера сдвига, который не только может оправдать ситуацию внутритекстового «хаоса», но и определить ее как необходимую.

¹² Там же. С. 111–112.

Фактически здесь мы имеем дело с размышлениями Эйзенштейна о поиске метода, адекватного самому материалу и той позиции, той творческой призме, сквозь которую художник смотрит на этот материал, оценивает его. И тогда характер сдвига может действительно определять и одновременно оправдывать ту или иную архитектуру даже самой причудливой конструкции! И задача художника в таком случае —

закрепить и реализовать этот «сдвиг» в специфическом дискурсе, который позволит донести и сохранить эту, пусть даже самую невероятную, «оптику» через весь текст. Есть искусство, где реальность почти тождественна реальности за окном. У Эйзенштейна этот подход определяется как эйдейтическая способность воспроизводить, сравнимая с первичным автоматизмом, подражательным инстинктом, и оценивается как низшая форма в реестре методов. Есть «ирреальная реальность» по типу «Капричос» Гойя или «алогичная логика», как у Кафки. Важно ощутить, раскрыть и донести характер этого сдвига (отход от нормативного, привычного, следовательно, профанного восприятия мира), который определяет и оправдывает авторскую «оптику».

В своих бесконечных размышлениях о природе вещей Эйзенштейн делает еще один чрезвычайно важный вывод. Несмотря на все кажущееся многообразие форм и явлений в искусстве, там нет ничего, чего нет в нас, в человеке! Справедливость этого суждения очевидна. Нам близко понимание того, что ценность открытий как в науке, так и в искусстве, заключается не столько в том, что человек придумывает что-то принципиально новое, чего никогда не существовало, но в том, что ему открываются законы или закономерности, которые работают вне зависимости от того, знаем мы про них или нет. В кино, по мысли Эйзенштейна, нет ни одного приема, который не отвечал бы определенной форме протекания тех или иных психических процессов. Затемнение, наплыв, двойная экспозиция, фокусировка или «расфокусировка», принципы монтажа и так далее Эйзенштейн напрямую соотносит с психическими процессами. «Кино нам кажется по специфике своей речи, воспроизводящим явления, по всем признакам того метода, каковым происходит отражение действительности в движении психического процесса. Нет ни одной специфической черты кинематографического приема или явления, которая не отвечала бы специфической форме протекания психической деятельности человека»¹³. И далее режиссер делает вывод: «...В осознании этого положения и в конструктивном его приложении, на мой взгляд, — ключ подходов к специфической драматургии тон-фильма»¹⁴.

Исследование внутренних психических процессов, протекающих в человеке, в частности, особый синтаксис структуры внутренней речи открывает перед Эйзенштейном возможность по-новому осмыслить художественные процессы, те принципы, по которым строится художественная форма и композиция

¹³ Эйзенштейн С.М. Метод. Т. 1. Музей кино, Эйзенштейн-центр. М., 2002. С. 117.

¹⁴ Там же. С. 118.

¹⁵ Эйзенштейн С.М. Метод. Т. 1. Музей кино, Эйзенштейн-центр. М., 2002. С. 144.

художественных произведений. И режиссер озвучивает эти мысли в своем докладе на совещании 1935 года, утверждая, что «... нет ни одного формального приема, который не оказался бы сколком с той или иной закономерности, путем которой, в отличие от логики внешней речи, строится речь внутренняя»¹⁵. Отсюда важнейший вывод, к которому приходит Эйзенштейн в этот период.

¹⁶ Там же. С. 144.

В основе формотворчества лежит чувственное мышление, которое опирается на те же закономерности, что и внутренняя речь. «...Закономерности эти известны, и в свете высказанного соображения они являются как бы полным фундаментом законов строения формы»¹⁶, — пишет Эйзенштейн. «Регрессивная компонента», так Эйзенштейн в свое время обозначил чувственное мышление, и здесь угадывалась негативная коннотация, в этот период открывается как чистая сфера творчества и искусства, вместительница всех законов строения формы. Следовательно, именно здесь сокрыты механизмы, которые напрямую связаны с установками на воздействие.

Чувственное мышление

Чувственное аффективное знание, пульсирующее ниже уровня сознания, облекается в смутные образы, обладающие диффузной природой, смешанной недифференцированной структурой, где отсутствуют «главные» признаки и где все элементы стремятся к объединению. В этой смешанности и одновременно устремленности к единому Эйзенштейн увидел проявление древней диалектики, особой связи части и целого. Чувственное мышление есть живая плодородная почва для рождения образов. Здесь процессы протекают вне цензуры сознания и логической обусловленности. Эти образы есть «чистое» проявление реального опыта человека, абрис полый формы, в которой отсутствует сознательная рефлексия. Эйзенштейн приходит к выводу, что именно здесь берет свое начало любой творческий процесс.

Чувственная информация, изменчивая и чуткая к наполнению, в своем движении постепенно поднимается, достигая уровня сознания. Так из некоей психической сумеречной темноты у художника возникает идея, рождается замысел, который, напитываясь мыслью, требует реализации и творческого воплощения. Далее этот замысел проходит фильтрацию сознанием, обретает концептуальность, векторы движения и горизонт развития, чтобы затем реализоваться с помощью дискурсивной стратегии в художественную структуру произведения. У Эйзенштейна и

на этом первичном этапе, этапе замысла и его начального претворения в структуру произведения, уже включен, задействован параллельный процесс — *процесс конкретного воздействия на зрителя*. Форма, интенсивность, характер этого воздействия закладываются с самого начала. Другими словами, конечный результат уже как бы присутствует в замысле и им определяется. Художественное произведение через структуру формы, минуя барьеры сознания, проникает в чувственную сферу зрителя, оказывая воздействие напрямую. При этом зритель усваивает это воздействие и эту форму как неотъемлемую часть своего внутреннего опыта. Форма художественного произведения становится частью внутреннего мира человека.

Формула двуединости

Искусство есть биполярное единство, баланс между экстазом и идеологией. Свойства формы апеллируют к первобытным слоям сознания человека, но режиссерская воля, выраженная в точной дискурсивной стратегии, ведет зрителя через чувственные потрясения вплоть до «пороговой черты», где чувственное достигает сознания, которое устремляется вверх, трансформируя чувственный опыт в прогрессивные (когнитивные) представления воспринимающего...

Здесь кроится интерес Эйзенштейна к образам Аполлона и Диониса. В рисунках режиссера воплощается и реализуется мысль о двуединстве или двуликости искусства: «...персонификация моих “начал”, в своем проникновении друг в друга порождающих художественный образ, — это, конечно, Дионис и Аполлон. Дионис — пралогика, Аполлон — логики. Диффузное и отчетливое. Сумеречное и ясное. Животно-стихийное и солнечно-мудрое etc. (“Начислять” можно сколько угодно). Отсюда сейчас же вопрос: а есть ли у греков где-либо синтез начала дионисийского и аполлонического. И если есть, то — где? Оказывается — есть. И в самом “подходящем” месте: в <...> Орфее (Артисте!)»¹⁷. И чуть позже режиссер дополнит: «Правильно, что именно в Орфее — певце и отце искусств — происходит этот синтез»¹⁸.

Эти записи, сделанные в одно время с триптихом Эйзенштейна, который образуют рисунки «Аполлон», «Дионис», «Орфей», интересны не только как комментарий к визуальным образам. В них с предельной отчетливостью выразилась мысль о сочетании в искусстве двух противоположных начал, которой проникнуты все сочинения Эйзенштейна позднего периода. Так возникает «формула двуединости», ставшая сутью Метода.

¹⁷ Эйзенштейн С.М. Метод. Т. 2. Тайны мастеров. Музей кино. Эйзенштейн-центр. М., 2002. С. 7.

¹⁸ Там же.

Суть метода.**Образ как результирующая двух противоборствующих начал**

Все это время основная проблема существовала в сознании Эйзенштейна исключительно в поле борьбы двух биполярных начал — пра логики («регрессивная компонента») и логики (компонента «прогрессивная»). При этом эстетические параметры произведения закладывались в соответствии с учетом уровня и характера воздействий двух противоборствующих форм. Теперь Эйзенштейн навсегда выходит из этой дилеммы, четко осознавая, что непримиримые противоречия находят свое разрешение и обретают диалектическое единство в целостности художественного образа. Образ есть результирующая взаимодействий между двумя составляющими этой формулы. В этой борьбе, в разрыве между регрессивными «погружениями» и прогрессивными «взлетами», которые отраженно переживает зритель, — рождаются те самые тезы и идеи, которые были вложены режиссером в замысел. «Воздействие произведения искусства строится на том, что в нем происходит одновременно двойственный процесс: стремительное прогрессивное вознесение по линии высших идейных ступеней сознания и одновременно же проникновение через строевые формы в слои самого глубинного чувственного мышления»¹⁹. Регрессивный импульс должен сочетаться с областью прогрессивного приложения. И далее: «...Полярное разведение этих двух линий создает ту замечательную напряженность единства формы и содержания, которая отличает подлинные произведения»²⁰.

Суть формулы двуединности — в осознанной силе воздействия, которая задается амплитудой разрыва между регрессивной компонентной и прогрессивным приложением. Чем больше разрыв, тем острее подъем (сила образа и его воздействие) над преодолением этого разрыва. Главное следствие диалектики взаимосвязи чувственного и логического элементов внутри формулы двуединности состоит в том, что при соблюдении определенных действенных правил, «рецептов» формотворчества, воздействие произведения становится практическим, невероятно мощным и неотвратимым...

Формула двуединности существенно повышает статус искусства в глазах Эйзенштейна. Искусство мыслится режиссером как один из методов и путей познания. Задача такого искусства не просто копировать мир или истолковывать его согласно существующим нормативам мышления, искусство само конституирует образы в соответствии с новым мышлением и новыми

¹⁹ Эйзенштейн С.М. Метод. Т. 1. Grundproblem. Музей кино. Эйзенштейн-центр. М., 2002. С. 167.

²⁰ Там же.

представлениями, тем самым расширяя диапазон чувственного и горизонт интеллектуального восприятия.

Режиссерский дискурс Эйзенштейна

Элементы формы равнозначны. Нельзя сказать, что композиция кадра важнее ритма или что цвет важнее, чем концепция звука. Психологический эффект воздействия зависит от отношений между этими элементами, от их особой комбинаторики, особой иерархии в художественной структуре произведения. Определяющим фактором всего процесса является режиссерская стратегия, которая и наделяет эти элементы теми или иными функциями, ответственными за конечный психологический (идеологический) эффект. Это как бы признанный факт. Отличие позиции Эйзенштейна, которую мы сформулировали как **«агрессия дискурса»** заключается в раскрытии той ситуации, что **режиссерский дискурс Эйзенштейна это кристаллизованная в структуре фильма воля режиссера, которая ведет, строит, определяет весь процесс коммуникации от начала и до конца.** Не только до того момента, когда экран погаснет и зритель встанет со своего кресла, покинет зал... Нет, это только часть работы и часть общего замысла. Как мы уже убедились, зритель в концепции Эйзенштейна не есть нейтральный фактор. Зритель есть одновременно и начальная и конечная точка в процессе создания произведения искусства. В изучение психического поля зрителя Эйзенштейн вложил всю свою творческую и исследовательскую энергию, и для него процесс воздействия не может ограничиваться полуторачасовым контактом зрителя с фильмом...

Задача режиссера — не просто заложить нужную идею в сознание реципиента, внедрить эту идею в психику зрителя как собственную, адаптировать как «родную». Это только половина работы. Фактически Эйзенштейн стремится и более того — достигает этой цели²¹, стремится перекодировать, перестроить, переформатировать психическую карту зрителя в «желаемом нужном, избираемом направлении», дабы вложенная идея выстроила правильный алгоритм взаимодействия этого, уже «нового» человека с внешним миром. И здесь снова возвращаемся к «магической» составляющей метода. Тщательно анализируя механизмы воздействия искусства, Эйзенштейн делает окончательный вывод о том, что эти механизмы обеспечиваются не только особой диалектикой чувственного и логического в вещи искусства, но, прежде всего, совпадением ее внутренней структуры со структурой сознания зрителя. «Основная структура сознания такова по

²¹ В этом смысле, если говорить об «актуальном искусстве», то есть о таком искусстве, когда достигается реальный результат, то это как раз фильмы Эйзенштейна и, прежде всего, «Броненосец Потемкин». — *Прим. авт.*

²² Из подготовительных материалов к книге «Метод». Цит. по рукописи, хранящейся в домашнем архиве А.Р. Лурия «G.P.» — 8. VII. 47.

своему строю, — пишет режиссер, — как моя формула двуединности в основе диалектического образа»²².

Структура фильма как субститут психики зрителя. К проблеме «познания чувственным комплексом»

Структура фильма есть субститут психики зрителя, и именно из этого психического материала «лепится», формируется художественный образ. Авторская воля является тем дискурсивным клеем, который сдерживает образ в его единстве и цельности и предопределяет все аспекты зрительского восприятия.

К концу жизни Эйзенштейн все дальше уходил от признания интеллекта абсолютной доминантой человеческого развития. Меняется его представление о структуре и диапазоне психического. Наконец, он формулирует новую задачу, которую ставит перед искусством — выйти за рамки чисто логического восприятия, чисто понятийного мышления. Ореол интеллекта меркнет, обнаруживается его скрытая способность цензурировать, мистифицировать, ограничивать... Преодоление этой ограниченности восприятия возможно лишь за счет создания новых условий — «познания чувственным комплексом». Для этого нужна «чувственная интеллектуализация», «эмоционализация» всех процессов, которые и провозгласит режиссер.

Психика человека — есть сложнейшее многосоставное образование. Здесь множество слоев, а отнюдь не только два уровня, как изначально полагал режиссер. Каждый уровень психического мира человека соответствует определенному этапу исторического развития человечества и при этом работает по законам соответствующего ему исторического периода. Как правило, мы имеем дело с так называемым «верхним» уровнем психики человека, который Эйзенштейн определял как «прогрессивная» составляющая. Но годы исследования *грундпроблематики* открыли для Эйзенштейна значимость многочисленных других уровней и слоев, которые предстали как огромный неисследованный скрытый человеческий ресурс. Все эти многочисленные слои и уровни — актуально не задействованы. Это латентные, «спящие» уровни человеческой психики, которые, тем не менее, способны к пробуждению. Эти уровни необходимо «включить»!

Многоуровневая «партитура человеческой психики»

Человеческая психика — огромный мощный инструмент-орган, способный воспроизвести великую музыку разумной живой Вселенной. Нужен лишь музыкант, органист, владеющий

искусством управления этим инструментом. Именно эту задачу и ставит перед собой Эйзенштейн — гениальный «органист», «алхимик» мировой режиссуры. Только «включив» систему и задействовав все необходимые регистры клавиатуры, режиссер способен активизировать дремлющие ресурсы, дать зрителю шанс совершить скачок в своем развитии. Именно процесс творческого создания произведения и его творческого восприятия обладает способностью пробуждения и интеграции тех или иных слоев и уровней человеческой психики.

Единство — мой лейтмотив

Отсюда то особое генеральное значение, которое Эйзенштейн придает теме единства. Он как-то писал, что если бы сам был сторонним наблюдателем своего творчества, то сказал бы о себе, что автор явно «ушиблен» одной идеей, одной темой и одним сюжетом и что всё, что он мыслил и делал, — всё это разные формы единого лика, некой конечной идеи. И этот лик, эта идея — идея Единства. «Единство мой лейтмотив» — раз и навсегда определит режиссер. Это тема пронизывает всё его творчество — и теорию, и практику, собственно, в ней — пафос и мощь его работ. Человек есть единство всех фаз развития живого мира, в своей генетической памяти он содержит следы, «записи» всех этапов развития человечества, и это неотъемлемая часть его психики, определяющая внутреннюю природу. Одновременно человек включен в общую единую систему — Вселенную — и подчинен общему ходу и законам развития этой системы. Основная задача Эйзенштейна — «включить» человека, актуализировать спящие возможности, добиться интеграции всех уровней и слоев, составляющих его внутреннее психическое пространство. Для чего это нужно? Какие горизонты открывает эта новая сила? Почему так важно «включить» человека? Ответ один — дабы вырвать человека из плена невежества, неведения и сна, осуществить прорыв за границы наличного существования! Процесс творчества есть процесс экстатический!

Экстаз

Экстаз есть составляющая творческого акта. Результирующая процесса слияния слоев сознания! Задача режиссера — запечатлеть и удержать экстаз в длительности! Экстаз кристаллизуется, разливается во внутренней структуре произведения, пропитывая собой все составляющие элементы формы, чтобы вновь возродиться в процессе творческого восприятия зрителем этой формы, этого произведения. Творческий акт, структура (форма)

²² Из подготовительных материалов к книге «Метод». Цит. по рукописи, хранящейся в ЦГАЛМ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 249.

произведения и процесс восприятия — это всё есть единые звенья, фазы общего экстатического процесса. Эйзенштейн говорит о предельно одержимом характере творчества, ибо «сдерживание вещи единством темы» есть прямой сколок с психологической картины состояния «одержимости»²³. Произведение искусства есть удержанный момент экстаза! Запечатленный в форме экстаз!

Но не стоит строить иллюзий. Если режиссер «теплохладен», и его лишь «как бы» волнует та проблема, которую он поставил во главу угла своего произведения, то никакая алхимия не способна превратить его «теплохладность», безразличие и равнодушие в экстатическую форму, чтобы «залить» ее в структуру произведения. Структура такого произведения будет отражать лишь теплохладность ее создателя. Соответственно, бессмысленно рассчитывать, что зрителя накроет цунами эмоций. Эмоциям просто неоткуда взяться, ведь, словами Эмануэля Мунье, «художник творит из своей собственной материи». Экстатическая структура произведения порождается экстатической материей самого художника, экстатическими состояниями или переживаниями автора. В то время как «удержание экстаза» в структуре есть функция режиссерского дискурса, направленная на возбуждение аналогичных экстатических состояний у зрителя. И только так, через внутренние экстатические переживания, мобилизующие резервы психики, человек способен осуществить прорыв за пределы наличного существования, чтобы включиться в сопереживание диалектического хода Вселенной!

Произведение искусства есть возможность актуализации скрытых потенциальных резервов внутренних возможностей психики! Этот процесс полностью предопределяется стратегией и волей режиссера. Зритель, захваченный силой режиссерского дискурса, оказывается полностью открытым его воздействию. «Искусство всегда рисовалось мне в виде одного из средств насилия — всегда как орудие (оружие) преобразования мира через обработку сознания людей», — напишет Эйзенштейн. И этот тезис, отменяет всякие сомнения в правомерности определения эйзенштейновского дискурса как агрессивного. Тезис пугает обнаженностью продекларированной установки на тотальный захват психики зрителя и ее полное подчинение авторской воле... И снова мы возвращаемся к демиургическим амбициям режиссера, к проблеме ответственности художника, который ставит перед собой задачу слепить из аморфной психики зрителя нового человека по собственному образцу.

* * *

На самом деле это не совсем верная интерпретация задач и идей режиссера. Кинематограф Эйзенштейна действительно обладает качествами некой алхимической лаборатории, где происходят таинственные процессы, задействуются удивительные ингредиенты, которые не умещаются в привычные рецепты. Тем не менее пафос всей концепции Эйзенштейна не в том, чтобы переделать человека «под себя», но в том, чтобы человека пробудить! Это разные задачи. Включить его спящие дремлющие ресурсы! Это волевое воздействие режиссера направлено на точку становления личности и призвано усилить, ускорить процесс развития человека!

Итог и цель искусства, по Эйзенштейну, есть реализация высшего единства, актуализация высшего призвания человека. И в этом случае понятие «агрессия дискурса» становится средством актуализации человеческого потенциала, «орудием», призванным ускорить процесс человеческого пробуждения и развития. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. *Эйзенштейн С.М. Метод. Т. 1. Grundprolem. Музей кино. Эйзенштейн-центр. М., 2002. 445 с.*
2. *Эйзенштейн С.М. Метод. Т. 2. Grundprolem. Музей кино. Эйзенштейн-центр. М., 2002. 661 с.*
3. *Эйзенштейн С.М. Монтаж. Музей кино. 2000. 588 с.*

REFERENCES

1. *Eyzenshteyn S.M. (2002) Metod [Method]. Vol. 1. Grundprolem. Muzej kino. Eyzenshteyn - tsentr. Moscow, 2002. 445 p. (In Russ.).*
2. *Eyzenshteyn S.M. (2002) Metod [Method]. Vol. 2. Grundprolem. Muzej kino. Eyzenshteyn - tsentr. Moscow, 2002. 661p. (In Russ.).*
3. *Eyzenshteyn S.M. (2000) Montazh [Mounting]. Muzej kino. 2000. 588 p. (In Russ.).*

S. Eisenstein. Aggression of Discourse: Theoretical Justification

Lyudmila B. Klyueva

Doctor of Art History, Associate Professor of the Department of Film Studies, VGIK

UDC 7.01

ABSTRACT: The desire to write this work was the result of reflections on the features of "kinofilm" of the three major Directors of world cinema — S.M. Eisenstein, Alexey Herman Sr., Michael Haneke. Moreover, the line of communication between them can be defined by the formula "aggression of discourse" or, in other words, the aggression of the Director's method.

The theoretical basis of the problem goes back to the ideas of S. Eisenstein, who put the problem of targeted impact of works of art on the viewer at the forefront of the creative process. Eisenstein used a special definition for this problem, namely — Grundproblem or the Main problem. Considering the impact of the main constituent of the entire creative process, Eisenstein sets the task of identifying and understanding a certain unit of measurement, as he defines it — the "atom" of artistic influence. In the case of film this smallest unit, the atom of the artistic influence will be "attraction". In 1923, the famous article by S.M. Eisenstein "Montage of attractions" was published in the magazine "Lef". Here, in italics, he gives the first definition of the term "attraction" from the perspective of the theater: "Attraction (in the context of the theater) will be every aggressive moment (theater), i.e., its every element exposing the viewer to sensual or psychological influence, experimentally calibrated and mathematically designed for certain emotional shocks of the recipient; in turn, they in total, are the only prerequisites making possible the perception by the viewer of the ideological side of the demonstrated product, its final ideological conclusion". We can say that this thesis, which is the essence not only of the Director's article, but in a certain sense the core of his method prompted us the title of the work namely: "aggression of discourse". And here a comment is necessary. First, we remove from the word "aggression" its inherent negative connotation and focus on one of the qualities of its impact, i.e. "inevitability". Here, as we see it, is the key to the whole concept. Aggressive discourse means inevitable impact. And the language of this discourse consists of a series of "attractions" or a series of inevitably influencing elements. The question is how imminent is the impact? How does it relate to the will of the Director? How this impact is realized in the discourse? What is the role of the viewer in the whole process?

In addition to the "Montage of attractions", the article looks at other works by Eisenstein related to the problems of influence; it determines the special status of the viewer in the entire creative process accorded to him by the Director; it examines in detail Eisenstein's research in the field of the main components of the dialectics of the artistic image, namely: "progressive" (logical thinking) and "regressive" (early sensual thinking), which at the beginning of the creative process reveal their exceptional polarity, then in the process of in-depth and intense research turn into a bipolar unity, which is the essence of the artistic image ("the formula of duality")

The features of the Director's discourse are studied and determined in the light of the goals and objectives set by Eisenstein. In a sense, the article initiates the formulation of the problem: how relevant today are those basic theoretical provisions that are stated in the "Method" by the great thinker and Director?

KEY WORDS: Grundproblem, atom of influence, "montage of attractions", aggression of discourse, "formula of duality", ecstasy, conceptuality — the basis of discourse, "unity is a leitmotif"



Киномагия: маска и миф

Н.Б. Кириллова

доктор культурологии, профессор

DOI <https://doi.org/10.17816/VGIK43532>

УДК 791.43.03

АННОТАЦИЯ

В статье, посвященной 125-летию кинематографа – лидера экранной культуры, анализируется процесс становления этого вида искусства как «феномена достоверности» и как своеобразного медиума, чья магия заключается в психологическом воздействии на потребителя, способности вовлечь зрителя в аудиовизуальное пространство. Кино мгновенно приобрело статус «самого массового из искусств» и сохраняет эту позицию в цифровое время. Киноискусство ретранслирует социальные идеи, нравственные нормы и ценности, опираясь на различные экранные средства, а его зрелищность – это синтез техники и творчества, маски «звезды» и мифа.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

киноискусство,
киномагия,
«звезда»,
маска, миф,
экранная культура

Кино появилось 125 лет назад как технический аттракцион неприязнательного вкуса. И тем не менее «движущиеся картинки» братьев Люмьер, показанные 28 декабря 1895 года в Париже в Гранд Кафе (Le Grand Cafe), не только произвели фурор, но и, по словам историка Жоржа Садуля, «наметили пути дальнейшего развития кино»¹.

Первые обнародованные немые документальные короткометражки сразу предопределили жанровые направления в кино: «Выход рабочих с фабрики» (фр. La Sortie de l'usine Lumière à Lyon, 1895) стал основой будущего социального фильма, а «Прибытие поезда на вокзал Ла Сьота» (фр. L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat, 1896) оказался точкой отсчета появления триллера. У фильма «Политый поливальщик» (фр. L'Arroseur arrosé, или «Садовник», фр. Le Jardinier, 1885) был свой секрет успеха — использование комической ситуации в сюжете.

Отметим, что главная особенность кино в том, что оно представляет собой «феномен достоверности», фактор «реабилитации физической реальности»². Однако магия фильма заключается в его психологическом воздействии, способности увлечь и вовлечь зрителя в аудиовизуальное пространство через

¹ Садуль Ж. История киноискусства. М.: Иностранная литература, 1957. С. 30.

² Кракауэр Э. Природа фильма. Реабилитация физической реальности: пер. с англ. М.: Искусство, 1974.

³ Менегетти А.
Кино, театр, бессознательное. Т. 1.
М.: ИИИФ «Онтопсихология», 2001. С. 33.

⁴ Разлогов К.Э.
Мировое кино. История искусства экрана.
М.: Эксмо, 2011. С. 21.

⁵ Менегетти А.
Указ. соч. С. 34.

эмоциональные импульсы, отождествляемые, по Фрейдю, со сновидениями и галлюцинациями. Так, итальянский психолог Антонио Менегетти считает, что кино «является не только социальным фактом, но и обозначающим дискурсом, локализуемым в психических процессах человеческого бессознательного»³.

Магией экрана первым овладел Жорж Мельес, направивший кино по пути зрелища. Он перенес в кино «опыт магического театра, обогащенный возможностями комбинированных и трюковых съемок»⁴. Фильмы-феерии Мельеса («Красная шапочка», «Путешествия Гулливера», «Приключения Мюнхгаузена», «Робинзон Крузо», «Лаборатория Мефистофеля», «Человек-оркестр», «Путешествие на Луну», «Путешествие через невозможное» и другие) производили на зрителей в начале XX века такое же «магическое» воздействие, как, к примеру, автомобиль, аэроплан и другие чудеса техники.

Метаморфозы, произошедшие с кинематографом в первые десятилетия его существования, поразительны. Во-первых, кино быстро превращается из аттракциона в искусство; во-вторых, становится мощным коммерческим фактором, привлекая многомиллионную аудиторию; в-третьих, приобретает статус медиума, становясь проводником социальных идей и мифов, катализатором умопомрачительной карьеры «звезд» экрана, без участия которых был бы невозможен успех «великого немого».

Вся атмосфера, окружающая киномир, — «фанатичное увлечение “звездами”, мистицизм, напоминает сакральные аспекты искусства, религии, поклонения авторитетам, поскольку и кино является посредником могущественных динамик»⁵.

Первые маски как бренды экрана

По мере развития кино появились персонажи-маски, которые постепенно становятся «брендами» нового искусства. А начинается все с комических атрибутов, пришедших на экран из цирка и Мюзик-Холла, ставших основой маски Андре Диде — профессионального акробата, выступавшего в парижских кабаре, где его увидели представители фирмы «Пате» и пригласили сниматься в кино. Успеху Диде способствовала серия фильмов о Буаро («простофиле»): «Буаро переезжает» (1905), «Буаро в обучении» (1907), «Буаро — король воров» (1907)... В России его звали «Глупышкин», в Италии, куда он уехал в 1908 году, — «Кретинетти». Это клоунская маска, действие которой было построено на нелепых и смешных трюках — гэггах.

Одновременно с Андре Дидом во Франции появился еще один комик Макс Линдер (Max Linder/Габриель Максимилиан

Левьель), получивший образование в консерватории в Бордо и игравший в парижском театре «Варьете». С 1905 года он начинает сниматься в кино, а к 1910 году становится «кинозвездой» мирового уровня. Маска Линдера — это герой-джентльмен. Неотъемлемые символы его образа — цилиндр, элегантный костюм, трость, темные усы, ослепительная улыбка. Основа его комизма — «срывание маски» джентльмена. Блестяще владея техникой комического, актер весело подтрунивал над слабостями своего героя в фильмах: «Первые шаги на льду» (1907), «Макс-воздухоплаватель» (1908), «Завоевание» (1909), «Макс-виртуоз» (1910), «Макс-тореодор» (1911), «Макс — законодатель мод» (1912), «Дуэль Макса» (1913), «Макс-иллюзионист» (1914), «Макс между двух огней» (1916) и другие. Раннее творчество Линдера оказало значительное влияние на Чарльза Чаплина, который считал его своим учителем в кино.

Призванный на фронт Первой мировой войны, где он был тяжело ранен, Линдер позже продолжал снимать кино во Франции, Австрии и в США, где им были созданы комедии «Будьте моей женой» и «Семь лет несчастья» (1921), «Три пройдохи», «Три мушкетера» (1922), другие. Однако его фильмы уже не пользовались прежним успехом — на экране началась эра Чаплина. Для Линдера это стало трагедией, и он покончил жизнь самоубийством в 1925 году⁶.

Магия кино усиливается благодаря постановкам Голливуда как «фабрики грез» и социальных мифов, основанных на системе жанров и «звезд», которые уводили зрителей от реальности в мир мечты и иллюзий. Первым «суперменом» экрана стал Дуглас Фербенкс, который в 1902 году успешно дебютировал как театральный актер на Бродвее, а в 1910-е годы начинает сниматься в кино, где его обаяние и физическая сила удачно сочетаются с ироничным отношением к своим персонажам. Мировую славу ему обеспечили мифологические герои его фильмов: «Знак Зорро» (1920), «Три мушкетера» (1921), «Робин Гуд» (1922), «Багдадский вор» (1924), «Черный пират» (1926), «Железная маска» (1929) и другие.

Первой «Золушкой» в американском кино была Мэри Пикфорд (Mary Pickford/Глэдис Мэри Смит), сыгравшая более сотни ролей в этом амплуа. Маленькая, хрупкая, кукольно красивая, с белокурыми кудрями и голубыми глазами, она воплотила на экране облик скромной девушки, добродетели которой неизменно вознаграждаются в соответствии с американским представлением о счастье. Экранная маска ее Золушки варьировалась в разных мелодраматических фильмах 1910–1920-х годов —

⁶ Садуль Ж. История кинематографии. С. 111.

«Нью-Йоркская шляпка» (1912), «Тэсс из страны бурь» (1914), «Бедная маленькая богачка» и «Ребекка с фермы Саннибрук» (1917), «Длинноногий папочка» (1919), «Полианна» (1920), «Розита» (1923) и т. д.

Комические маски в американском кино 1910–1920-х годов постоянно менялись: комиков-эксцентриков в фильмах Мака Сеннета сменили Гарольд Ллойд и Бастер Китон. Маска Ллойда — изящный, воспитанный молодой человек в шляпе канотье и роговых очках, приехавший в столицу из провинции. Среди его лучших картин — «Прирожденный моряк» (1921), «Бабушкин внучек» и «Доктор Джек» (1922), «Наконец в безопасности» (1923), «Женобоязнь» (1924), «Первокурсник» (1925), «Младший брат» (1927) и другие. Будучи типичными «комедиями положений», картины Ллойда привлекали остроумными гэгами, акробатическими трюками, а также юмором в изображении жизни и быта «среднего американца» в современном большом городе.

Бастер Китон, дебютировавший в кино в фильме «Мальчик из мясной лавки» (1917), привлек внимание зрителей несоответствием неподвижной, бесстрастной маски человека, «который никогда не смеется» стремительно меняющимся комедийным и драматическим ситуациям. Картины Китона немного периода проникнуты горькой и тонкой иронией. Так, «Три эпохи» (1923) — пародия на фильм «Нетерпимость» (1916) Д.У. Гриффита, «Наше гостеприимство» (1923) — пародия на штампы американской мелодрамы, «Шерлок младший» (1924) — детектив, пародирующий стереотипы голливудской массовой продукции, «Генерал» (1926) — псевдоисторический «боевик» о войне между Севером и Югом США.

Социальная маска Чаплина

И все же ни одна из комических масок мирового кинематографа не может сравниться по значимости и популярности с гением Чарльза Спенсера Чаплина и его знаменитой «Чаплиниады». Молодой англичанин, приехавший в 1913 году с цирком Карно на гастроли в США, приглашенный сниматься на студию Мака Сеннета за 150 долларов в неделю, молниеносно становится любимцем зрителей. По словам Садуля: «...Чаплину потребовалось всего несколько месяцев, чтобы завоевать славу, более громкую, чем слава Гриффита или кого-либо другого из американцев»⁷.

Уникальность работ Чаплина в том, что он преобразовал традиционный жанр комедии. Соединив «комедию масок» с трюковой комедией, Чаплин добавляет элементы мелодрамы и сатиры и получает неожиданный для массового кинематографа жанр —

⁷ Садуль Ж.
Указ. соч. С. 132.

трагикомедию с потрясающей маской «маленького человека», смешного и трогательного бродяги, бредущего по дорогам самой богатой страны мира в поисках справедливости и счастья...

Начав с подражания Максиму Линдеру, Чаплин доводит грубоватый фарс «комедии ситуации» до тонкого психологизма, чему способствует и культура английской клоунады. Постепенно он находит внешний облик своего героя, ставший его постоянной «социальной маской»: шляпа-котелок, черные усики, трость, кургузый пиджачок, широкие штаны и большие башмаки, придающие ему утиную походку. Отрабатывая свою знаменитую маску в течение 25-ти лет (с 1914 по 1940 год), Чаплин превратил ее в общечеловеческий образ.

Как известно, Зигмунд Фрейд размышляя о том, что продукция художников обусловлена их внутренним миром, в качестве примера ссылается на творчество Чаплина. «Это, несомненно, великий артист, — пишет он. — Конечно, он всегда играет одну и ту же роль — хилого, бедного, беззащитного, неловкого паренька... Вы думаете, чтобы играть эту роль, ему приходится забывать о своем собственном Я? Наоборот, он всегда изображает самого себя, каким он был в своей несчастной юности. Он не может избавиться от этих впечатлений и до сих пор ищет компенсации за лишения и унижения того времени...»⁸.

Жюль Делёз видел значение Чаплина в том, что в кино он преобразил пантомиму, «превратив ее из искусства поз в искусствоведение»⁹ («На плечо!», 1918; «Малыш», 1921; «Новые времена», 1936), ввел «образ-действие» в структуру немого фильма¹⁰ («Парижанка», 1923; «Золотая лихорадка», 1925; «Цирк», 1928; «Огни большого города», 1931) и «дискурс мысли»¹¹ — в контекст звукового фильма («Великий диктатор», 1940; «Мсье Верду», 1947; «Огни рампы», 1952; «Король в Нью-Йорке», 1957).

О личности Чаплина, его актерском таланте, особенностях режиссуры, вкладе в развитие мирового кино написано много. Достаточно назвать только русскоязычные издания, опубликованные в разные годы¹². Главная его заслуга в том, что он впервые интегрировал в своем творчестве две культуры — «высокую» и «низкую», подняв до уровня трагедии «плебейское» зрелище, каковым был ранний кинематограф, заставив зрителей смеяться и плакать одновременно. Гениальность его состоит и в том, что в истории кино его фильмы — первое явление «авторского кинематографа», в котором сценарист, режиссер, актер, композитор и продюсер — одно лицо. Будучи далеким от политики, Чаплин сумел, тем не менее, продемонстрировать в своем творчестве достаточно независимую от власти гражданскую позицию.

⁸ Дадун Р. Фрейд / пер. с фр. Д.Т. Федорова. М.: Изд-во «Х.Г.С.», 1994. С. 390.

⁹ Делёз Ж. Кино. М.: АД Маринем, 2004. С. 46.

¹⁰ Там же. С. 228–229.

¹¹ Там же. С. 242.

¹² См.: Чарли Чаплин. Сб. под ред. В. Шкловского. Л., 1925; Соколов И.В. Чарли Чаплин. М., 1938; Чарльз Спенсер Чаплин. Под ред. С. Эйзенштейна и С. Юткевича. М., 1945; Авенарус Г.А. Чарльз Спенсер Чаплин. Очерки раннего периода творчества. М., 1959; Кукаркин А. Чарли Чаплин. М., 1960; Божович В. Чаплин // Современные западные режиссеры. М., 1972; Фильмы Чаплина / сост. А.В. Кукаркин. М.: Искусство, 1972; Садуть Ж. Чарли Чаплин. М., 1981; Вейсман С. Чарли Чаплин. История великого комика немого кино. М.: Эксмо, 2010; Акройд П. Чарли Чаплин. М.: Колibri, 2014 и др.

«Звезды»-мифы

«Система звезд», на которой выросла империя Голливуда, влияла на эстетику фильма. И поскольку первые кинозвезды зачастую не имели специального актерского образования, их снимали преимущественно в однотипных ролях масок-персонажей. Исключением был Чаплин, усиливший социальную сторону маски.

Исключением была и Аста Нильсен — датская и немецкая актриса, чье появление на экране совпало с периодом становления кино как искусства. Она пришла в кино из театра и принесла на экран сценическую культуру. Ее часто сравнивали с великими актрисами эпохи, называя то «Скандинавской Сарой Бернар», то «Северной Дузе». Она появилась в кино со своей темой — любви, и со своим образом, «предвосхитив голливудский тип роковой женщины». Более того, на экране она воплотила облик женщины рубежа веков — реальной, живой, которая каждым своим движением доказывала зрителю присутствие в грешном мире некоего идеала¹³.

Главные фильмы Асты Нильсен 1910–1920-х годов — «Бедна» (1910), «Черная мечта» (1911), «Танец смерти» (1912), «Идиот» (1921), «Фрекен Жюли» (1921), «Ванина» (1922), «Гедда Габлер» (1925), «Безрадостный переулочек» (1925) и другие, многие из которых сняты режиссером П.У. Гадом по сюжетам мировой классики. Вершиной творчества актрисы стал образ Гамлета в фильме, поставленном в Германии С. Гаде и Г. Шаллем в 1920 году. Она не первой из женщин взялась за эту роль, в 1899 году Сара Бернар сыграла в своем театре принца Датского. Но — шекспировского, привычного. Гамлет в исполнении Асты Нильсен — принцесса, обреченная жить, играя «мужскую» роль, и одновременно это женщина умная, нежная, любящая. Она любит Горацио, своего друга и однокашника по университету. Любит той же любовью, что и прежние героини актрисы.

Последним фильмом этой великой актрисы и одновременно ее первой звуковой картиной был фильм «Невозможная любовь» (1932), где она рассказала историю, ставшую впоследствии главной темой французской актрисы Симоны Синьоре, когда стареющая женщина любит молодого мужчину и всеми силами пытается сохранить эту любовь. Был затем и финал карьеры Асты Нильсен в кино: отказав нацистам в их стремлении сделать ее экранным эталоном «нордической расы», Аста Нильсен вернулась в Данию, где до 1939 года играла в театре. Позднее актриса напишет книгу о своей творческой судьбе¹⁴.

В 1920-е годы в Голливуде начинается время особого культа «звезд» — пришельцев из других стран. Их было немало, но всех

¹³ Кисунько В.
Аста Нильсен // Звезды немого кино. Москва-Владимир: АСТ, Зебра Е, ВКТ. 2008. С. 37.

¹⁴ Нильсен А.
Безмолвная музыка. Воспоминания. Л.: Искусство, 1971. 288 с.

затмил эмигрант из Италии, красавец Рудольфо Валентино, который «узаконил» на экране новый тип «экзотического любовника» и рокового соблазителя, живущего в романтическом мире чудес и приключений. После дебюта в фильме «Четыре всадника Апокалипсиса» (1920) Валентино успешно снимается в картинах «Шейх», «Покоряющая сила» и «Дама с камелиями» (сняты в 1921 году), «Кровь и песок» (1922), «Молодой Раджа» (1922), «Святой дьявол» (1924), «Орел» (1925), «Сын шейха» (1926), другие. Для зрителей всего мира, в особенности женской половины, Валентино был не просто кумиром, а чем-то вроде божества, и толпы людей буквально штурмовали кинотеатры где шли фильмы с его участием. Когда в 1926 году Рудольфо Валентино скончался от перитонита в возрасте 31 года, его смерть стала шоком для поклонников, а сам он — объектом почти религиозного культа.

«Звездой»-мифом в истории американского и мирового кинематографа остается и Грета Гарбо (Greta Garbo/Грета Густафсон). Шведка по национальности, она окончила школу драматического искусства в Стокгольме, а первую крупную роль сыграла в фильме режиссера Морица Стиллера «Сага о Йесте Берлинге» (1924). Потом был «Безрадостный переулочек», поставленный в Германии Георгом Пабстом в 1925 году, где она сыграла в дуэте с Астой Нильсен. Оба фильма принесли актрисе большой успех.

Переезд в США вместе с М. Стиллером, состоявшийся в результате заключенного контракта со студией «MGM», стал началом карьеры «звезды». На экране появился необычный для американских зрителей образ женщины — немногословной, погруженной в свои тайные думы, неповторимой в своей холодноватой красоте. Критики писали о ней как о чуде, прибегая к разным эпитетам: «женщина-загадка», «женщина-сфинкс», «снежная королева», «божественная Грета» и др.¹⁵

Ее первыми фильмами в Голливуде были «Поток» М. Белла, «Соблазнительница» Ф. Нибло и «Плоть и дьявол» К. Брауна (фильмы 1926 года), где ее партнером был красавец Джон Гилберт, с которым они снялись и в фильме «Любовь» (1927) по сюжету «Анны Карениной» Л. Толстого. Но все же их главным совместным фильмом стала «Королева Христина», поставленная режиссером Р. Мамуляном в 1934 году. В этой мелодраме на историческую тему Гарбо играет свою соотечественницу — шведскую королеву, во имя любви отказывающуюся от короны.

Артистический талант Гарбо связан с ее богатой интуицией, помогающей «нащупать» нерв той или иной роли. Маска «сфинкса», когда-то придуманная для нее Стиллером, стала со временем ее настоящим образом. Грету Гарбо боготворили, ей

¹⁵ Уразов И.А. Грета Гарбо. М., 1927; Beide Mac. The life story of Greta Garbo. N.Y., 1932; Wild R. Greta Garbo. L., 1933; Laing B.E. Greta Garbo: the story of a specialist. L., 1946; Durgnat R. Greta Garbo. N.Y., 1970; Walker A. Garbo. A portrait. N.Y., 1980; Вупф В. Грета Гарбо // Виталий Вупф, Серафима Чеботарь. Великие женщины XX века. М.: Яуза: Эксмо, 2009. С. 540–557; Надеждин Н. Грета Гарбо: Кино — это жизнь. 2-е изд. М.: Майор. Осипенко, 2011; Бонуа С. Грета Гарбо. Исповедь «падшего ангела». М.: Изд-во «Алгоритм», 2013 и др.

подражали, женская половина общества пыталась перенимать у нее имидж и стиль поведения. Известный французский исследователь мифа Ролан Барт отмечает, что у Гарбо «замечательное лицо-объект, оно под гримом кажется снежной маской <...> В стремлении полностью заменить лицо маской скрывается, вероятно, не столько мотив тайны, сколько мотив лица-архетипа... В ее прозвище “Божественная” выразилось, скорее всего, не столько совершенство ее красоты, сколько сама суть ее телесного облика, она словно сошла с небес...»¹⁶.

В 1930-е годы Грета Гарбо сыграла лучшие свои роли в фильмах «Мата Хари» (1931) Дж. Фицмориса, «Гранд отель» (1932) Э. Гулдинга, «Королева Христина» (1934) Р. Мамуляна, «Анна Каренина» (1935) К. Брауна и «Дама с камелиями» (1936) Дж. Кьюкора. В 1935 году она вновь снимается в экранизации «Анны Карениной», где продюсером был Дэвид Сэлзник, а режиссером — Кларенс Браун. Вронского играл интересный актер Фредерик Марч. Гарбо, несмотря на свое внешнее несходство с героиней Л. Толстого, была настолько точна в изображении чувств, внутреннего мира и дисгармонии персонажа с окружающей жизнью, что и сегодня стиль ее игры потрясает.

Вершиной экранного творчества актрисы стала «Дама с камелиями» (1937) по роману Александра Дюма-сына. История драматичной любви красавицы-куртизанки Маргариты Готье, умирающей от чахотки, к молодому Арману Дювалю (Роберт Тейлор) заставила плакать зрителей всего мира. Через много лет в разговоре с президентом США Рональдом Рейганом Тэйлор, вспоминая Гарбо, скажет: «Она — самая прекрасная женщина из всех, кого я знал...»¹⁷. Последними фильмами с участием Греты Гарбо были оригинальные комедии Эрнста Любича «Ниночка» (1939) и «Двулика женщина» (1941), в которых она по воле студии сменила свое амплу и в итоге (в знак протеста) навсегда ушла из кино.

Современницей Гарбо была Марлен Дитрих (Marlene Dietrich; Мария Магдалена фон Лош). Окончив в Берлине музыкальную академию и Школу драматического искусства Макса Рейнхардта, она в 1923 дебютировала в кино. Успех к ней пришел после исполнения роли певички Лолы-Лолы в фильме режиссера Дж. Штернберга «Голубой ангел» (по Г. Манну, 1930), который стал своеобразным символом Германии в канун прихода к власти национал-социалистов... Дымная атмосфера ночного кабачка и Лола-Лола, в шелковых чулках и подвязках, панталонах с оборками и в белом цилиндре, сидящая на перевернутой бочке и небрежно напевающая свою незамысловатую песенку¹⁸.

¹⁶ Барт Р.
Лицо Греты Гарбо // Барт Р. Мифологии. М.: Академический проект, 2008. С. 133–134.

¹⁷ Вульф В., Чеботарь С. Великие женщины XX века. М.: Эксмо, 2009. С. 551.

¹⁸ Брест Д. Марлен Дитрих. М.: Эксмо, 2007. С. 56.

Этот образ женщины-вамп и секс-символа, порочной и невинной одновременно, на долгие годы ставший экранной маской Марлен Дитрих, обыгрывался ею и в Голливуде, куда она уехала в 1930 году вместе с Дж. Штернбергом после подписания контракта со студией «Парамаунт». Речь идет о фильмах: «Марокко» (1930), «Обесчещенная» (1931), «Шанхайский экспресс» и «Белокурая Венера» (оба 1932), «Красная императрица» (1934), «Дьявол — это женщина» (1935) и другие.

В ролях второй половины 1930-х годов Дитрих стала разнообразить характеры своих персонажей, находить комические и драматические краски для их обрисовки, снимаясь в фильмах самых разных режиссеров: «Желание» (1936) Ф. Борзеджа, «Рыцарь без доспехов» (1937) Ж. Фейдера и «Ангел» (1937) Э. Любича, «Дестри снова в седле» (1939) Д. Маршалла и т. д. Имя «Марлен Дитрих» постепенно стало нарицательным: «...ее образ был необыкновенно женственным и в то же время “маскулиненным”, что привлекало внимание не только мужчин. У нее есть сексуальность, но нет определенного пола. У нее мужские манеры, ее героини любили власть, носили брюки и не знали, что такое мигрень и истерика...», — писал о ней английский критик Кеннет Тайнен¹⁹.

В послевоенный период актриса снова регулярно снимается в кино, предпочитая драматические роли в картинах крупных мастеров: «Зарубежный роман» (1948) и «Свидетель обвинения» (1957) Б. Уайлдера, «Страх сцены» (1950) А. Хичкока, «Ранчо, пользующееся дурной славой» (1952) Ф. Ланга, «Печать зла» (1958) О. Уэллса, «Нюрнбергский процесс» (1961) С. Крамера, «Прекрасный жиголо — несчастный жиголо» (1978) Д. Хэммингса и другие. Но во всех перечисленных фильмах на экране предстает уже другая Марлен Дитрих — умудренная жизненным опытом женщина со своим драматическим прошлым.

«Звезда» по-советски: маска или социальный типаж?

Советский кинематограф, в отличие от Голливуда и русского дореволюционного кино (где блистали такие «звезды», как Вера Холодная, Иван Мозжухин, Вера Коралли, Витольд Полонский, Наталья Лисенко...), в соответствии с Декретом от 27 августа 1919 года становится одной из важных структур идеологической и культурно-просветительской работы. В этой связи киноавангард 1920-х годов, ориентированный на синтез творчества и идеологии, отвергая старые формы коммерческого кино, ищет новые способы экранного осмысления революционной действительности. В объекте поисков — и актерская проблема.

¹⁹ Вульф В., Чеботарь С. Великие женщины XX века. С. 584.

¹⁹ Кулешов Л.В. Что надо делать в кинематографических школах // Л.В. Кулешов. Статьи. Материалы / сост. А.С. Хохлова. М.: Искусство, 1979. С. 155–160.

²⁰ Эйзенштейн С.М. Принципы нового русского фильма // С.М. Эйзенштейн. Собр. соч.: в 6 т. Т. 1. М.: Искусство, 1964. С. 40.

²¹ Пудовкин В.И. Работа актера в кино и система Станиславского // В. Пудовкин. Собр. соч.: в 3 т. Т. 1. М.: Искусство, 1974. С. 260–300.

²² Козинцев Г.М. АБ! Парад эксцентрика // Собр. соч.: в 5 т. Т. 3. Л.: Искусство, 1983. С. 72–75.

²³ Ильинский И. Биография. URL: <https://www.culture.ru/persons/4555/igor-ilinskiy>.

Известны эксперименты в этой сфере Л.В. Кулешова, который в Первой Госкиношколе (будущий ВГИК) готовил актеров «натурщиков», добиваясь от них мастерства перевоплощения, владения своим телом и естественности поведения в кадре²⁰. С.М. Эйзенштейн, начавший свой творческий путь в искусстве театра, в 1920-е годы также отвергает «мхатовство», предпочитая метод «типажа» как способа сохранения на экране естественной человеческой натуры и часто снимает непрофессиональных актеров. Метод типажа позволяет режиссеру уйти от актерских штампов на экране²¹.

В.И. Пудовкин пошел в осмыслении актерского творчества по иному пути. Более того, он привлек в кино систему К.С. Станиславского, дававшую возможность определить «сверхзадачу» каждой роли, опираясь на психологизм и внутреннее «Я» самого исполнителя²². Свою школу актерского мастерства — Фабрику эксцентрического актера (ФЭКС) создали ленинградцы Григорий Козинцев и Леонид Трауберг, доказывая, что кинематографу нужен актер эксцентрического плана, способный работать в разных жанрах²³. Так в творческих дискуссиях и полемике формировалась советская актерская киношкола.

И все же, как это ни парадоксально, маски и «звезды» на советском экране начинают появляться. Первым в этом ряду был Игорь Ильинский. Ученик Ф.Ф. Комиссаржевского, затем К.С. Станиславского и В.Э. Мейерхольда, он дебютировал в кино в 1924 году в роли сыщика-любителя в фильме «Аэлита» Я. Протазанова и в том же году у Ю. Желябужского в «Папироснице от Моссельпрома». Успех Ильинского вскоре закрепляется ролью Пети Петелькина в комедии Я. Протазанова «Закройщик из Торжка» (1925). В 1926 году имя Игоря Ильинского уже широко известно в стране. В основном благодаря тем киноролям, в которых проявилась его комическая маска, включая и мелкого жулика Тапиоку в «Процессе о трех миллионах», и клерка Гопкинса в «Мисс Менд» (оба фильма снял Я. Протазанов).

Картины с участием этого комика вызывали неизменный ажиотаж в самых отдаленных уголках страны, а красочные афиши аршинными слоганами зазывали публику в кинозалы: «Завтра — единственная гастроль знаменитого киноартиста, живого короля экрана! Нас посетит закрыщик из Торжка, похититель трех миллионов, личный друг Мисс Менд и возлюбленный Аэлиты!»²⁴. И в этом качестве «звезды» экрана Ильинский продержался рекордное время — более полувека.

За период с 1927 по 1930 год Ильинский снялся в четырех популярных фильмах: «Когда пробуждаются мертвые» (1926),

²⁵ Ильинский И.
 Сам о себе.
 М.: Искусство, 1974.
 С. 259–260.

«Поцелуй Мэри Пикфорд» (1927), «Кукла с миллионами» (1928), «Праздник святого Йоргена» (1930). Несмотря на то, что в прессе тех лет Ильинского называли то «русским Чаплиным», то «Гарольдом Ллойдом», то «Паташоном», сам он оспаривал эти лавры, считая, что так и не сумел создать в кино значимой маски²⁵.

В первой половине 1930-х годов Игорь Ильинский практически не снимался. Только в 1938 году он с успехом выступил в роли советского бюрократа от культуры Бывалова в фильме Г. Александрова «Волга-Волга», блестяще повторив эту сатирическую маску в кинодебюте Э. Рязанова — фильме «Карнавальная ночь» (1956), где он сыграл и.о. завклубом Огурцова.

Других ярких сатирических масок в советском кино больше не было, если не считать знаменитой троицы — Балбеса, Труса и Бывалого в эксцентрических комедиях Л. Гайдая «Пес Барбос и необычный кросс» и «Самогонщики» (1961), «Операция Ы» (1965), «Кавказская пленница» (1966) в исполнении актеров Ю. Никулина, Г. Вицина и Е. Моргунова.

Но «звездой» номер один советского звукового кино считается Любовь Орлова. Начав свою карьеру с образа Золушки по-советски — угловатой и смешной домработницы Анюты в первом отечественном киномузике 1934 года «Веселые ребята», которая в финале виртуозно преобразуется в звезду эстрады, Орлова кометой ворвалась в атмосферу советского кино и заняла ведущее место в жанре музыкальной комедии.

Среди созданных ею ярких экранных образов — ослепительная американская циркачка («Цирк»), веселая и талантливая почтальонша Стрелка («Волга-Волга»), знатная ткачиха («Светлый путь»), женщина-ученая с мировым именем («Весна»). Большую роль в формировании имиджа первой советской «кинозвезды» сыграл режиссер Г.В. Александров, вдохновленный эпохой джаза и американской «star system» после поездки в США²⁶.

В отличие от многих актрис, своих современниц (Марины Ладыниной, Тамары Макаровой, Лидии Смирновой, Валентины Серовой, позднее Аллы Ларионовой, Людмилы Гурченко и других), Орлова даже в ролях простых советских тружениц несла в себе «голливудское» начало, была изящна, пластична и музыкальна. Ни у кого из них не было ее «солнечной красоты, которая покоряла людей»²⁷. Ее боготворили зрители, ей пытались подражать. Среди женского населения тогдашнего СССР даже появилась душевная болезнь, которую медики нарекли «синдромом Орловой». Она выражалась в маниакальном желании во всем походить на знаменитую актрису.

²⁶ Александров Г.В.
 Эпоха и кино.
 М.: Политиздат,
 1976. 288 с.

²⁷ Вульф В.,
 Чеботарь С.
 Великие женщины
 XX века. С. 108–109.

Вместо заключения

Так в полемике с коммерческим западным кинематографом и одновременно с оглядкой на него начинался путь советского кино и его борьба за зрителя. Его главный принцип — синтез творчества и идеологии даст возможность киномастерам создать в разные периоды выдающиеся произведения экранного искусства, несмотря на то, что многие из них были построены на мифах эпохи соцреализма: «Броненосец “Потёмкин”» (1925), «Мать» (1926), «Земля» (1930), «Чапаев» (1934), «Коммунист» (1957), «Летят журавли» (1958), «Судьба человека» (1959), «У озера» (1969), «Укрощение огня» (1972), «17 мгновений весны» (1973) и другие. А термин «кинозвезда» стал синонимом признания творчества великих актеров отечественного кино, оставивших свой яркий след в истории мировой экранной культуры.

Следует отметить, что «система звезд», как это ни парадоксально, продолжает существовать и сегодня, причем, не только в экранной культуре (кино, ТВ, сайты интернета), но и в спорте, политике и шоу-бизнесе. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Александров Г.В. Эпоха и кино. М.: Политиздат, 1976. 288 с.
2. Барт Р. Лицо Греты Гарбо // Барт Р. Мифологии. М.: Академический проект, 2008. 351 с.
3. Берт Д. Марлен Дитрих. М.: Эксмо, 2007. 352 с.
4. Вульф В., Чеботарь С. Великие женщины XX века. М.: Эксмо, 2009. 749 с.
5. Дадун Р. Фрейд / пер. с фр. Д.Т. Федорова. М.: Изд-во «Х.Г.С.», 1994. 512 с.
6. Делёз Ж. Кино. М.: АД Маргинем, 2004. 624 с.
7. Звезды немого кино. Москва-Владимир: АСТ, Зебра Е, 2008. 330 с.
8. Ильинский И. Биография. URL: <https://www.culture.ru/persons/4555/igor-ilinskii> (дата обращения: 22.06.2020).
9. Ильинский И. Сам о себе. М.: Искусство, 1974. С. 259–260.
10. Кисунько В. Аста Нильсен // Звезды немого кино. Москва-Владимир: АСТ, Зебра Е, ВКТ. 2008. С. 31–46.
11. Козинцев Г.М. АБ! Парод эксцентрика // Собр. соч.: в 5 т. Т. 3. Л.: Искусство, 1983. С. 72–75.
12. Кракауэр Э. Природа фильма. Реабилитация физической реальности: пер. с англ. М.: Искусство, 1974. 442 с.
13. Кулешов Л.В. Что надо делать в кинематографических школах // Л.В. Кулешов. Статьи. Материалы / сост. А.С. Хохлова. М.: Искусство, 1979. С. 155–160.
14. Менегетти А. Кино, театр, бессознательное. Т. 1. М.: Онтопсихология, 2001. 384 с.
15. Нильсен А. Безмолвная муза. Воспоминания. Л.: Искусство, 1971. 288 с.
16. Разлогов К.Э. Мировое кино. История искусства экрана. М.: Эксмо, 2011. 688 с.
17. Садуль Ж. История киноискусства. М.: Иностранная литература, 1957. 463 с.

18. Пудовкин В.И. Работа актера в кино и система Станиславского // В.И. Пудовкин. Собр. соч.: в 3 т. Т. 1. М.: Искусство, 1974. С. 260–300.
19. Эйзенштейн С.М. Принципы нового русского фильма. Доклад в Сорбонском университете // С.М. Эйзенштейн Собр. соч.: в 6 т. Т. 1. М.: Искусство, 1964. С. 547–559.

REFERENCES

1. Aleksandrov G. V. (1976) Epoha i kino [Era and the movie]. Moscow: Politizdat, 1976. 288 p. (In Russ.).
2. Bart R. (2008) Lico Greta Garbo [Greta Garbo's Face]. Bart R. Mifologii [Mythologies]. Moscow: Akademicheskij proekt, 2008, pp. 133–135. (In Russ.).
3. Bert D. Marlen Ditrih [Marlene Dietrich]. Moscow: Eksmo, 2007. 352 s.
4. Vul'f V., CHEbotar' S. (2009) Velikie zhenshchiny XX veka [Great women of the XX century]. Moscow: Eksmo, 2009. 749 p. (In Russ.).
5. Dadun R. (1994) Frejd [Freud] / Per. s franc. D.T. Fedorova. Moscow: Izd-vo "H.G.S.", 1994. 512 p. (In Russ.).
6. Delyoz ZH. (2004) Kino [Movie]. Moscow, 2004. 624 p. (In Russ.).
7. Zvezdy nemogo kino [The silent film star]. Moscow-Vladimir: AST, Zebra E, 2008. 330 p.
8. Il'inskij I. Biografiya. URL: <https://www.culture.ru/persons/4555/igor-ilinskii> (data obrashcheniya: 22.06.2020). (In Russ.).
9. Il'inskij I. (1974) Sam o sebe [About himself]. Moscow: Iskusstvo, 1974, p. 259-260. (In Russ.)
10. Kisun'ko V. (2008) Asta Nil'sen [Asta Nielsen]. Zvezdy nemogo kino [The silent film star]. Moscow-Vladimir: AST, Zebra E, VKT. 2008. P. 37. (In Russ.).
11. Kozincev G.M. (1983) AB! Parad ekscentrika [AB! Parade of the eccentric]. Sobr. soch. v 5 tt. T. 3. Leningrad: Iskusstvo, 1983, pp. 72–75. (In Russ.).
12. Krakauer Z. (1974) Priroda fil'ma. Reabilitaciya fizicheskoy real'nosti [The nature of the film. Rehabilitation of physical reality]. Per. s angl. Moscow: Iskusstvo, 1974. 442 p. (In Russ.).
13. Kuleshov L.V. (1979) Chto nado delat' v kinematograficheskikh shkoolah [What to do in film schools]. L.V. Kuleshov. Stat'i. Materialy; sost. A.S. Hohlova. Moscow: Iskusstvo, 1979, pp. 155–160. (In Russ.).
14. Menegetti A. (2001) Kino, teatr, bessoznatel'noe [Cinema, theater, the unconscious]. T. 1. Moscow: Ontopsihologiya, 2001. 384 p. (In Russ.).
15. Nil'sen A. (1971) Bezmolvnyaya muza. Vospominaniya [The silent Muse. Memories]. Leningrad: Iskusstvo, 1971. 288 p. (In Russ.).
16. Razlogov K.E. Mirovoe kino. Istoriya iskusstva ekrana. Moscow: Eksmo, 2011. 688 p. (In Russ.).
17. Sadul' ZH. (1957) Istoriya kinoiskusstva [History of cinema]. Moscow: Inostrannaya literatura, 1957. 463 p. (In Russ.).
18. Pudovkin V.I. (1974) Rabota aktera v kino i sistema Stanislavskogo [The work of an actor in movies and the Stanislavsky system]. V.I. Pudovkin. Sobr. soch. v 3-h tt. T. 1. Moscow: Iskusstvo, 1974, pp. 260–300. (In Russ.).
19. Ejzenshtejn S.M. (1964) Principy novogo russkogo fil'ma. Doklad v Sorbonskom universitete [The principles of the new Russian film. Report at Sorbonne University]. S.M. Ejzenshtejn Sobr. soch. v 6 tt. T. 1. [Collected works in 6 tt. T. 1.]. Moscow: Iskusstvo, 1964, pp. 547–559. (In Russ.).

Cinema Magic: Mask and Myth

Natalia B. Kirillova

Doctor of Culturology, Professor

Head Department of Cultural Studies and Socio-Cultural Activities

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

UDC 791.43.03

ABSTRACT: 2020 is the year of the 125th anniversary of cinema, which came into being thanks to the Lumiere brothers as a technical attraction. The article analyzes the process of the formation of cinema as a form of art and as a kind of medium, the magic of which lies in the psychological impact on the viewer, the ability to involve him in the audiovisual space. Already at the beginning of the 20th century, cinema acquires the status of the most popular art and retains this position in the digital era. The basis of its spectacularity is a synthesis of technology and creativity, masks of the “star” and myth.

Considering the peculiarities of cinematic magic from a historical perspective, the author proves that Georges Méliès was the first to master the magic of the screen, steering cinema along the path of spectacle. The first masks of the “stars” as screen brands (Andre Deed, Max Linder, Douglas Fairbanks, Mary Pickford, Harold Lloyd and Buster Keaton) contributed a lot to this process. Much credit for the development of cinema as an art form belongs to Charles Chaplin and his famous “Chapliniada”, which is based on the social mask of the “little man”, which Chaplin turned into a universal human image. The “star system” which nourished the Hollywood empire influenced the film aesthetics and the development of cinematic genres. An important role in this process was played by the “myth stars”, among whom Asta Nielsen, Rudolfo Valentino, Greta Garbo, Marlene Dietrich stand out in the history of cinema.

By addressing the problem “a star in Soviet style: a mask or a social type?” The author examines the ways of development of Russian cinema in its polemics with commercial Western cinema, proving that the synthesis of creativity and ideology made it possible for our filmmakers to create outstanding works of screen art in different periods.

KEY WORDS: cinematography, cinematic magic, “star”, mask, myth, screen culture

КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ ГЕНЕЗИС ОБРАЗА



Фото С. Уразовой



Интеллигенция: укрощение нигилизма. От «оттепели» до «перестройки»

В.В. Виноградов

доктор искусствоведения, доцент

DOI <https://doi.org/10.17816/VGIK48886>

Данная статья является продолжением исследования, посвященного вопросам образной репрезентации российской интеллигенции в отечественном кинематографе, первая часть которого была опубликована в одном из номеров журнала¹. На этот раз в статье анализируется эволюция образа ученого, начиная со второй половины 1950-х и оканчивая серединой 1980-х годов. На примерах известных фильмов исследуются основные идеологические концепты, лежащие в основе формирования образа отечественной интеллигенции.

УДК 778.5.04/с

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

советский
кинематограф,
«оттепель»,
интеллигенция,
ученый,
нигилизм,
эмансипация

«Оттепельный» образ интеллигенции

Чтобы точнее описать характер репрезентации образа интеллигенции в кинематографе периода хрущевской «оттепели», обратимся сначала к персонажу так называемого человека от науки, с которым герой-подвижник (человек науки) вступает, как правило, в главный конфликт. Традиционно этот персонаж демонстрировал ложный образ интеллигенции: он тоже был заражен одной из форм нигилизма, но его нигилизм проистекал не от неприятия мира, погрязшего в грехах, а от любви к своей персоне, стоящей несравненно выше всех сверхцелей, которыми задаются интеллигенты.

Образы человека от науки весьма многообразны. В разные периоды это были люди, олицетворяющие основные болезни своего времени. Так, в послевоенном кинематографе это, прежде всего, персонажи, преклоняющиеся перед Западом, пытающиеся наладить общение с зарубежными учеными или промышленными дельцами, помышлявшие о нелегальной передаче достижений отечественной науки за границу. Это и доктор Рождественский в фильме «Во имя жизни» (1946, режиссеры И. Хейфиц, А. Зархи), и Карташов в «Мичурине» (1948, режиссер А. Довженко), и Званцев в картине «Академик Иван

¹ Виноградов В.В. Интеллигенция: укрощение нигилизма. Сталинский период // Вестник ВГИК. 2019. Т. 11. № 4 (42). С. 43-54.

Павлов» (1949, режиссер Г. Рошаль), и профессор Лосев в «Суде чести» (1948, режиссер А. Роом), Милягин в «Великой силе» (1950, режиссер Ф. Эрмлер) и другие.

В период «оттепели» и после нее появляется целая галерея таких героев, правда, уже лишенных политического звучания: Горбачев в картине «Искатели» (1957, режиссер М. Шапиро), Агатов и Денисов «Иду на грозу» (1965, режиссер С. Микаэлян), Блинов «Два билета на дневной сеанс» (1966, режиссер Г. Раппапорт), Топтыгин «Еще раз про любовь» (1968, режиссер Г. Натансон), Крамов «Открытая книга» (1973, режиссер В. Фетин), Яковлев «Иванцов, Петров, Сидоров...» (1978, режиссер К. Худяков), Панафидин «Лекарство против страха» (1978, режиссер А. Мкртчян), «Вход в лабиринт» (1989, режиссер В. Кремнев) и так далее. Приведем несколько примеров. С бюрократизмом, инерцией, страхом изменений (эти черты теперь прочно закрепляются не только за человеком от науки, но и за сталинским периодом в целом) борется герой «оттепельного» фильма «Искатели». Как характеризует его один из коллег по лаборатории, «Ниспровергатель!», и потом печально добавляет: «А все они кончают одним из двух вариантов: либо смиряются, либо плюют и уходят, оставляя всех у разбитого корыта. А жаль, глоточек свежего воздуха нам не помешал бы!».

Деятельность же главного героя, начинающего перестройку в своем коллективе, символизирует миссию самой «оттепели». Вот пришел молодой ученый-руководитель с идеалами, не смиряющийся ни с чем — все во имя цели, непримиримый к подлости, нечестности. В картине даже дается сокращенное название главной беды современности — «к.в.д.», что расшифровывается как казенщина, вероломство, демагогия. И как когда-то у А. Чехова в пьесе «Дядя Ваня» профессор Серебряков произносит: «Дело надо делать!», — эту же фразу повторяет и герой фильма.

Благополучие, власть, чины — все это ложные ориентиры для подлинного ученого и интеллигента. Ради истины он готов отдать даже жизнь как, например, герои в картине «Девять дней одного года» (1961, режиссер М. Ромм). Главное — результат. Кажется, что для ученых даже собственная жизнь является чем-то второстепенным, а с переживанием опасности скорого прихода смерти они виртуозно справляются остроумием и черным юмором. Но дело не только в духе веселой непочтительности, витающий над ученым сообществом, за их, порой, цинизмом стоит все та же сверхидея русской интеллигенции — эмансипация человека.

Весьма важен для понимания этого образа в фильме разговор между главным героем, физиком-экспериментатором Гусевым,

и его другом, физиком-теоретиком Куликовым. В сущности, это диалог между двумя концепциями: современной пассионарной (той, какой должна быть советская интеллигенция) и, конечно, не базаровской, но вполне себе нигилистской (декларация отсутствия веры в добро, разум, гуманизм и прогресс). Куликов, как про него брезгливо скажет невеста Гусева: «...сытый, довольный, пахнет парикмахером», — человек бесспорно умный и талантливый, но лишенный сверхидеи, благодаря чему и возникает весь его скепсис. И этот талантливый человек задает Гусеву вопрос о том, кому нужны его усилия и его желание во чтобы то ни стало успеть закончить свою работу, находясь в положении смертельно больного. Ответ Гусева: «Человечеству! Тебя это устраивает?..». «А ему-то это зачем? — продолжает спор Куликов. — У него всего хватает. К тому же все можно уничтожить, и наука не во благо, а на разрушение. Это обратная сторона прогресса. Человечество не успеет воспользоваться плодами этой энергии, как разрушит себя». Как когда-то в фильме «Академик Павлов», где ученик, который был назван трусом, спорил о концепции познаваемости мира. Так и в картине «Девять дней одного года» возникает из уст весьма несмелого человека старая концепция — отрицание научного прогресса. У Куликова нет уверенности, что наука приносит человечеству только добро, и потому у ученых нет моральных оснований двигаться дальше. При этом в споре звучит, что вполне естественно, долгожданная формулировка традиционной сверхзадачи: «Людям нужна энергия — это тепло, изобилие, наконец, коммунизм». И Гусеву просто необходимо отыскать эту энергию, чтобы осчастливить человечество, ради которого он готов умереть. Вернее, жить, не смотря ни на что, жить, чтобы продолжать свои опыты.

Поэтому, начиная с 1960-х годов, в основе образа настоящего ученого в отечественном кинематографе лежит, прежде всего, серьезный жизненный выбор человека, работающего на износ, а порой, и с риском для жизни.

Поглощенность наукой приводит к тому, что эти люди остаются одинокими, их личная жизнь не устроена, и это становится источником драматических коллизий в сюжете, как, например, в картинах «Девять дней одного года», «Иду на грозу», «Монолог», «Поздние свидания», «Солнечный ветер» и так далее. В результате возникает устойчивое ощущение, что образ настоящего ученого несовместим с семейной жизнью.

Вполне закономерно и то, что образ ученого часто теряет внешнюю солидность и степенность. Изменяется одежда: исчезают дорогие костюмы, в образе начинает доминировать

свободный стиль. Общение, фразеология — все эти характеристики упрощаются, теряют былую академичность. Наука становится все чаще и чаще делом молодых, или людей, не желающих считаться с возрастом. Так, в фильме «Улица Ньютона, дом 1» (1963, режиссер Т. Вульфович), представляющего фактически хронику жизни молодого «оттепельного», пассионарного поколения (со стихами по ночам у памятника Маяковскому, спорами физиков и лириков...), студенты-физики, учась на последнем курсе, выглядят как вполне сформировавшиеся ученые, со всеми необходимыми качествами — честностью, бескомпромиссностью, непримиримостью ко лжи. Их логика жизни: предал истину, значит, предал и науку.

Стоит упомянуть еще об одной важнейшей и новой черте, которая подчеркивалась на экране того времени. Это борьба с равнодушием — некая ржавчина души, которую «оттепельное» поколение связывает со сталинской эпохой. «Серая болезнь» (1966) — так назвал свой фильм режиссер Я. Сегель, где эпиграфом служит чеховская фраза: «Равнодушие — это паралич души, преждевременная смерть». Его сюжет повествует о двух ученых, которые открывают бациллу равнодушия. Один из них прививает ее себе и превращается в эгоиста, циника и подлеца. Но оказывается, что эта болезнь не частный случай, а одна из самых распространенных и страшных болезней времени. Хотя, как заявляет заболевший, вся эта серая болезнь из пальца высосана. «Где вы видели это равнодушие? Мы спутники запускаем, целину уже освоили..., а с 1913 годом вообще не сравниваем...». Но как только время действия препарата заканчивается, герой, оказавшись в одиночестве, ощутит людское равнодушие в полной мере, когда ни один человек не пожелает ему помочь.

Но что же это? Разумеется, ни что иное, как «пост-оттепельный» синдром. Один из негативных итогов «оттепельного ренессанса». Вырвавшись из объятий коллективного понимания бытия и ощутив свободу, человек столкнулся с проблемой индивидуального сознания. И дело здесь не только в коллективной потере веры в возможность обновления общества, когда все позитивные начинания заканчиваются лишь намалеванными на кумаче лозунгами. «Я» становится важнее, чем «мы», а это свидетельство того пассионарного надлома, который произошел во второй половине 1960-х годов. Но несмотря на этот надлом, возникший, прежде всего, в среде интеллигенции, герой-ученый остается чуть ли не единственным образом, не поддающимся коррозии разочарования этого «пост-оттепельного» выдоха.

И в этом смысле, пожалуй, одним из самых масштабных и проблемных фильмов об ученых, прозвучавшим своего рода

гимном их подвижничеству уже на излете «оттепели», становится картина «Иду на грозу», снятая по роману Д. Гранина. Фильм начинается с рассказа об одном случае из студенческой жизни главного героя Сергея Крылова, с лекции, где он вступает в полемику с профессором, развенчивая кибернетику как лженауку. Спор заканчивается исключением Сергея из университета — не смог сдержаться и согласиться с мнением, которое не разделял. Не согласен с таким пониманием кибернетики и его друг Олег Тулин, но он не решается поддержать товарища, тем более, что у них есть общая мечта — создать молнию в искусственных условиях. Два друга, две судьбы, два пути в науке. Непримируемость, бескомпромиссность и честность — для одного, и умение сдерживаться, соглашаться, наступать на горло собственной песне — для другого.

Главный вопрос в фильме — чей путь в достижении цели правильный: двигаться без компромиссов или всякий раз хитрить и поддаваться? Понятно, что для первого это будет тяжелый, полный ошибок и поражений путь, а для второго — он будет относительно спокойным и удачным. Правда, дойти до цели сложно и по первому, и по второму пути. В какой-то момент Сергей, избравший первый путь, теряет веру и предает своего учителя: соблазняется возможностью написать диссертацию, участвовать в кругосветной экспедиции, получить «перспективную» работу... Но оказывается, что пока он ходил в кругосветное путешествие, его научный руководитель все-таки сделал открытие, в которое когда-то не поверил Сергей, а девушка главного героя, обещавшая ждать, вышла замуж... Вышел фельетон о его учителе, где Сергей выглядел предателем, после чего многие теперь не подают ему руки. Но для функционеров от науки он вполне подходящий персонаж, и его двигают по административной лестнице, превращая в научного экскурсовода. Как настоящего ученого, это положение его страшно тяготит.

Однажды ему все-таки представляется шанс вырваться. Его учитель Данкевич завещал ему научные материалы по грозе. И он, не сразу, но бросает всё и начинает разрабатывать эту тему. Его путь тяжел, но теперь он не позволит себе свернуть, усомниться. В конце концов ученый делает важный шаг в развитии своей темы, и ему с огромным трудом удается выстоять, победить враждебное всему новому научное сообщество. Общая атмосфера в научном мире весьма неоднородна: есть несколько ученых-локомотивов, а остальные представляют собой вязкую, инертную среду, через которую почти невозможно пробиться. Любое совершенное открытие в этих условиях приравнивается к подвигу.

Однако друг главного героя, Олег, который на время присоединился к исследованиям, сдается, заявляя, что хочет простой жизни: он переключается на модную в те времена тему космоса, всячески поддерживаемую государством. Но надежда в фильме все-же появляется. Не все научное сообщество состоит из ретроградов, есть у молодого ученого и поддержка среди других ученых. Сергей в итоге все же побеждает, и зритель понимает, что к победе его приводят все-таки не компромиссы, а прямой и тяжелый путь. Именно по нему идет герой этого фильма, как и герой фильма «Искатели», герои «Девяти дней одного года»... Таков бескомпромиссный «оттепельный» итог фильмов шестидесятников, за которым появится уже иной образ ученого, имеющий все меньше аскетических черт.

Семидесятые годы: научная среда

Семидесятые годы приносят тип ученого, который сочетает в себе и преданность науке, и внимание к миру, и даже к собственному быту. Уходит аскетизм «оттепельного» героя, появляется одетый в неплохой костюм, несколько идеализированный ученый-пассионарий, пытающийся отстаивать свою правду. Да, теперь не стыдно «думать о красе ногтей».

Более того, выясняется, что наша интеллигенция родом не только из двадцатых годов, — она имеет корни и в дореволюционном времени, и корни эти весьма здоровые и сильные. В этом смысле необходимо вспомнить раскритикованную в свое время «Открытую книгу» В. Каверина, экранизированную в 1970-х годах дважды², где с такой любовью, вниманием и пиететом был воссоздан быт дореволюционной России, сыграны герои прошлого. Важно, что по сюжету романа именно от этих людей, от этого времени и жившего по соседству ученого, похожего на ветхозаветного бога, загорается научным интересом главная героиня.

Благодаря такой идеологической вольности семидесятых годов не возникает больше ощущения разрыва в истории интеллигенции, что было необходимо для ее самосознания. Вся история жизни героини демонстрируется авторами на фоне исторических событий, и что важно, большинство представителей интеллигенции не корродируют в агрессивной политизированной среде, а остаются теми, какими сформировались в предреволюционное время. Именно они проносят через всю жизнь самое лучшее, несмотря на предательства, репрессии и жизненные трудности.

В этой связи нельзя не вспомнить «Монолог» (1972) И. Авербаха, еще одна важная работа 1970-х годов. Дело даже не

² Фильм «Открытая книга» (1973) был снят режиссером В.А. Фетинным в жанре социальной драмы; в 1977, 1979 годах режиссером В.А. Титовым был снят одноименный девятисерийный фильм. — *Прим. авт.*

столько в том, что появляется образ ученого, академика Сретенского, фантастическим образом сохранившего в Ленинграде без изменений дом, в котором он родился еще до революции, сколько удивительно, что и вся корневая система осталась при нем: привычки героя, образ жизни того времени и даже речь — речь человека прошлого. В фильме показана прислуга, ставшая давно членом этой семьи, а сам ученый воплощает идею совершенного соединения дореволюционного и современного. Всё в фильме выглядит так, будто не было никаких социальных потрясений. Не было революции, гражданской войны, репрессий, блокады... Академик Сретенский — образ той дореволюционной русской интеллигенции, принадлежность которой он однажды подчеркнет в своем ответе на обвинение дочери: «Быть всем и стать ничем! Типичный интеллигент!».

В этот образ добавляется одна очень важная черта — человеческое измерение. Это, конечно, уже было обозначено, например, в фильме «Девять дней одного года», где ученые смотрели не только на измерительные приборы. С одной стороны, герой фильма — настоящий ученый, знакомый нам по предыдущим образам: страстный, увлеченный, даже в чем-то одержимый, преданный науке до последнего вздоха, готовый ломать логику, ниспровергать авторитеты. Рядом с ним ершистый молодой коллега Константин производит впечатление чуть ли не еще большего подвижника, чей нигилизм направлен в правильном, в нужном для страны направлении. Оба они непримиримы к подлости и предательству. Молодой коллега не просто лоялен советской власти, а отдает отчет важности собственной деятельности в ее укреплении. Академик Сретенский же про социализм и грядущие ему опасности предпочитает молчать, в отличие от молодого ученого, но на власть Советов у него обид вроде бы нет.

С другой стороны, Сретенский — абсолютно живой человек, добрый, чуткий, порой ироничный. У него есть увлечение помимо науки, что раньше себе позволить ученый не мог, — солдатики, словно символ сохраненной детскости в душе, необходимой ученому, позволяющей ему всегда по-новому смотреть на мир. Он верен себе и главным принципам своей жизни. Вместе со своим молодым коллегой он мечтает осчастливить человечество, внести изменения в работу мозга, и, как мы понимаем, в сущности, создать новый мир. В интервью иностранным журналистам он озвучивает, по сути, коммунистическую идею о переделе мира: «Нельзя лекарствами успокоить мир, где рвутся бомбы, кипят социальные битвы, где часть людей задыхается от богатства, а другая — околеваает с голода. Надо менять мир.

А уж потом выдать и лекарство, чтобы гармонизировать сознание человека и не было бы возврата к прошлому».

Перед зрителем возникает пример, пожалуй, высшего экранного воплощения образа интеллигенции с ее нигилизмом, взятым в берега властью. Далекий от какой-либо плакатности, лишенный идеологических штампов, абсолютно живой и естественный образ академика Сретенского воплощает символ подлинной отечественной интеллигенции, осуществляющей связь эпох в их нравственных основаниях. Интеллигенция примирилась с советской властью (так вопрос не стоит в принципе, и это в разгар диссидентства в СССР), признала ее действия правильными, идущими во благо народу, что, собственно, и лишает ее жизнь оппозиционного политического аспекта на экране. А нигилизм становится, в сущности, необходимой чертой нравственного антикоррозийного свойства, отличающего подлинную интеллигенцию. Для режиссера И. Авербаха вопрос духовного стоицизма, сохранения себя — важнейший, проходящий через многие фильмы. И образ ученого для него воплощение современного стоика — символ русской интеллигенции.

Одновременно со стоицизмом, правильным нигилизмом транслируется, казалось бы, совсем новое качество для советской интеллигенции — терпимость к окружающим. Сретенский рассказывает Константину, что жена ушла от него и была счастлива с другим, хотя тот оказался бухгалтером, а он — философом. И ему всегда было досадно это. Но несмотря на сложившуюся ситуацию, он убежден, что не нужно тащить через жизнь обиды, претензии к родственникам, воспоминания, несостоявшиеся надежды, рецепты о том, как жить. В какой-то момент Сретенский ощущает, что он остается один и что одного научного измерения его жизни совсем недостаточно. Это тоже важная черта создаваемого образа интеллигенции 1970-х: необходимо гармонизировать научную и личную жизнь, соединить эти два пути, сделав их успешными. И совершенно растерянный академик Сретенский произносит монолог, обращенный к воображаемой девочке, которую любил в юности: «Я любил многих, но меня не любил никто; я был слишком добрым, легким, уступчивым мужем, но жена говорила, что я плохой, небрежный, вздорный муж; я был ласковым, мягким, добрым отцом, но дочь говорит, что я равнодушный отец; я любил внучку отчаянно и невообразимо, но она сказала, что я предал ее и прогнала меня. Теперь я один».

И вроде бы итог неутешительный — человек, победивший в науке, проигрывает полностью в отношениях с близкими, оказывается в полном одиночестве. Но это, скорее, было бы итогом

в кино 1960-х, когда личная жизнь принесена в жертву науке. Теперь же все иначе. Он не ученый, оставшийся один на один с истиной, а человек, сумевший восстановить связь поколений, — важнейшую гуманистическую линию, о которой задумались в те времена в обществе. Желание осчастливить мир в целом и быть любимым, нужным близкому человеку, осуществилось, стало высшим жизненным достижением героя фильма.

И хотя с дочерью, воспитанной не им, взаимопонимания не случилось, внучка подхватывает эту ускользающую нить, и зритель надеется, что все то, что составляло нравственную основу старших поколений передастся и молодым. Собственно, в этом и заключается главное измерение жизни ученого, который в конце своего жизненного пути получил надежду на то, что прожил жизнь не зря. Наука — это не все, чем человек жив и может быть счастлив. Наука и ее нравственное измерение, общее и частное благо, — вот главное, к чему должен стремиться ученый, и что составляет главную ценность интеллигенции.

Типажи ученого в восьмидесятые годы

Однако за шагом, сделанным от научной пассионарности и аскетизма в сторону личной жизни, последуют шаги, которые разрушат этот высокий образ. Именно в этот период образ ученого начинал агонизировать, явно демонстрируя системный сбой в обществе. В сущности, об этой ситуации сигнализировали и картины об ученых-одиночках. Их достижения были украдены дельцами от науки, а сами они вынуждены были прозябать. Здесь можно вспомнить, прежде всего, две экранизации братьев Вайнеров «Лекарство против страха» (1978) и «Вход в лабиринт» (1989), где надежда на изменение ситуации в науке полностью отсутствовала. Настоящие ученые всегда будут проигрывать тем, кто этими учеными руководит. На самом деле это свидетельствовало о поражении системы, о преимуществах которой так бодро рапортовали в то время. Оказалось, что советская власть не создала той институции, в системе которой ученый мог свободно, безопасно и эффективно работать.

На рубеже 1980-х годов появились еще две знаковые работы, которые не оставили буквально камня на камне от былых образов. Это «Гараж» (1979, режиссер Рязанов) и «Старый Новый год» (1981, режиссеры О. Ефремова и Н. Ардашникова)³. Например, в фильме «Гараж» все научные работники, за исключением буквально единиц, оказываются рядовыми обывателями, лишенными представлений о порядочности. «Да вы просто озверелые мещане!», — обвиняет одна из героинь фильма все «высокое

³ Фильм «Старый Новый год» был снят по пьесе М. Рошны, опубликованной в 1966 году. Сама же пьеса долгое время шла в МХАТ им. Горького. — Прим. авт.

собрание». Получается, что собственной настоящей интеллигенции как общности, сочетающей знания и нравственные основания, советскому государству так и не удалось вырастить.

На излете советского кинематографа образ ученого все чаще обнаруживает в себе признаки обывателя, для которого материальное становится главным. Конечно, можно пожалеть и согласиться, что люди, а тем более цвет нации, — ученые заслуживают в материальном отношении большего. И это советская власть их довела до такого положения. Но, как бы то ни было, благородство в людях ценно именно тогда, когда оно существует вопреки обстоятельствам. Здесь же, в этих людях, называемых советской интеллигенцией, зритель таких благородных черт почти не обнаруживает. Так, образ беззаветно преданного науке человека, для которого не существует ничего, кроме истины и нравственного закона, безвозвратно уходит в прошлое.

Пьеса же «Старый Новый год», написанная в 1966 году, была сатирическим свидетельством «оттепельного» надлома, характеризующего своего рода вырождение того слоя, который считался находящимся на передовой «оттепельной перестройки». Теперь это произведение переносится в 1980 год, в ситуацию продолжающегося разрушения пассионарности в обществе. Пьеса представляет собой историю празднования Старого Нового года индивидами двух типов социальных слоев — рабочей семьей и семьей научного работника. Не анализируя проблемы семьи рабочего, члены которой выглядят уже не как представители самого передового и революционного класса, остановимся на образе семьи советской интеллигенции.

Петр Полуорлов, научный работник, о чем заявляется в начале фильма, является домой под Старый Новый год со словами: «Как стыдно! Еще называем себя потомками русской демократической интеллигенции! Вещи, вещи, одно барахло на уме! Душа, дух, духовность. Посмотрите на себя!». Переворачивая все в доме и вытаскивая стол из квартиры, он сетует: «Не надо ничего! Это же пошло! <...> Лучше на полу, на земле! Как мы живем?! В кого превратились?! Задача в том, чтобы поставить ограничитель потребностей, предлагаю не телевизоры смотреть, а думать. <...> На эту возню уходят нервы, мысли, годы силы, жизнь, а о главном некогда подумать. Только тогда можно почувствовать себя человеком, когда у тебя ничего нет. Когда ты ничем и никем не связан. Да, не зря ушел когда-то Лев Николаевич!».

Кроме произнесения этого монолога, «господин Чатский» начинает раздавать оплеухи своим родным, близким, собравшимся на праздник: сестре за то, что она детей не любит, а занимается

педагогикой; приятелю со школьной скамьи, сейчас ученому, что все его помыслы о машине, и не он на машине ездит, а она на нем; еще одному приятелю, что себе не принадлежит, — не вылезает из-за границ, а сам мечтает о русских разносолах и рыбалке...

Что же произошло? Откуда такой порыв? Оказывается, все просто! Закрыли тему — она бесперспективная, хотя темы, над которыми работает институт, смехотворные. Ученого хотят перевести на разработку канцелярских кнопок, а раньше он занимался биотуалетами. Его жена с издевкой говорит: «Так бы сразу и сказал! Дух, духовность, ничего не надо. Так тебя уволили, что ли?.. Или на место Уклейкина переводят? Доизобретался... Не дают, вот и не надо».

Постепенно отсутствие вынесенной мебели, посуды, съестного и широко понятый его сыном лозунг «Долой!», начинают раздражать бунтаря. И тут же возникает встречное обвинение жены в его адрес: «Только разговоры о душе, о нравственности. Вас на близких людей не хватает, потому что эгоизм и тщеславие, и больше ничего... Придуриваются, а сами не понимаете, что такое интеллигенция. Это я интеллигенция! Потому что я живу не для себя. Я живу для вас, я живу для других». Во многом точное обвинение...

Эта история заканчивается, правда, вполне примирительно. Смягчается видение ситуации общей лирической интонацией фильма, усиленной стихами Л. Пастернака «Снег идет», которые приносят некий отдаляющий от предмета наблюдения взгляд с высоты, иную оптику восприятия, позволяющую увидеть проблемы как некую забавную возню милых и добрых людей, просто улыбнуться над их псевдозначимостью. Оба отца семейства в расстроенных чувствах от того, что их не понимают жены, хлопают дверями и имитируют уход из семьи. Они совместно отправляются в «Сандуновские» бани, где приходят в себя, очищаются от накопившихся за год проблем и возвращаются в семью. В реальности же, как мы понимаем, так просто смыть с себя проблемы и возродиться этой части общества не удастся.

В сущности, эти две картины становятся своего рода предвестниками кардинального общественного крушения общества, которое возродившись на некоторое время, почти полностью утратит понятие о миссии интеллигенции. Показательная закономерность — вырождение этой прослойки, как ее называли при советской власти, стала предвестником гибели общества. Отсутствие достаточного количества людей, которые серьезно могут печься об общественном благе приводит к тому, что не оказалось в тяжелый исторический период подвижников, способных поддержать в государстве уверенность в реальности

идеалов. Защита общества от нравственного разложения, что являлось главной задачей интеллигенции, была снята с повестки. Ощущение собственной маргинальности, сектантства, еретичества, не только привычное для нее выпадение из государственной жизни, но и из антигосударственности как принципа поведения, привели к тому, что в 1990-х годах интеллигенция, увлеченная собой и своим благосостоянием как воплощением в реальности того, что по ее тогдашним представлениям составляет общественное благо, не смогла ничего предложить, кроме очередного витка нигилизма по отношению к советской истории, и быстро сошла с исторической сцены, почти полностью исчезнув с экранов как значимый образ. ■

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) Voobrazhayemoye soobshchestvo [Imaginary community. Essays on the history of the screen image of the Russian intelligentsia]. Ocherki istorii ekrannogo obraza rossyskoy intelligentsii, Gosudarstvennyy institut iskusstvovoznaniya. 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 povsednevnyy zhizn [Russian intelligentsia of the XVIII — early XX century: a picture of the world and everyday life]. Moscow: Nestor-Istoriya, 2007. (In Russ.).*
6. *Uspenskiy B. A. (1999) Russkaya intelligentsiya kak spetsificheskiy 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 Intelligentsia: Taming Nihilism. From “Thaw” to “Perestroika”

Vladimir V. Vinogradov

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

All-Russian State Institute of Cinematography named after S.A. Gerasimov

UDC 778.5.04/c

ABSTRACT: This article is a fragment of a work devoted to the issues of figurative representation in Russian cinema. The article briefly analyzes the evolution of the scientist's image, from the period of the “thaw” to the beginning of “perestroika”. The author's theoretical approach is based on the definition of nihilism given by N.Berdyayev in his article “Russian Socialism and Nihilism”. According to the author of the article, one of the directions of the policy of the Soviet government in relation to the intelligentsia was to use the features of nihilism, which are the essence of the Russian and Soviet intelligentsia. Of course, this policy is reflected in the cinema. The article describes two stages in the cinema of the Soviet period: the “thaw” and “70s – early 80s”. Characterizing the image of a scientist in the era of the “thaw”, the author notes that this is a scientist who has ideals, who does not compromise – everything in the name of the goal, he won't tolerate meanness and dishonesty.

The article traces the changes taking place in the representation of this image in national cinema over more than two decades. The author concludes that the lack of people who can seriously care about the public good leads to the fact that in the difficult historical period there were no champions capable of maintaining confidence in the reality of ideals in the state. Protecting society from moral decay, which was the main task of the intelligentsia, was removed from the agenda. The feeling of its own marginality, sectarianism, heresy, not only its habitual removal from the life of the state, but also its anti-state stance as a principle of behavior, all of it led to the fact that in the 90s., focused on themselves and their well-being as the material embodiment of what equaled the public good according to the understanding at the time, the intellectuals could not offer anything except another round of nihilism in relation to Soviet history and quickly left the historical scene and almost disappeared from the screens as a meaningful image.

KEY WORDS: Soviet cinema, “thaw”, intelligentsia, scientist, nihilism, emancipation



Фильм «Сталкер» А.А. Тарковского как манифестация мировоззренческих установок Ф.М. Достоевского

Пак Ён Ён (Park Young Eun)

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

DOI <https://doi.org/10.17816/VGIK21368>

В статье рассматриваются режиссерские интенции Андрея Тарковского, приведшие к модификации повести «Пикник на обочине» Аркадия и Бориса Стругацких в фильме «Сталкер», которые придали киноперсонажам новые оттенки психологии и мотивации, в том числе религиозные. Внимание уделяется сходству героев фильма с характерами литературных персонажей произведений Ф.М. Достоевского — Раскольникова из «Преступления и наказания» и князя Мышкина из «Идиота».

Андрей Тарковский, братья Стругацкие, Ф.М. Достоевский, фильм «Сталкер», образ «ородивого», вера, самоуничтожение, кенозис

Соотношение фильма со сценарием и литературным источником парадоксально: иногда экранное решение полностью переворачивает концепцию сценария, а за явными литературными источниками скрываются неявные, но на самом деле более влиятельные для замысла фильма. Вопрос об истоках фильма сложен и, в случае действительно выдающихся фильмов, требует специального исследования.

Фильм «Сталкер» (1979), созданный по повести братьев Аркадия и Бориса Стругацких «Пикник на обочине» (1972), не имеет с ней ничего общего, утверждал А.А. Тарковский. По его признанию: «...есть только два слова, два понятия, которые перешли в сценарий из повести, — это Зона и сталкер»¹. Незадолго до запуска фильма в производство режиссер пишет в своем дневнике об идее снять фильм или телесериал по роману «Идиот» или по биографии Ф.М. Достоевского. В его дневнике от 6 января 1975 года читаем: «Написал письмо Ермашу, в котором прошу его немедленно решать вопрос о моей дальнейшей работе. Я имел в виду одно из двух. “Идиот” или фильм о Достоевском. Скорее всего, он откажет, тогда я напишу ему еще одно письмо с заявками (параллельно со Студией) на “Смерть Ивана Ильича” и “Пикник”»².

¹ Суркова О. Хроники Тарковского. «Сталкер». Дневниковые записки с комментариями. Часть № 2. Запись от 5 декабря 1978. URL: <http://www.tarkovsky.ru/library/surkova-stalker-journal-2/> (дата обращения: 20.07.2018).

² Тарковский А.А. *Мартиролог. Дневники 1970–1986*. С. 87. URL: http://www.e-reading.club/bookreader.php/1036891/Tarkovskiy_-_Martirolog_Dnevnik.html (дата обращения: 16.06.2018).

³ Гордон А. Не утоливший жажды: об Андрее Тарковском. М.: Вагрус, 2007. С. 264–265.

⁴ Филимонов В. Андрей Тарковский: сна и явь о доме. М.: Молодая гвардия, 2011. С. 301.

⁵ Стругацкий А. Каким я его знал // «Огонек», 1987, № 29 (первая публикация, с сокращениями). URL: <http://www.rusf.ru/abs/books/publ28.htm> (дата обращения: 14.05.2018).

⁶ Тарковский А.А. *Мартиролог*. С. 117. URL: http://www.e-reading.club/bookreader.php/1036891/Tarkovskiy_-_Martirolog_Dnevnik.html (дата обращения: 26.08.2018).

⁷ Евлампиев И. Художественная философия Тарковского. Уфа, 2012. С. 334.

Режиссеру отказали в экранизации «Идиота». Но «Мосфильм» проявил интерес к повести братьев Стругацких (дневник, 10 декабря 1975). Работа над сценарием была нелегкой. Аркадий Стругацкий вспоминал, что пришлось написать до 18 вариантов сценария³. Сценаристы следовали идеям режиссера, высказанным порой не в виде прямых советов или предложений писателям, а скорее намеками.

Из криминального пространства в сакральное

Действие «Пикника на обочине» происходит в воображаемом американском городе Хармонте. За несколько лет до описываемых в повести событий местность вблизи города посетили инопланетяне, и здесь появились непонятные и опасные для человека явления. «Зона», возникшая после внеземного визита, была объявлена местом, невозможным для жизни людей. Некоторые артефакты, оставленные инопланетянами, одни считают просто игрушками, другие — опасным оружием, или предпочитают использовать их для лечения болезней. Так называемые «сталкеры» тайно выносили из «зоны» запрещенные предметы и продавали их⁴.

Подобные фабульные мотивы повести Стругацких воспроизводились в первом сценарии, названном «Машина желаний». Но затем братья Стругацкие обсудили с режиссером разрыв между его замыслом и повестью:

— «Слушай, Андрюша, а зачем тебе в фильме фантастика? Может, выбросить ее к черту?

Он ухмыльнулся — ну чистый кот, слопавший хозяйского попугая.

— Вот! Это ты сам предлагаешь! Не я! Я этого давно хочу, только боялся вам предложить, как бы не обиделись...»⁵.

Так режиссер получает согласие писателей на отказ от фантастических элементов в фильме. И сосредотачивает внимание на главном персонаже. Как пишет Тарковский (дневник, 21 июля 1977), новый Сталкер «...должен быть не разновидностью торговца наркотиками или браконьера, а рабом, верующим, язычником Зоны»⁶.

Этимологически слово «сталкер» означает «преследователь», но в контексте фильма это человек, одержимый сверхценной идеей. Так образ главного героя и весь замысел картины смещаются в сторону идей Ф.М. Достоевского. Как отмечает И. Евлампиев: «...зафиксировать происхождение некоторых мотивов фильма из образов Достоевского особенно важно, поскольку это позволяет прояснить самые сложные идеи Тарковского»⁷. Тарковский

* Тарковский А.А. *Мартиролог*. С. 13. URL.: http://www.e-reading.club/bookreader.php/1036891/Tarkovskiy_-_Martirolog_Dnevnik.html (дата обращения: 18.04.2018).

упоминал Достоевского как «смысл всего, что он хотел бы сделать в кино»⁸ (дневник, 30 апреля 1970). Он внимательно изучал творчество и особенности личности писателя, в его дневниках есть записи о характере Ф.М. Достоевского, анализ размышлений писателя о боге и дьяволе. И режиссер вводит в характер главного героя — *Сталкера* — некоторые черты, близкие героям Достоевского.

В фильме на пути в «Зону» ежесекундно меняется все, здесь легко потерять жизнь, поэтому надо полагаться на интуицию. Если сталкеры Стругацких своего рода браконьеры, продающие загадочные предметы из «Зоны», то *Сталкер* Тарковского играет роль священника, направляющего души заблудших интеллигентов в Святая святых к осознанию своих тайных мыслей и желаний; путешествие по «Зоне» и затем пребывание в «тайной комнате» — испытание души, исповедь, не только открывающая скрытое даже от самого человека, но позволяющая ему избавиться от отягощающих душу наваждений. Фильм превращается в религиозно-философскую медитацию. В конечном варианте сценария А. Тарковский превращает «Зону» в сакральное пространство. Как замечает один из исследователей его творчества, режиссер здесь проводит параллель с религиозными ритуалами⁹.

Режиссер нашел в повести подсказки, чтобы на психологическом и экзистенциальном уровне объединить ее с концепциями романов Достоевского. Проникновение трех героев в «Зону» он интерпретирует как поиск ими духовных основ, их внутреннего «Я». Метафоры, выражающие сложность этого пути, в фильме материализованы, и встречающиеся героям в «Зоне» все виды мусора, металлолома, всевозможные забытые и брошенные истлевать артефакты намекают на некие вероятные секретные пути к истине или, наоборот, ловушки, препятствия, также распространяющиеся на внутреннюю духовную и психологическую сторону героев¹⁰. Возможно, эти артефакты показывают следы тех, кто приходил в «Зону» раньше, чем герои фильма, и чья судьба оказалась незавидной вследствие их ошибок. Особенно это касается ржавых остатков оружия, показавшего свою неприменимость в «Зоне», медицинских шприцев, монет и прочее. Тут же присутствуют и следы духовных поисков — брошенные в ручье репродукции офорта Рембрандта и Гентского алтаря братьев Ван Эйк. И мы не знаем, помогло ли им обращение к этим ценностям культуры, или не смогло их спасти: по убеждению *Сталкера*, путь к спасению идет не через усвоение накоплений культуры, а через преобразование самого себя, своей сущности.

† Филимонов В. Андрей Тарковский: сны и явь о доме. М.: Молодая гвардия, 2011. С. 315.

‡ Шумаков С.Л. В поисках утраченного слова. О проблеме визуального и перформативного в эстетике Тарковского на примере фильма «Сталкер» // *Киноведческие записки: Историко-теоретический журнал*. 1989. № 3. С. 163–175.

Сталкер между Раскольниковым и князем Мышкиным

По социальному опыту и отношению к жизни *Сталкер* в фильме Тарковского сочетает в себе черты Ф.М. Достоевского во время его заключения в тюрьме в Омске и некоторых его героев — в первую очередь князя Мышкина из романа «Идиот» и прежде всего Раскольникова из «Преступления и наказания», чьи взгляды на бытие существенно меняются после совершенного им убийства и заключения. В сибирской тюрьме Раскольников переживает возрождение веры и освобождается от стереотипов, он начинает видеть истинный облик своих соседей по заключению, жизненную силу природы. Ф.М. Достоевский пишет в эпилоге «Преступления и наказания»: «Он (Раскольников) смотрел на каторжных товарищей своих и удивлялся: как тоже все они любили жизнь, как они дорожили ею! <...> Каких страшных мук и истязаний не перенесли иные из них, например, бродяги! Неужели уж столько может для них значить один какой-нибудь луч солнца, дремучий лес, где-нибудь в неведомой глуши холодный ключ, отмеченный еще с третьего года, и о свидании с которым бродяга мечтает как о свидании с любовницей, видит его во сне, зеленую травку кругом его, поющую птичку в кусте?»¹¹.

¹¹ Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. М.: Эксмо, 2006. С. 581–582.

Достоевский противопоставляет провоцирующую на преступления атмосферу Петербурга пейзажам, окружающим сибирские места заключения. Так и Тарковский в фильме «Сталкер» придает особую ауру «Зоне». Психологически *Сталкер* обретает свободу, входя в «Зону». Он целует землю, опускаясь на колени, припадает к траве, долго лежит на земле. По существу, *Сталкер* заряжается жизненной энергией «Зоны», чтобы выполнить свою миссию.

Отличие «Зоны» от обыденного пространства Тарковский показывает цветом. С первой сцены, представляющей семью *Сталкера*, до сцены в баре, где он встречает Профессора и Писателя, в кадре доминирует почти монохромный серо-коричневый цвет. Но когда трое героев прорываются сквозь вооруженную охрану и проникают в «Зону», фильм окрашивается в яркие цветовые тона.

Режиссер использует не только цвет, но и звук, чтобы разделить разные по характеру сцены фильма. Первые эпизоды сопровождаются слышимым издали стуком колес поездов, которым вторит звон стоящих на столе стаканов. Окружение дома *Сталкера* наполнено шумами индустриализации: звуками поездов, скрипучим звуком дверей, скрежетом стекла и звуком автомобильного мотора. «Зона» — первое место в фильме, где

¹¹ Критики оценивают этот фильм как экзистенциальный и экологический текст, где сталкиваются понятия цивилизации и природы. См.: А.В. Федоров, Экологическая тема в российском игровом киноискусстве звукового периода: проблемы и тенденции. История кино (11.02.2007). Архивировано из первоисточника 25.08.2011 года. URL.: <https://www.kino-teatr.ru/kino/art/kino/205/> (дата обращения: 05.11.2017).

¹² Источник концепции кенозиса — «Послание апостола Павла к Филиппийцам» (Фил. 2:6-9): апостол разъясняет, что Христос добровольно отказался от своих привилегий как сына Божьего (бессмертие, всеведение и т. д.) и принял казнь ради спасения людей: «... унижил Себя Самого, приняв образ раба, сделавшись подобным человеку и по виду как человек, смирил себя, был послушным даже до смерти, и смерти крестной. Поэтому Бог превознес его и дал ему имя выше всякого имени». — *Прим. авт.*

¹³ Сталкер. URL.: [http://ru.wikipedia.org/wiki/%D1%F2%E0%EB%EA%E5%F0\(%F4%E8%EB%FC%EC\)](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D1%F2%E0%EB%EA%E5%F0(%F4%E8%EB%FC%EC)) (дата обращения: 08.10.2017).

¹⁴ Сальвестрони С. Фильмы Андрея Тарковского и русская духовная культура. М.: Библиейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2007. С. 117–118.

преобладают не только сочные цвета, но и тишина на лоне природы. Режиссер противопоставляет «Зону» механистическому миру городов, показывая, что здесь можно услышать звуки природы¹².

Подобно тому, как Раскольников в сибирской тюрьме освободился от логики сверхчеловека, которая отгораживала его от остального мира, спутники (клиенты) *Сталкера* встречаются в «Зоне» со своим настоящим «Я». Профессор отказывается от намерения взорвать «Зону» (сначала он хотел так уберечь человечество от возможного использования мистических сил «Зоны» во вред людям), а Писатель, хотя и остается на вид столь же циничным, как вначале, начинает задумываться о возможности высших идей, преодолевающих его скептицизм. В итоге фильма становится ясно, что когда человек освобождается от «душевной смуты», его сковывающей, от ложных интересов, продиктованных меркантильным обществом, тогда он может созерцать истинную сущность мира. В этом и состоит один из аспектов общности философии Ф.М. Достоевского и А.А. Тарковского, подобное мировосприятие связывает двух авторов воедино.

Тарковский наделяет образ *Сталкера* чертами не только Раскольникова, обратившегося к вере, но и князя Мышкина, которого Ф.М. Достоевский называет устами Рогожина «юродивым». «Самоуничтожение», основа мышления и поведения юродивых, в христианском богословии обозначено термином «кенозис» (*kenosis*)¹³.

Кенозис является одним из парадоксальных актов веры, достижением самосовершенствования через «самоуничтожение». Традиционно в русском православии образ Христа воспринимается с точки зрения «самоуничтожения», а страдания юродивого отождествляются метафорически с крестным путем Иисуса Христа. Тарковский спроецировал черты юродивого на образ *Сталкера*. Борис Стругацкий вспоминал, что в октябре 1977 года, несмотря на то, что сценарий переделывался несколько раз, он все еще не удовлетворял режиссера, и братья Стругацкие, придя почти в отчаяние, вдруг находят образ — «Сталкер — юродивый», что и пришлось по душе А. Тарковскому¹⁴. В одном из интервью А. Тарковский говорит: «Сталкер встает на тот же путь, что и Дон Кихот, князь Мышкин. <...> То, что важно и что ведет Сталкера, — это сила, которая позволяет ему не быть как все, позволяет оставаться смешным, идиотом, которая обнаруживает в нем единственность и духовность. Эта сила — его вера»¹⁵.

В отличие от повести, где герой может просить исполнения своих желаний у «Золотого Шара», в фильме *Сталкер* может лишь направлять людей в «тайную комнату», но сам войти туда не может. Кроме того, режиссер неоднократно использует в картине образ рыбы — традиционный символ Христа.

Благодаря всем преобразованиям, фильм А. Тарковского — не научная фантастика, это мистерия, по мнению В. Шитовой, — «страсти»¹⁶. Страсти — терпеливый жертвенный путь, когда человек проходит через страх, искушение, одиночество и страдания к возвышению души. Режиссер показывает, что на этом пути необходима уверенность в истинности цели.

В фильме «Сталкер» знаковую роль играет «тайная комната», в ней материализуется человеческое бессознательное, исполняются глубочайшие желания, недоступные пониманию человека. Именно поэтому режиссеру приходится перед входом в комнату закончить путешествие героев и вернуть их в обыденную действительность, в бар, где они встретились в начале фильма¹⁷.

И в романах Достоевского кабак занимает важное место. В кабаках его герои — Мармеладов, отец Сони из «Преступления и наказания», Версиков из «Подростка», Иван Карамазов из «Братьев Карамазовых» — набираются смелости, чтобы раскрыть мучающие их проблемы. В «Сталкере» бар-кабак показан в начале и конце фильма. И хотя его интерьер не меняется, и создается ощущение, что время там застыло, зритель видит, насколько изменился внутренний мир героев. Герои вернулись из «Зоны» в отчаянии, с неисполненными желаниями. Самым несчастным казался *Сталкер*. Но режиссер намекает на то, что у него есть надежда: в последней сцене в кабаке Профессор и Писатель показаны в темноте, а *Сталкер* освещен. Данная интерпретация становится возможной благодаря приходу в кабак жены *Сталкера* (в повести братьев Стругацких данный персонаж отсутствовал). Эта женщина страдает из-за того, как беден ее муж, как неуютен их дом, переживает из-за ребенка-инвалида. Но несмотря на это, она говорит: «...он же блаженный, над ним вся округа смеялась». Эта мизансцена — свидетельство того, как она любит *Сталкера* и не сожалеет о том, что последовала за ним.

В монологе жены *Сталкера*, казалось бы, обычная любовная история превращается в благородное повествование, которое можно встретить в Житиях святых. Подобно тому, как Соня в «Преступлении и наказании» дарит радость Раскольникову, другим каторжникам, верит им и любит их, жена *Сталкера*

¹⁶ Шитова В. Путешествие к центру души. Неизвестный Тарковский: *Сталкер* мирового кино / составитель Я.А. Яропов. М.: Эксмо: Алгоритм, 2012. С. 199.

¹⁷ В «Сталкере», как в «Сопарисе» и «Зеркале», первые и последние сцены имеют большое значение. В конце герои возвращаются туда, откуда начали свой путь. См.: Сальвестрони С. Фильмы Андрея Тарковского и русская духовная культура: пер. с ит. М.: Библиейско-богословский институт Св. апостола Андрея, 2009. С. 108.

долготерпеливо, скрепя сердце, переносит тяготы жизни без мужа, который снова и снова уходит в «Зону», попадает в тюрьму и снова возвращается.

Чистый свет веры

Тарковский показывает многочисленные книги в доме *Сталкера*, который порой выглядит невежественным, но на самом деле он такой же интеллектуал, как Писатель и Профессор¹⁸, и при этом у него есть нечто большее, что делает его человеком веры. Сила веры, которой обладают *Сталкер* и его жена, передалась в приумноженной степени их дочери. Все дети сталкеров были обречены, дочь главного героя тоже калека и не может ходить. Девочка, физически неполноценная в фильме Тарковского, изображается если не святой в подлинном смысле, то устремленной к высшей духовности, которую она ощущает через смутное понимание своей избранности. И в таком состоянии она живет постоянно, не говоря ни слова. Режиссер передает это состояние через ее странный внимательный и в то же время отрешенный взгляд.

В последнем эпизоде фильма режиссер раскрывает внутреннюю энергию дочери *Сталкера*, когда она взглядом перемещает по столу стаканы и банку с окурками. В этой сцене перемещаемые сосуды можно сравнить с сущностью Писателя, Профессора и самого *Сталкера*. Не будем настаивать на субъективном ощущении автора статьи, но представляется, что стакан с недопитым чаем в некотором роде символизирует Писателя, подавленного бессмысленностью бытия, банка-пепельница указывает на Профессора, который хотя и мечтал изменить мир, но оставил после себя лишь ненужный хлам. И последний пустой стакан символизирует *Сталкера*, который живет, не руководствуясь здравым смыслом, а по зову сердца, уничтожая себя, то есть жизнь «кенозиса». Конечно, у некоторых зрителей могут возникнуть иные ощущения, но фильм ценен тем, помимо всего прочего, что продуцирует образное и личностное, а не логическое восприятие сюжета.

Режиссер представляет быт семьи *Сталкера* в мрачных тонах, но дочь *Сталкера* он показывает в цвете. Эта девочка также является «светом» для потерявшего веру мира. Тарковский доказывает, что человек, обладающий скрытой в себе чистой верой, способен творить чудеса. В фильме нет указаний или намеков на то, что *Сталкер* воцерковлен в православии или следует католицизму или протестантизму, но при этом совершенно очевидно, что он полон веры в некие высшие духовные

¹⁸ В одном из ранних вариантов сценария *Сталкер* был в прошлом сотрудником лаборатории Профессора. — Прим. авт.

сущности и ценности. Возможно, этот связанный с личным «подвигом веры» тип верования ближе к православному учению, — что, наряду с другими приметам, сдвигает локализацию сюжета из американского Хармонта (где, вероятно, был бы более уместен протестантизм) к России. Вместе с тем, есть мнение, что тут мы имеем дело с одним из вариантов фидеизма — приоритета веры над рациональным познанием¹⁹, подтвержденным убежденностью *Сталкера* в том, что для общения с «Зоной» важно состояние веры, а не то, во что конкретно человек верит. «Комната, где исполняются желания — объект веры, а не знания. Без веры человек не может жить, но объект этой веры не обязательно является реальным, вера значима сама по себе»²⁰. Но даже несмотря на то, что мы не можем определить конкретику этого верования, оно сильно и убедительно выражено в фильме — многочисленные свидетельства показывают, как силен «вероучительный» эффект фильма.

Вера, с точки зрения *Сталкера*, не подлежит рациональному анализу, но с тем же мы встречаемся у Достоевского, который «в своем религиозном сознании никогда не достигал окончательной цельности, никогда до конца не преодолевал противоречий, он — дитя неверия и сомнения — был всегда в пути, до крышки гробовой, — пишет исследователь творчества Достоевского Л. Сараскина. — Религия Достоевского противоположна авторитарно-трансцендентному типу религиозности — когда веруют, полагаясь не столько на опыт своей души, сколько на букву учения»²¹.

Эта позиция четко прослеживается в таком менее всего теоретизирующем персонаже, как Жена *Сталкера* (в исполнении Алисы Фрейндлих). Она своей жизнью воплощает максимум: «Бог есть любовь», не рассуждая о вере и религии. Но если бы высказалась, то, вероятно, из ее уст прозвучало бы нечто близкое к словам Достоевского: «Если бы кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной»²².

Тема «Тарковский и Достоевский» необозримо широка. В статье рассмотрен лишь один из ее аспектов, чтобы убедиться, как многообразно, порой неожиданно проявляется влияние Достоевского. Сюжет «*Сталкера*» фантастичен по внешним приметам, но по глубине постижения человеческой души реалистичен в лучших традициях русской литературной классики. ■

¹⁹ См.: Сальнский Д.А. Киногерменевтика Андрея Тарковского. М.: Квадрига, 2010. С. 20.

²⁰ Еплатов И. Художественная философия Тарковского. Уфа, 2012. С. 329.

²¹ Сараскина Л.И. Достоевский в созвучиях и притяжениях (от Пушкина до Солженицына). М.: Русский путь, 2006.

²² Ф.М. Достоевский. Письмо Н.Д. ФОН-ВИЗИНОЙ. Конец января — 20-е числа февраля 1854. Омск. Ф.М. Достоевский. Собр. соч.: в 15 т. Л.; СПб.: Наука, 1988–1996. Т. 15. С. 96.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гордон А.* Не утоливший жажды: об Андрее Тарковском. М.: Вагриус, 2007. 384 с.
2. *Достоевский Ф.М.* Собр. соч.: в 15 т. СПб.: Наука, 1988–1996. Т. 15. Письма 1834–1881.
3. *Евлампиев И.* Художественная философия Тарковского. Уфа, 2012. 472 с.
4. *Салынский Д.А.* Киногерменевтика Андрея Тарковского. М.: Квадрига, 2010. 576 с.
5. *Сальвестрони С.* Фильмы Андрея Тарковского и русская духовная культура. М.: Библиейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2007. 237 с.
6. *Сараскина Л.И.* Достоевский в созвучиях и притяжениях (от Пушкина до Солженицына). М.: Русский путь, 2006. 605 с.
7. Сталкер. URL: <http://ru.wikipedia.org/> (дата обращения: 08.10.2017).
8. *Стругацкие А. и Б.* Пикник на обочине. М.: АСТ, 2012. 152 с.
9. *Стругацкий А.* Каким я его знал // Журнал «Огонек», 1987. № 29 (первопубликация). Печат. с сокр. / URL: <http://www.rusf.ru/abs/books/publ28.htm> (дата обращения: 20.03.2018)
10. *Суркова О.Е.* Хроники Тарковского. «Сталкер» Дневниковые записи с комментариями. Часть № 2. URL: <http://www.tarkovsky.su/library/syrkova-stalker-journal-2/> (дата обращения: 05.04.2018).
11. *Тарковский А.А.* Мартиролог: Дневники 1970–1986. С. 13. Интернет-ресурс: http://www.e-reading.club/bookreader.php/1036891/Tarkovskiy_-_Martirolog_Dnevnik.html (дата обращения: 20.03.2018).
12. *Шитова В.* Путешествие к центру души // сборник: Неизвестный Тарковский: Сталкер мирового кино / составитель Я.А. Ярополов. М.: Эксмо: Алгоритм, 2012. 304 с.
13. *Шумаков С.Л.* В поисках утраченного слова. О проблеме визуального и вербального в эстетике Тарковского на примере фильма «Сталкер» // Киноведческие записки: Историко-теоретический журнал. 1989. № 3.
14. *Филимонов В.* Андрей Тарковский: сны и явь о доме. М.: Молодая гвардия, 2011. 453 с.

REFERENCES

1. *Gordon A.* (2007) Ne utolivshiy zhazhdy: ob Andree Tarkovskom [Not quenching thirst: about Andrei Tarkovsky]. Moscow: Vagrius, 2007. 384 p. (In Russ.).
2. *Dostoyevsky F.M.* Sobranie sochineniy v 15 tomakh. St. Petersburg: Nauka, 1988–1996. Tom 15. Pisma 1834–1881. (In Russ.).
3. *Evlampiev I.* (2012) Hudozhestvennaja filosofija Tarkovskogo [Artistic philosophy of Tarkovsky]. Ufa: ARC, 2012. 472 p. (In Russ.).
4. *Salynsky D.A.* (2010) Kinogermeneytika Tarkovskogo [Cinematohermeneutics of Andrei Tarkovsky]. Moscow: Kvadriga, 2010. 576 p. (In Russ.).

5. *Salyvestroni S.* (2007) *Filmy i russkaya duhovnaya kulytura* [Films of Andrei Tarkovsky and Russian spiritual culture]. Moscow: Bibleysko-bogoslovskiy institute Sv. apostola Andrey, 2007. 237 p. (In Russ.).
6. *Saraskina L.I.* *Dostoevskij v sozvuchiah i pritjazhenijah (ot Pushkina do Solzhenizina)* [Dostoevsky in harmony and attraction (from Pushkin to Solzhenitsyn)]. Moscow: Russkiy put', 2006. 605 p. (In Russ.).
7. *Stalker*. Internet-resurs: URL.: <http://ru.wikipedia.org> (data obrasheniya: 08.10.2017). (In Russ.).
8. *Strugatskie A. i B.* (2012) *Picnik na obochine* [Roadside Picnic]. Moscow: AST, 2012. 152 p. (In Russ.).
9. *Strugatskiy A.* (1987) *Kakim ya ego znal* [How did i know him]. Zhurnal "Ogonjok", 1987. № 29 (pervopublikatsiya). Pachataetsya s sokrastsheniyami. URL.: <http://www.rusf.ru/abs/books/publ28.htm> (data obrastcheniya: 20.03.2018). (In Russ.).
10. *Surkova O.E.* *Hroniki Tarkovskogo. "Stalker" Dnevnikovye zapisy s kommentariyami. Chazty № 2.* [Chronicles of Tarkovsky. "Stalker" Diary entries with comments]. URL.: <http://www.tarkovsky.su/library/syrkova-stalker-journal-2/> (data obrastcheniya: 05.04.2018). (In Russ.).
11. *Tarkovskiy A.A.* *Martirolog: Dnevniky 1970–1986.* [Martyrology: Diaries 1970–1986]. P. 13. URL.: http://www.e-reading.club/bookreader.php/1036891/Tarkovskiy___Martirolog._Dnevniky.html (data obrastcheniya: 20.03.2018). (In Russ.).
12. *Shitova V.* (2012) *Puteshestvie k tsentru dushy* [Journey to the center of the soul]. Sb. *Neizvestnyy Tarkovskiy: Stalker mirovogo kino / Sostavitely YArropolov YA.A.* Moscow: YEksmo: Algoritm, 2012. 304 p. (In Russ.).
13. *Shumakov S.L.* (1989) *V poiskah utrachennogo slova. O probleme visualnogo i verbalnogo b estetike Tarkovskogona primere filma Stalker* [In search of the lost word. On the problem of visual and verbal in the aesthetics of Tarkovsky on the example of the film "Stalker"]. *Kinovodcheskie zapiski: Istotiko-teoreticheskiy zhurnal.* 1989. № 3. (In Russ.).
14. *Filimonov V.* (2011) *Andrey Tarkovskiy: sny i javy o dome* [Andrey Tarkovsky: dreams and reality about the house]. Moscow: Molodaja gvardia, 2011. 453 p. (In Russ.).

The Film “Stalker” by A.A. Tarkovsky as a Manifestation of F.M. Dostoevsky’s World Outlook

Park Young Eun

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

UDC 778.5 с/р^{«Сталкер»}+8P1^{«Достоевский»}

ABSTRACT: This article analyzes the process of transformation of “A Picnic on Roadside”, a science fiction novel written by the Strugatsky brothers, into Andrey Tarkovsky’s movie “Stalker”. Despite the fact that Tarkovsky himself said the sci-fi section of the film was no more than a strategic trigger that helped to reveal the key ethical conflicts, up to now, there has been no attempt to compare the film “Stalker” with the original novel in order to understand the director’s intention. This article aims to look into what made him choose the novel and how he turned it into a movie.

Tarkovsky found the shelter for souls and hope in “A Picnic on Roadside”. In other words, he found the psychological and existential clues that could be combined with material from Dostoyevsky’s works.

The stalker described by the Strugatsky brothers was a kind of predator selling mysterious things in the forbidden zone, whereas the stalker described by Tarkovsky functioned as a priest who guides the lost or miserable souls to the sanctuary to realize their desire and hope.

Furthermore, the stalker’s attitude toward life in the movie incorporates Dostoyevsky himself who experienced Siberia and is reminiscent of both Raskolnikov from the novel “Crime and Punishment” and Myshkin, the main character of the novel “The Idiot”. Just like Sonia of “Crime and Punishment” and Myshkin of “The Idiot” discovered God through the image of the “holy fool”, so the stalker, his wife and daughter discover the fullness of God through their flaws.

This “kenosis” attribute is the basis of the fullness of Dostoyevsky’s work, which inherits the spirit of the Russian Orthodoxy. In the final script, Tarkovsky transforms the “forbidden zone” into a sacred space. The path of the characters heading toward the “zone” is “the exploration of their human mind”. The “Stalker” is a philosophical meditation.

KEY WORDS: Andrey Tarkovsky, Strugatsky brothers, F. M. Dostoyevsky, the film “Stalker”, the image of the holy fool, faith, self-abasement, kenosis



Короткометражное кино: жанровое своеобразие дебютов

Г.И. Жданкина

кандидат искусствоведения, доцент



Н.Б. Шипулина

кандидат философских наук, доцент

DOI <https://doi.org/10.17816/VGIK25732>

УДК 778.5.01.067.2

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются тематика и жанровые особенности дебютных картин начинающих режиссеров, в том числе студентов и выпускников ВГИК. Обосновывается, что современные режиссеры короткого метра обращаются к проблемам взросления молодежи, коллизиям гендерных отношений, антропологии семьи и родительства, осмыслению исторических аспектов бытия, поиску национальной идентичности.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

современная
культура,
клиповое
сознание,
коротко-
метражный
кинематограф,
кинодебют

Короткометражность и кинематографический процесс

Сущностным признаком современной культуры является ускоряющийся темп появления и потребления визуальной и текстовой информации. Это ведет к изменению стиля жизни и мышления современника, становящегося более дробным, точнее «короткометражным». На первый план выходят фрагментарность, мозаичность, клиповое сознание, понимаемое как мышление дискретными конструкциями и образами. Следствием этого становятся возрастающие популярность и востребованность короткометражных фильмов, что вполне объяснимо. Короткометражное кино отличает динамика сюжетов и непредсказуемых событий, оригинальность образа героев. Короткометражные ленты — сложившийся самостоятельный подвид кинематографа, завоевавший свою независимость и авторитет. Некоторые эксперты относят популярность короткого метра к одному из десяти важнейших явлений в кино нового века.

¹ Продолжительность короткометражного фильма — 10–20 мин., но не более 40–50 мин. Исторически игровой кинематограф начинался с короткометражных фильмов. — *Прим. авт.*

² Дроздова М. Культурное гетто. «Киношок»: короткометражный конкурс / Сайт журнала «Искусство кино». 2006. № 2. URL: www.kinoart.ru (дата обращения: 12.06.2019).

Главная задача автора *короткого метра* (фр. *Court métrage*) — в ограниченном пространстве/времени кинопроизведения точно и эмоционально выразительно раскрыть свою идею¹. В сравнении с полнометражной, короткометражная картина обладает явными преимуществами: ее автор свободен в выборе темы, в использовании аудиовизуального языка, открыт для экспериментов, исследований, оригинальных режиссерских решений. Мизерный бюджет короткометражного фильма позволяет ему быть совершенно свободным, неподотчетным. Творчество режиссера, по сути, сводится к отношениям с самим собой. «Поскольку это даже “не кино не для всех”, это приглашение в лабораторию, в экспериментальное пространство, где авторы демонстрируют свое собственное “Я”»², — справедливо считает кинокритик Марина Дроздова. Использование цифровых технологий, независимость от студийной системы производства, небольшой бюджет, динамизм съемочного процесса и самого нарратива, ориентация на жанр и зрительскую аудиторию — основные условия успеха короткометражного кино.

В России активно развиваются кинофестивали, специализирующиеся на коротком метре. Успешно сосуществуют Калининградский фестиваль «Короче», Всероссийский фестиваль авторского короткометражного кино «Арткино», Московский фестиваль короткометражных фильмов «Дебютное кино», Международный кинофестиваль-практикум киношкол «Кинопроба» (Екатеринбург), Международный фестиваль короткометражного кино, видео-арта и анимации «Видение» (Кемерово), Дни германских и российских короткометражных фильмов «Вкратце» (Волгоград). Традиционными и популярными стали некоммерческие программы «Звезды в коротком метре», «Фестивальные хиты. Один против всех», «Семейное кино», «Экранизации» и другие, представляемые Молодежным центром Союза кинематографистов России.

Короткометражное кино в контексте мировых тенденций

Сравнивая российский короткий метр с зарубежным, можно согласиться со словами известного историка кино Н.Э. Клеймана о том, что европейские кинокартины отличаются отточённостью, строгостью формы. Точность формы означает ясность мысли³. Лучшее европейское и американское короткометражное кино более свободно в выборе темы, оно зачастую сосредоточено на поисках сексуальной, этнической, религиозной идентичности человека.

³ Клейман Н. Точность формы означает ясность мысли / Сайт журнала «Искусство кино». 2010. № 8. URL: www.kinoart.ru (дата обращения: 22.05.2019).

В программах зарубежных короткометражных фильмов международных кинофестивалей последних лет “Kinematic Shorts 2018”, “Nordic Shorts 2019”, “Best SCI-FI 2019” провокативные темы в кинолентах убедительно подаются и обыгрываются, часто с долей тонкого юмора. Так, в социальной мелодраме бельгийских режиссеров Северин де Стрейкер и Максима Файера «Катастрофа» (2017), родители знакомятся с невестой сына и затрудняются принять то, что она трансгендер. А в искрометной семейной комедии из Словении «Современное искусство» (режиссер Марко Шантич, 2017) музейный смотритель, охраняющий арт-объект в виде огромного пениса под названием «Красный Октябрь», начинает смотреть по-иному на многие привычные вещи.

Во многих зарубежных короткометражных фильмах отчетливо прослеживается феминистский уклон. К примеру, индийский режиссер и активистка в борьбе за права женщин Рема Сенгупта в социальной драме «Поддельный кункум» (2018) рассказывает историю молодой женщины Смиты, которая на пути к свободе сталкивается с трудностями, обусловленными вековыми традициями патриархального общества, но не отступает от своей цели. В американском криминальном экшене «Не геройствуй» (режиссер Пит Ли, 2018) главная героиня Лиззи, на вид скромная, скучная и неприметная женщина, совершает в обеденный перерыв смелые и дерзкие ограбления, обставляя их переодеваниями и неожиданными перевоплощениями. Или, скажем, колоритная и смешная девушка Венди из черной комедии Джона Пирса «Как тебе район?» (2018) за один день преодолевает в итальянском квартале Нью-Йорка целую полосу несчастий, не теряя оптимизма. Манифестами новой женственности названы шведские фильмы “Juck” (режиссеры Ульрика Бандейра, Джулия Гумперт, Оливия Кастебинг, 2018) и «Пошел ты» (режиссер Анетт Сидор, 2018), разрушающие стереотипы о женском и мужском поведении. Таких провокативных сюжетов в российском короткометражном кино практически не встретишь.

Российский короткий метр: критерии качества

В критерии качества короткометражного фильма включены такие параметры, как художественная состоятельность, эмоциональное воздействие на зрителя, предельная концентрированность, лаконичность киновысказывания. Большинство российских короткометражных фильмов последних лет им соответствуют. Из немалого количества игровых российских короткометражных фильмов 2017–2018 годов были отобраны для

анализа киноленты, где нашли отражение наиболее характерные «болевые точки» проблем современной действительности. Особое предпочтение отдавалось лучшим курсовым и выпускным работам студентов, а также недавних выпускников Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова. Активные и перспективные молодые режиссеры-вгиковцы постоянно участвуют в киносмотре, в том числе, в Фестивале студенческих и дебютных фильмов «Святая Анна», в Международном студенческом кинофестивале ВГИК. Студенты Волгоградского государственного института искусств и культуры четвертый год подряд получают возможность оценить лучшие дебютные картины вгиковцев в рамках ежегодного мероприятия «ВГИИК встречает ВГИК». В этом году событие проходило дистанционно. Проблематика фильмов, созданных будущими режиссерами, отражает, как правило, культурологические и социально-психологические проблемы. Главные темы короткометражного кино сосредоточены в основном на вопросах взросления, проблематике выбора молодым поколением жизненного пути, гендерных особенностях, сопряженных с перипетиями брачных уз, семейных отношений, поиска национальной идентичности, перверсиях комического, коллизиях судьбы, разнообразии модусов критического восприятия человеком себя и действительности.

Зрительские хиты: формула успеха

К одной из запомнившихся короткометражек последнего времени стоит отнести фильм «Калифорния»⁴ Дастана Мадалбекова, рассказывающий о молодом киргизе Султане, родившемся в Москве. Его отец, мать, братишка и сестренка чтут и пытаются сохранить патриархальные национальные традиции. В картине сходятся многие антропологические «ключи»: тема взросления, конфликт поколений, бытовые и социальные проблемы, сложность межкультурной коммуникации.

Экранизация чеховского рассказа «На чужбине» (2018) Михаила Черных⁵ в форме жесткой самоиронии повествует о поисках российской идентичности. Помещик Камышев не просто навязывает гувернеру-французу Альфонсу Шампуню свою гиперпатриотическую точку зрения, восхваляя все «русское» и нещадно ругая «французское», но делает это ёрнически, с нещадной издевкой, унижая достоинство своего оппонента-иностранца. Весьма показательное свойство русской натуры — познание и переживание худших своих пороков не в форме самокритики, а через нападение на иностранные (иные и странные) манеры,

⁴ «Калифорния», Дастан Мадалбеков, ВГИК, 2017, 19 мин., курсовая работа, мастерская режиссуры игрового кино В.В. Меньшова и В.И. Тумаева. — *Прим. авт.*

⁵ Михаил Черных — выпускник актерского факультета Театрального института имени Щепкина (2009), мастерской Высших курсов сценаристов и режиссеров (мастерская В.И. Хотиненко, П.К. Финна, В.А. Фенченко).

модели поведения в лице конкретного чужеземца. И дело здесь не в межкультурной коммуникации как таковой, не в «проблемах перевода», а именно в национальном самосознании.

Увлекательный сюжет, свежий взгляд, добрый юмор — несомненные достоинства киноновеллы «Миллиард»⁶ (2017), повествующей об одиноком пенсионере Георгии, получившем возможность, используя газетные заголовки, телепортироваться и путешествовать в своем дощатом туалете по миру. Заметка «Золотовалютный резерв США увеличился на 30 процентов» отправляет героя в банк, и он загружает свою «телепортационную камеру» золотыми слитками в надежде сделать операцию на сердце. В финале туалет не выдерживает веса слитков, несметное богатство проваливается в яму с фекалиями, а Георгий остается «у разбитого корыта». Человеку дается шанс быть счастливым, но не каждый может правильно им распорядиться, — такова суть фильма. Важно умение прислушиваться к голосу судьбы, когда она к тебе благоволит, и умение вовремя остановиться.

Бывший клипмейкер и телевизионщик из Молдавии Евгений Дудчак снял легкую, веселую, добрую, остроумную и трогательную сказку-притчу, и его «Миллиард» — хорошая заявка на полный метр, о чем мечтает молодой режиссер. «...Создателям фильма необходимо, чтобы аудитория час с небольшим была полностью вовлечена в сюжет. Здесь нужен настоящий математический расчет и структура энергии вовлечения. Эмоции зрителя должны колебаться от состояния настоящего счастья до полного разочарования и наоборот. Просто расписать сценарий — это только половина работы»⁷, — отмечает молодой режиссер.

Гендерные и семейные проблемы в коротком метре

Отношениям мужчины и женщины посвящено немало запоминающихся мелодраматических историй. Фильм «Три дня Клавии Грачёвой»⁸ (2018) отсылает к 1951 году. Это история о двух женщинах-соперницах и мужчине, которому надлежит сделать выбор: остаться ли ему вдаль от дома с красавицей Розой, к которой он привязался за девять лет жизни в колонии, или вернуться к жене и дочери, с которыми он счастливо жил еще до войны. Фильм, снятый по мотивам рассказа А. Борщоговского «Не чужие», деликатно, на полутонах повествует о человеческой драме, при этом игра актеров в нем филигранна, как слаженный ансамбль.

В ситуации серьезного выбора находятся и молодые герои Женя и Саша в камерной истории Ивана Петухова⁹ «Нет» (2018),

⁶ «Миллиард» — дипломная работа Е. Дудчака, получившая главный приз конкурса студенческих фильмов ВГИК на первом этапе 37-го Международного студенческого фестиваля ВГИК. — *Прим. авт.*

⁷ Дудчак Евгений. Задача-минимум — обрести навыки для создания полнометражного фильма. Сайт www.allfun.md. URL: <http://www.allfun.md/article/44168> (дата обращения: 22.07.2019).

⁸ «Три дня Клавии Грачёвой» — дипломная работа режиссера И. Григорианаса мастерской режиссуры игрового кино В.Ю. Абрашитова и А.В. Сиренко. — *Прим. авт.*

⁹ Иван Петухов пришел в кинематограф из рекламного бизнеса с дипломом факультета журналистики МГУ. — *Прим. авт.*

которая демонстрирует особую емкость смысла, эмоционально-психологическую нагруженность, философскую глубину и хрупкость отношений при всей минималистичности короткого метра. В ней практически нет действия, есть лишь выстроенная во времени вопросительная риторика, вплетенная в повседневность ресторанного ужина, сквозь которую пропущены вечные метафизические вопросы о том, что нас ждет в будущем, хотим ли мы для себя именно такой судьбы.

Семейная проблематика — наиболее актуальная тема в творчестве начинающих режиссеров короткого метра. Отношения между братьями, родителями и детьми исследуются авторами беспристрастно и открыто. В этом аспекте по-особому яркой и хлесткой выступает студенческая картина Ксении Тищенко «Собачатина» (2017), снятая по мотивам одноименного рассказа З. Прилепина, опубликованная в сборнике «пацанских» рассказов «Ботинки, полные горячей водкой» (2008). В этой работе автор осмысливает трудные 1990-е годы, на которые пришлась его юность, и выводит новых героев — «пацанов», причисляя и себя к этому «пацанскому» братству. В пустоте разрушающейся системы ценностных координат 1990-х писатель упорно ищет человеческое в людях и нечто особенное находит в пацанах. Уместна здесь и аналогия с фильмом Динары Асановой «Пацаны» (1983), где тонко и точно показана уязвимость подросткового и юношеского возраста, особенно когда этот самый сензитивный период в формировании личности приходится на «эпоху перемен». В фильме ярко отмечена роль социально значимой взрослой личности в процессе становления человека. В отличие от фильма «Пацаны», в «Собачатине» роль такого социально значимого наставника и проводника во взрослую жизнь выполняет родной брат героя, от лица которого ведется повествование.

Примечательно, что все рассказы Прилепина написаны от первого лица. Рассказ же «Собачатина» написан от имени младшего брата. И в фильме все воспринимается глазами «малого». Взаимоотношения братьев — главная тема и рассказа, и фильма. Подросток восхищается своим взрослым и раскрепощенным братом, и в рассказе основные черты пацанов — бесшабашность, бесстрашие, свобода. Именно этим нравится младшему старший брат, умудренный жизненным опытом. Когда однажды старший берет «малого» в свою компанию «на дело», подросток находится в сладостном предвкушении познания взрослой жизни. Но всё оборачивается иначе, совсем не так, как он себе представлял.

Режиссер играет с разными жанрами, не останавливаясь ни на одном из них: молодежная социальная драма, элементы

криминальной истории, мистики, хоррора, психологического триллера, драмы взросления. Такое смешение жанров — это киноэксперимент Ксении Тищенко. Она придумала несколько не существующих в рассказе сцен и, введя в начало и финал сцены в электричке, «закольцевала» свое киновысказывание.

¹⁰ Владислав Рытков — выпускник мастерской режиссуры игрового кино В.И. Хотиненко и В.А. Фенченко. Короткометражка «Он мой» была представлена в конкурсе короткометражного кино на «Кинотавр». — *Прим. авт.*

¹¹ Студент ВГИК снимет фильм в Комсомольске-на-Амуре с участием горожан. Сайт DVHAB.RU. URL.: <https://www.dvnovosti.ru/komsomolsk/2018/03/11/80002/> (дата обращения: 07.07.2019).

¹² Колесников Алексей. Где еще пробовать себя, как не во ВГИКе? // Интернет-издание «Культура». URL.: <http://portal-kultura.ru/articles/syuzhet/264633-gde-eshche-probovat-sebja-kak-ne-vo-vgike/> (дата обращения: 07.07.2019).

¹³ Там же.

Сильное эмоциональное впечатление производит выпускная работа «Он мой» (2019) Владислава Рыткова¹⁰. Сценарий основан на реальных событиях. По словам автора, ему нужны были «настоящие люди»¹¹. Речь идет об обычной дальневосточной семье в конце 1990-х годов. Никакие жизненные обстоятельства не способны заглушить любовь маленького Коли к отцу-бандиту по кличке «Кот». История этих отношений развивается на фоне величественных и мрачных сибирских пейзажей, создающих атмосферу безнадежности и ужаса. Картина воспринимается как пронзительный фильм-воспоминание о болезненно сильной привязанности к отцу. В этой семейной драме критики находят отголоски фильмов «Возвращение» Андрея Звягинцева, «Майор» Юрия Быкова. Сам режиссер так говорит о своей работе: «Мой фильм во многом биографичен. Я снимал его на родине, в Комсомольске-на-Амуре. И в девяностые, и в нулевые город со страной связывало три федеральных телеканала. Люди были предоставлены самим себе, существовали по понятиям. Иначе было не выжить. Но это кино не об уголовнике, а всепрощающей любви мальчика»¹².

На вопрос, что вам близко, а что нет в российском кино, Владислав ответил: «Есть два вектора. С одной стороны, у нас появилось больше возможностей говорить о нерешенных проблемах, и мы обязаны соответствовать — не стесняясь в выражениях, не оставляя за скобками любовь к Родине <...>. С другой — <...> добиваться успеха любой ценой — это американская мечта, но русское искусство всегда жило по правде, проявляющейся в сложнейших обстоятельствах. Нужно давать возможность высказываться о сокровенных вещах, иначе в стране не останется кислорода»¹³. Важно, что личная драма и опыт переживания своего детства в российском кино решается не в психоаналитическом ключе, к которому как к клише привыкли в американском кинематографе, а более сложно и противоречиво, не укладываясь ни в какие общие схемы вроде «счастливого детства не бывает». В фильме «Он мой» это хорошо заметно.

Трогательно воспринимается и история «Кастинг» (2017) Влады Макейчик, напоминающая гениальную картину Лукино Висконти «Самая красивая» (1951). История отношений матери и дочери интересна как азбука чувств и чувствительности,

философия эмоций, антропологическое и психологическое исследование оттенков страха, сомнения, боли, умиротворения.

Криминальная комедия как критика восприятия действительности

Жанр криминальной комедии — весьма удачный прием самоиронии, используемый короткометражным кино. Комедия «Взятка» (2018) Алексея Харитоновича — своего рода сатира в духе Салтыкова-Щедрина. Абсурдность и непредсказуемость стремительно разворачивающихся в фильме событий раскрывают механизм борьбы с коррупцией в нашей стране путем еще большей коррупции. А в остросюжетной трагикомедии «Рикошет» (2018) дебютанта Тимура Джераева криминальные события разворачиваются в придорожном кафе с патристическим названием «Родина», куда ненароком заглядывает молодой сотрудник спецслужб, украшавший бандитский крест и торопящийся к своей невесте на венчание. Его преследуют поделщики местного криминального авторитета. Эта история разворачивается напряженно, вплоть до самого финала фильма, а игра актеров легкая и искрометная.

Криминальная мужская комедия «Пассажир» (2017) Максима Иванова — это роуд-муви о двух незадачливых преступниках, где один угнал машину, не заметив маленькую девочку на заднем сиденье, а второй кого-то ограбил и волею судьбы сел в этот угнанный автомобиль. Этот фильм — жизненная коллизия трех героев, где маленькая девчушка становится двигателем сюжета наряду с замечательными молодыми актерами А. Кирсановым и Д. Стекловым.

Криминальная комедия в современном коротком метре — показательный пример того, как несерьезный малый жанр может быть наполнен невероятной глубиной, сочетаться с проблемами смысла жизни, судьбы, удачи, стечением обстоятельств, радикально меняющих жизнь, и одновременно предстать трагичной ситуацией с долей иронии.

Вместо заключения

Анализ проблематики дебютных короткометражных кинокартин молодых отечественных режиссеров, в том числе выпускников ВГИК, позволил выявить в качестве наиболее актуальных и острых вопросов, тревожащих авторов короткого метра, такие как взросление и выбор жизненного пути («Собачатина» Ксении Тищенко), гендерные проблемы («Три дня Клары Грачёвой» Ивана Григолюнаса, «Нет» Ивана Петухова),

антропология семьи и родительства («Он мой» Владислава Рыткова, «Кастинг» Влады Макейчик), поиски национальной идентичности («Калифорния» Дастана Мадалбекова, «На чужбине» Михаила Черныха), критический и иронический аспекты восприятия действительности («Миллиард» Евгения Дудчака, «Взятка» Алексея Харитонов, «Рикошет» Тимура Джераева, «Пассажир» Максима Иванова). Иными словами, в выборе тем, сюжетов, персонажей современное российское короткометражное кино демонстрирует с точки зрения антропологии нравственности целомудренность и даже стыдливость, но в то же время обескураживающую и шокирующую жесткость. Однако с точки зрения масштабности постановки проблем оно обращается как к общей мировой проблематике, так и к неочевидным иноземному зрителю глубоко потаенным внутренним особенностям отечественной культуры и менталитета.

Таким образом, отечественное короткометражное кино выполняет, с одной стороны, те же задачи, что и в разные периоды российской истории, когда интеллигенция в ситуации вынужденного молчания и творчества писала «в стол», ненарочито и в высшей степени гениально изобретая особые «окна» для свежего вздоха и «трибуны» для свободного художественного, философского и социально-политического высказывания. Избирались малые, на первый взгляд, второстепенные и принципиально внеидеологические формы, которые при вдумчивом прочтении всегда оказывались больше, сложнее и тоньше, чем кажутся поначалу. С другой стороны, на современном этапе развития российского кинематографа у короткометражного кино появляется новая функция — быть творческой площадкой для осмысления социальных и культурных перемен в России и мире. И для большей популяризации этих проблем, их нивелирования можно лишь порекомендовать российским режиссерам короткого метра участвовать со своими картинами не только в киноclubном и кинофестивальном движениях, но и в социальных проектах. Ведь современное российское короткометражное кино — это уникальный способ выразить в коротком визуальном месседже в притчевой форме те идеи и смыслы, которые трудно артикулируются в большом нарративе¹⁴. Это продуктивный и доходчивый способ высказать нечто важное о сокровенном и глубинно значимом в виде негромкого «шепота». В этом смысле российское короткометражное кино сохраняет свою жанровую специфику, оставаясь лирическим и камерным, цельным, точным и предельно концентрированным в киновысказывании, искренним, эмоциональным и честным.

¹⁴ Жданкина Г.И., Шипулина Н.Б. Философия поиска и реализация чуда по-русски в фильме Д. Зинченко «Эликсир» // ПРАВЕНА. Проблемы визуальной семиотики. 2018. № 2 (16). Выпуск № 2. С. 151–174.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дроздова М. Культурное гетто. «Киношок»: короткометражный конкурс // Сайт журнала «Искусство кино». 2006. № 2. URL.: WWW.KINOART.RU (дата обращения: 12.06.2019).
2. Дудчак Евгений. Задача-минимум — обрести навыки для создания полнометражного фильма // Сайт www.allfun.md. URL.: <http://www.allfun.md/article/44168> (дата обращения: 22.07.2019).
3. Жданкина Г.И., Шипулина Н.В. Философия поиска и реализация чуда по-русски в фильме Д. Зинченко «Эликсир» // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2018. № 2 (16). Выпуск № 2. С. 151–174.
4. Клейман Н. Точность формы означает ясность смысла // Сайт журнала «Искусство кино». 2010. № 8. URL.: www.kinoart.ru (дата обращения: 22.05.2019).
5. Коленский Алексей. Где еще попробовать себя, как не во ВГИКе? // Интернет-издание «Культура». URL.: <http://portal-kultura.ru/articles/syuzhet/264633-gde-eshche-probovat-sebya-kak-ne-vo-vgike/> (дата обращения: 07.07.2019).
6. Студент ВГИКа снимет фильм в Комсомольске-на-Амуре с участием горожан // Сайт DVHAB.RU. URL.: <https://www.dvnovosti.ru/komsomolsk/2018/03/11/80002/>. (дата обращения: 07.07.2019).

REFERENCES

1. Drozdova M. (2006) Kul'turnoe getto. "Kinoshok": korotkometrazhnyj konkurs [Cultural ghetto. "Movie Shock": short film competition]. [Internet-resurs]. Sajt zhurnala "Iskusstvo kino". 2006. № 2. URL.: www.kinoart.ru (data obrashheniya: 12.06.2019). (In Russ.).
2. Dudchak Evgenij. Zadacha-minimum — obresti navyki dlya sozdaniya polnometrazhnogo fil'ma [The minimum goal is to gain skills to create a full-length film]. Sajt www.allfun.md. URL.: <http://www.allfun.md/article/44168> (data obrashheniya: 22.07.2019). (In Russ.).
3. Zhdankina G.I., Shipulina N.V. Filosofiya poiska i realizatsiya chuda po-russki v fil'me D. Zinchenko "Ehliksir" [The philosophy of the search and the miracle implementation in Russian in the D. Zinchenko movie "Elixir"]. ПРАЭНМА. Problemy vizual'noj semiotiki. 2018. № 2 (16). Vypusk № 2, pp. 151–174.
4. Klejman N. Tochnost' formy oznachaet yasnost' mysl [Accuracy of form means lucidity of mind]. [Internet-resurs]. Sajt zhurnala "Iskusstvo kino". 2010. № 8. Rezhim dostupa: www.kinoart.ru (data obrashheniya: 22.05.2019).
5. Kolenskij Aleksej. Gde eshhe probovat' sebya, kak ne vo VGIKe? [Where else to try yourself, if not in VGIK?] // [Internet-resurs]. Internet-izdanie "Kul'tura". Rezhim dostupa: <http://portal-kultura.ru/articles/syuzhet/264633-gde-eshche-probovat-sebya-kak-ne-vo-vgike/> (data obrashheniya: 07.07.2019).
6. Student VGIK snimet fil'm v Komsomol'ske-na-Amure s uchastiem gorozhan [VGIK student will make a movie in Komsomolsk-on-Amur with the sitizens participation]. Sajt DVHAB.RU. URL.: <https://www.dvnovosti.ru/komsomolsk/2018/03/11/80002/> (data obrashheniya: 07.07.2019). (In Russ.).

Short Film: Genre Originality of Debuts

Galina I. Zhdankina

Ph.D in History of Arts, Associate Professor of the Department of Philosophy, History, Theory of Arts and Culture, Volgograd State Institute of Arts and Culture

Natalia B. Shipulina

Ph.D in Philosophy, Associate Professor of the Department of Philosophy and Culturology, Volgograd State Social and Pedagogical University

UDC 778.5.01.067.2

ABSTRACT: The articles analyses contemporary Russian short-length films. In the "Short Film and Cinematic Process" section, the shorts are compared to full-length films, revealing such basic typological features of shorts as greater freedom in choosing a subject, broad opportunities for experiments with the specific genre characteristics and with the selection of the means of expression, a shorter distance between the film and the viewer due to digital technologies and the availability of online movie platforms. In the section "Russian Short Films in the Context of World Trends", the authors of the article compare Russian short films of recent years and their foreign counterparts and come to the conclusion that domestic films are chaster, their authors do not raise radical feminist issues, do not aim to shock the viewer by provocative social dramas. The section "Russian Short-length films: Quality Criteria", substantiates the idea about a specific contribution of the best term and graduation works of students and recent graduates of the All-Russian State Institute of Cinematography named after S. Gerasimov to the modern achievements of domestic shorts. In the sections "Audience hits: the formula for success", "Gender and family problems in Russian short-length films", "Crime comedy as a critical aspect of the perception of reality" the authors undertake a case study of short films and outline the following problematic areas addressed by modern Russian short film directors: growing up and choosing a life path, gender problems, anthropology of family and parenthood, interrogative rhetoric and new sentimentality, the search for national identity, critical and ironic aspects of the perception of reality. The article has a sufficient degree of relevance and scientific novelty, since modern Russian short films have not been the subject of special research until now.

KEY WORDS: modern culture, clip consciousness, short films, film debut

ПЕРФОРМАНС ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ



Фото А. Немина



Приемы репрезентации автора в фильмах Александра Сокурова

Н.В. Клименко

DOI <https://doi.org/10.17816/VGIK44072>

Статья посвящена анализу приемов включения авторского «присутствия», применяемых Александром Сокуровым в своих игровых и неигровых картинах. Моделирование репрезентации автора как персонажа в фильме эксплицитно воздействует на зрителя и характеризует важную черту стилистики повествования режиссера.

А.Н. Сокуров,
авторский
кинематограф,
репрезентация
автора, элегия,
Русский ковчег,
Франкофония

¹ Об этом см.:
Прокико Г.С.
Концепция реальности в экранном документе.
М.: ВГИК, 2004.
С. 12.

² Астрик А.
Рождение нового авангарда. Камера-перо. Направления французского кинематографа // Киноведческие записки № 104–105, 2013. С. 127.

Одной из отличительных черт кинематографа Александра Сокурова является ярко выраженный авторский дискурс, когда герой, время и пространство фильма предстают как выразитель субъективного авторского сознания. Конечно, анализируя функции автора в кинематографе, следует учитывать, что выбор материала, способ съемки и репрезентация персонажей обусловлены авторским высказыванием. Это тот звукозрительный пласт кинематографического произведения, который «зрителем воспринимается как “отражение” действительности, как информация о реально происходящей жизненной “драматургии”, в сочинении которой, как ему кажется, не принимает участия никакая авторская воля»¹, и на самом деле является основным носителем мысли автора. Стоит вспомнить знаменитую теорию «камеры-пера» Александра Астриюка (Alexandre Astruc), согласно которой «кино становится <...> языком, то есть формой, в которой и через которую художник может выразить свою мысль <...> Кино ищет форму, где оно становится языком настолько точным, что мысль может записываться прямо на пленку, не проходя через громоздкие ассоциации изображений...»².

Концепция автора в кино, получившая яркое теоретическое и практическое воплощение, предполагает особый диктат в отношении выбора и организации драматургической основы произведения, способов съемки, музыкально-шумовой и светотональной композиции кадров, их монтажного членения и соединения, всей художественной интерпретации событий фильма. «Особенность этой концепции, при всех ее различиях

³ Коалов Л.
Воздействие искусства
и искусство воздей-
ствия // Производство
во времени. Статьи,
исследования, беседы.
Эйзенштейн-центр,
2005. С. 178.

ниях, заключается в том, что она основана — так или иначе — на критериях самовыражения художника. Прямое выражение индивидуального чувственного опыта, индивидуального эстетического мироощущения оказывается критерием главным и решающим»³.

Для современного кинематографа, как и для всего искусства, вопрос о степени и качестве авторского присутствия в собственном произведении имеет существенное значение. В этой связи внимания заслуживает моделирование непосредственного включения автора в структуру фильма. В картинах Александра Сокурова можно выявить несколько способов авторской саморепрезентации.

Автор-повествователь

Признаки эксплицитного проявления авторского участия в фильме проявляются уже в первой работе Сокурова *«Мария»* (1978–1988). Лента состоит из двух частей, снятых с разницей в девять лет. Первая часть передает идиллически пасторальный образ трактористки Марии, ее семьи и деревни, где живет героиня. Летний зной, время сбора урожая, показан труд жителей деревни. Вся светотональная композиция первой части фильма характеризуется теплым золотым солнечным светом, заливающим лица людей, пространство широких полей. Так режиссер создает образ «золотого века» Марии и ее деревни.

Но идиллия разрушается самим же автором, когда он приезжает в ту же деревню спустя девять лет. Вторая часть фильма начинается с длительного эпизода проезда по дороге в деревню поздней осенью. Режиссер показывает жителям кадры, снятые им девять лет назад, а те ему — фотографии похорон Марии. С тех пор как ее не стало, многое изменилось: вдовец женился вновь, дочь перестала общаться с отцом. Вторая часть фильма снята в приглушенном черно-белом цвете, который как бы смешивает небо и землю. Пространство же деревни предстает в виде ограниченного по своим размерам и непроходимого места, покрытого грязью со снегом. Именно в этой части киноповествования режиссер рассказывает зрителям трагическую историю случайной гибели сына Марии, уточняя также, что из-за тяжелой работы на тракторе она не могла больше иметь детей. И хотя автор знал о тяжелом труде героини еще девять лет назад, этой информацией режиссер подчеркивает разницу между двумя частями фильма. Его приезд, тем не менее, отчасти меняет ситуацию: после просмотра первой части фильма в клубе дочь мирится со своим отцом. Так Сокуров создает образ

автора, который использует кинематограф как некую «машину времени», соединяя прошлое, настоящее и будущее, видоизменяя временное пространство.

В дальнейшем Сокуров проявляет себя в качестве повествователя менее эксплицитно, но вполне обстоятельно. В фильме *«Московская элегия»* (1986) режиссер предстает как активный ретранслятор замысла фильма, моделируя повествовательную ткань картины об Андрее Тарковском. Хроникальные кадры о работе Тарковского за границей Сокуров монтажно соединяет с эпизодами его посещений пустых квартир и домов Тарковского в Москве, включая и его дом в деревне. Эта часть, ставшая заглавной в картине, пронизана холодом, пустотой, тоской.

Примечателен эпизод, когда за кадром режиссер вдруг напрямую обращается к зрителям, призывая посмотреть на Андрея Тарковского: «...смотрите внимательно на его лицо, как он движется, как говорит...». Этим прямым обращением Сокуров потрясает зрителя, который понимает, что человек на экране больше не появится, и потому автор фильма приглашает зрителей стать не просто сторонними наблюдателями, а соратниками воспоминаний о режиссере: «...Посмотрите <...> Запомните, как он выглядит, как говорит». Сокуров использует этот прием, чтобы сохранить память о великом режиссере, он «собирает» цельный образ личности Тарковского в разных пространственно-временных проявлениях, запоминая зрителью.

Автор-интервьюер

В неигровых фильмах Сокуров нередко выступает как молчаливый свидетель. Режиссер наблюдает за своими героями отстраненно, демонстрируя свой взгляд на происходящее со стороны. В *«Советской элегии»* (1989) автор останавливает внимательный взгляд на Б.Н. Ельцине, депутате Верховного Совета СССР (на момент съемок фильма), выстраивая повествование на нескольких уровнях: рассказ о родителях, фотографии партийной верхушки СССР, наблюдение за политиком в жизни. Так фигура молодого политика вписывается автором в контекст истории партии и всей страны. При этом за самим героем и его жизнью камера наблюдает как бы со стороны. Нет ни интервью, ни диалогов, ни монологов. Есть только длительные эпизоды, когда Ельцин оказывается в объективе камеры один, в тишине и молчаливом ожидании. Режиссер показывает героя наедине с собой, максимально настоящего. В этом случае камера становится невидимым и объективным свидетелем, как бы вглядываясь в личность перед лицом будущей истории страны.

В большом двухсерийном фильме «*Элегия жизни. Ростропович, Вишневская*» (2006) Сокуров тоже предстает в роли наблюдателя, создавая два разных портрета. М.Л. Ростропович общителен, весел, воодушевленно рассказывает о природе музыки. Подвижной манерой съемки режиссер передает незаурядность таланта виолончелиста, его безграничное обаяние и глубину проникновения в сущность музыки. Тогда как в результате длительных статичных планов Г.П. Вишневская предстает на экране уравновешенной, степенной, красивой и сильной женщиной.

Линейная композиция повествования о судьбе артистов усложняется использованием приема «параллельного монтажа» событий, которые происходят во время съемок фильма. Кадры преподавания и репетиций монтируются с закадровым рассказом режиссера о жизни и семье этих известных личностей. В итоге возникает единое «длительное настоящее» время общей жизни двух разных, но любящих друг друга людей, служащих искусству. Фильм «*Элегия жизни*» пронизан интонацией авторской симпатии к своим героям, лирической грусти по ним как символам уходящей эпохи «Золотого века» Большого театра, титанам русского классического искусства.

Так, запечатлевая великих современников, автор вводит новый авторский пласт времени — взгляд человека, смотрящего из будущего, подобен взгляду летописца, устремленному в Вечность. Но наиболее выразительным приемом репрезентации автора становится представление режиссера в роли героя своего же фильма.

Автор — герой фильма

Впервые Сокуров предстает в роли героя своего фильма в «*Восточной элегии*» (1996). Сюжет картины походит на загадочное сновидение, путешествие сквозь туман, снятое в черно-белом цвете с наложением двойной экспозиции пара и тумана, оптических деформаций, затрудняющих видение изображения кадра. В туманной дымке лишь виднеется силуэт мужской фигуры на берегу. Главного героя фильма играет и озвучивает сам режиссер. Герой попадает на остров среди морских просторов. Виден силуэт японских домов, в одном из них — неяркий огонек. «Я вижу свет в окне. Может быть, это для меня?», — задается вопросом протагонист.

Герой входит в этот призрачный мир, заходит в дома, открывает прозрачные бумажные двери. Он вдыхает аромат жасмина, рукой прикасается к деревянной доске, к плетеному покрытию,

к стенам, подносит руки к горящей свече. Задает вопросы и внимает рассказам улыбающихся призраков. Герой перцептивно изучает новую реальность, материализуя ее, одновременно и сам материализуется в ней.

Границы перехода разных миров (родины и заграницы, видимого и невидимого, мертвых и живых, прошлого и будущего) занимают одно из главных мест в творчестве Сокурова. В «Восточной элегии» эту границу впервые переходит и сам автор. «Где моя родина? Это мой дом или нет? Нет. Это мой дом. Слышатся русские голоса». Параллельно сквозь дымку тумана проявляются кадры деревянного дома в России. Режиссер монтирует музыку Чайковского с колыбельной песней японки на русском языке. Автор-герой на этом чужом острове «выстраивает» свой дом из того, что он любит и помнит⁴. Последняя фраза героя: «Я остаюсь», — говорит нам о том, что это путешествие закончилось, он нашел, точнее создал языком кинематографии пространство своего родного дома.

Репрезентация автора как главного героя в этом фильме абсолютизирует субъективное авторское начало. Данным приемом Сокуров обращается к литературной поэтической традиции, когда центром произведения становится сам автор, его мысли и чувства, внутреннее состояние и личное отношение к событиям или явлениям. Автор привносит в фильм интимность и индивидуальность своего высказывания.

Фильм «Элегия дороги» (2001) также представляет собой путешествие автора. В ленте преобладают черно-белые затемненные кадры, где изображение реальных географических мест передается с максимальными оптическими искажениями. Сокуров вновь сам снимается и озвучивает главного героя. Автор комментирует появляющиеся кадры: «Сначала было дерево, облака, гром, были птицы... Свет появился по-Божьему велению». Это вступление звучит как рассказ о сновидении и в то же время как история о создании нового мира. Герой путешествует через русские заснеженные пейзажи. Зимний холод отражает внутренне переживаемый героем холод человеческого одиночества. Даже церковь, где герой застаёт таинство крещения мальчика, не дает ему искомого тепла. Не находит его герой и во время случайной встречи с разговорившимся попутчиком в придорожном кафе.

Путешествие заканчивается в картинной галерее в Германии. Затемненные кадры, освещенные только светом луны, усиливают ассоциацию со сновидческим пространством. Герой проходит по темным залам, видит несколько картин, среди

⁴ Виноградов В.В. В прохладном сумраке позднего времени. Комментарии к фильмам А. Сокурова. М.: Канон+, 2018. С. 151.

⁵ Картина художника Питера Янса Санредама «Площадь и церковь Святой Марии Магдалины в Утрехте». — *Прим. авт.*

которых «Вавилонская башня» Брейгеля, «Осенний пейзаж» Ван Гога. Останавливается он перед картиной «Город под небом»⁵: «Не я ли когда-то написал эту картину?.. Нет, это его картина... Я тогда стоял рядом справа». Автор видит реальность на картине такой, какой ее видел сам художник в момент создания на полотне. Он вспоминает, что было на площади, что художник додумал. «Вечная жизнь!», — Сокуров прикасается к самому изображению. «Все остановилось. А холст еще теплый». Эта теплота произведения искусства, вечная, как и само искусство, впервые прочувствована автором за всё его длительное путешествие. Прикосновение автора к произведению искусства дарит ему радость восприятия реальности вечной, настоящей жизни. Это заставляет его остаться в теплом по-настоящему и вечно живом мире искусства.

Фигура главного героя в этом фильме, помимо субъективности лирического начала, привносит особое авторское временное измерение. Автор чувствует, «помнит» и может «войти» в любой мир произведения искусства, воспринимая его как истинно живое и вечное явление.

Путешествие в исторические эпохи

Приемы экспериментальной авторской саморепрезентации нашли максимальное воплощение в полнометражных фильмах «Русский ковчег» (2002) и «Франкофония» (2015).

В картине «Русский ковчег» (2002) автор эксплицитно выражен в фильме от первого лица и озвучен голосом режиссера. Полтора часовой фильм снят подвижной камерой «Стедикам». Герой «путешествует» по залам Эрмитажа и в исторических эпохах. Его видят действующие лица, беседуют с ним, обращаясь прямо в камеру, или, наоборот, не замечают его. Режиссер экспериментирует с языком игрового кино, вводя приемы телевизионного репортажа с места событий, включая эстетику виртуальной реальности, компьютерных игр. Это проявляется, когда субъективная камера, ее движения и присутствие, отраженное другими персонажами, олицетворяет главного героя и человека по другую сторону экрана.

Вся драматургия фильма выстроена вокруг фигуры автора, попавшего во дворец на императорский бал. В едином пространстве Эрмитажа проявляется история города, дворца, всей страны. Усложненное многопластовое время разворачивается именно для автора, принадлежащего своему времени — началу XXI века. В залах современного музея оживает дворец во всем его великолепии, появляются фигуры царей династии Романовых.

Помимо этого, картина выстраивается как диалог между автором и неким незнакомцем из прошлого (Сергей Дрейден), чье отношение к России ассоциируется с фигурой условного маркиза де Кюстина. В Эрмитаже оживает история коллекции собранного и сохраненного изобразительного искусства. Работы мировых мастеров (Рембрандт, Эль Греко, Канова, Рафаэль...) и архитектура дворца соотносятся с искренней любовью царей, посетителей, хранителей музея в каждом веке. Русские люди оказываются способными не только перенять традиции, сохранить прекрасное искусство, но жить в общении с ним⁶. Слепая женщина, балерина, простые посетители, молодежь и люди почтенного возраста — все они воспринимают произведения искусства как живых, вечных собеседников. Все эпизоды на пути героев выстраиваются как потребность в красоте и силе духа вечного искусства в образе государей, всего народа.

Благодаря техническому решению фильма как единого непрерывного кадра, снятого без монтажных склеек, режиссеру удается создать ощущение непрерывности происходящего в виде единого исторического потока. Плавные движения камеры, изменения ракурса и линии горизонта съемки передают состояние человека, находящегося на корабле, напоминающем русский ковчег, плывущий по волнам и спасающий от разрушения внешних бурь. Главный герой на этом корабле — сам автор. Он выступает адвокатом русской истории и культуры, царей и народа — как режиссер фильма и как главный герой.

Таким образом, именно перед автором Эрмитаж разворачивается будто бы единое пространство, где соединены живая история, современность, искусство и культура, что характеризует особое измерение единовременного бытия. Здесь хронология не нужна, так как режиссер подчеркивает не эволюцию исторических эпох, а целостность, соединение лучшего в каждом времени, каждого явления, живущего во времени настоящем. Эрмитаж и люди в нем хранят и проявляют память истории страны и культуры. А фигура автора в этом особом пространстве является некой вертикальной осью, вокруг которой одновременно живут образы истории и культуры русской цивилизации.

Уникальность данного фильма в том, что автор, репрезентированный в структуре фильма, привносит свое личное отношение к истории и временное измерение человека начала XXI века. И что самое важное, автор-герой стоит за камерой, отождествляется с ней. Это дает режиссеру возможность

⁶ Виноградов В.В. В прохладном сумраке позднего времени. Комментарий к фильму А. Сокурова. М.: Канон+, 2018. С. 202–210.

прямой идентификации со зрителем, минуя традиционную фигуру актера. Автор делает зрителя главным действующим и воспринимающим героем «Русского ковчега».

Через тринадцать лет выходит «Франкофония» (2015). Этот фильм автор выстраивает как модель многогранного полилога в разных исторических эпохах и эксплицитно входит в их структуру. Художественное время «Франкофонии» является многопластовой временной конструкцией, в ней свободно переплетаются между собой равноправные временные измерения. Но в отличие от «Русского ковчега», здесь прослеживается четкая разьединенность, раздробленность на всех уровнях. Из квартиры режиссер общается по видеосвязи с капитаном корабля, перевозящего музейные ценности и попавшего в шторм.

Сокуров вводит также принцип особого авторского временного измерения, повествуя за кадром историю создания Лувра как королевского дворца и музея. Так автор демонстрирует точку зрения человека, стоящего над временем, взгляд летописца.

Параллельно автор-герой, воплощенный подвижной камерой «Стедикам», присутствует в Лувре. Съемка ведется от первого лица, его тоже озвучивает режиссер. В путешествии по пустым залам музея герою встречаются Наполеон (Венсан Немет) и Марианна (Джоанна Кортальс Альтс), они смотрят прямо в камеру, обращаясь к главному герою. Примечательна сцена, в которой Наполеон берет стоящего за камерой главного героя за руку, втягивая ее в кадр, ведет его за собой к картинам со своим изображением.

Именно прием съемки от первого лица позволяет автору показать встречу с экспонатами музея как коммуникацию с живым, самодостаточным и вечным искусством. Ассирийские крылатые быки (шеду), египетская мумия, Ника Самофракийская и Мона Лиза предстают лицом к лицу с автором, а значит, и зрителем. Ведь, как уже отмечалось, съемка от первого лица дает возможность идентификации автора со зрителем напрямую, без актера. В данном случае зритель становится участником событий и собеседником, общающимся с великими произведениями искусства.

Также авторский взгляд восстанавливает конкретный период из жизни Франции, историю спасения луврской коллекции от вывоза в Германию во время оккупации нацистами⁷. Эпизоды исторической реконструкции визуально выражены масштабированием кадра 3:4, звуковой вертикальной полосой и цветной пленкой. Режиссер использует хроникальные кадры

⁷ Героями этого периода становятся хранитель музея Жак Жакард (Луи-До де Ланкес) и немецкий генерал граф Франц Вольф-Меттерних (Бенджамин Утцераг). — *Прим. авт.*

пребывания Гитлера во Франции, запечатленные на пленке с эффектом сепии. Контрапунктом выделяются кадры хроники блокадного Ленинграда, снятые контрастной черно-белой пленкой, визуально усиливающие контраст между методами войны нацистов в Европе и в Советском Союзе.

Помимо традиционных режиссерских приемов, Сокуров ломает заданную им условность игровых сцен реконструкции, когда вдруг прерывает диалог героев. Автор обращается к персонажам прямо из закамерного пространства, действующие лица смотрят в камеру, а он рассказывает им дальнейшую судьбу Франции, Германии и их личную судьбу после войны. Этим экстраординарным эпизодом Сокуров эксплицитно подчеркивает возможность автора организовать конструкцию фильма. Таким образом, автор разворачивает перед зрителями фильм как бы на монтажном столе, в самом процессе его создания. Фильм предстает не как данность, а как процесс, подчеркивая демиургическую природу режиссера.

* * *

Подводя итоги, необходимо отметить, что репрезентация автора внутри ткани фильма применяется режиссером эксплицитно именно в работах, посвященных поиску новой реальности, особенно, когда речь идет о произведениях искусства, о музеях. Это дает возможность автору выйти на первый план своего фильма и обратиться напрямую к зрителю.

Во-первых, образ автора как героя собственного фильма усиливает субъективное лирическое начало, привносит в картину интимность и индивидуальность авторского высказывания. Фильм становится пронизанным личным искренним отношением к событиям или явлениям.

Во-вторых, картина приобретает особое временное измерение, поскольку автор несет в себе определенное историческое время и знание. Подчеркивается дистанцированность или, напротив, близость определенному времени или даже Вечности.

В-третьих, выраженная в фильме фигура автора дает возможность прямой идентификации с ним зрителя, минуя актера. В этом случае зритель становится активным участником и, по сути, главным героем экранного действия.

И в-четвертых, фильм с включением *авторского присутствия* разворачивается не как данность, а как процесс, и становится, таким образом, пространством действия автора-творца, демиурга, открывающего зрителю процесс создания кинопроизведения. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Астрык А. Рождение нового авангарда. Камера-перо. Направления французского кинематографа // Киноведческие записки № 104–105, 2013, 126–129 с.
2. Виноградов В.В. В прохладном сумраке позднего времени. Комментарии к фильмам А. Сокурова. М.: Канон+, 2018. 256 с.
3. Делез Ж. Кино. М.: Ad marginem, 2004. 624 с.
4. Демин В. Фильм без интриги. М., Искусство, 1966. 220 с.
5. Козлов Л. Произведение во времени. Статьи, исследования, беседы. М.: Эйзенштейн-центр, 2005. 448 с.
6. Лихачев Д.С. Поэтика художественного времени / Поэтика древнерусской литературы / Избранные работы: в 3 т. Т. 1. Л.: Худож. Лит., 1987. 656 с.
7. Мариевская Н.Е. Время в кино. М.: Прогресс-Традиция, 2015. 336 с.
8. Прохико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. М.: ВГИК, 2004. 454 с.
9. Сборник «Сокуров. Части речи». Кн. 3. Санкт-Петербург: Мастерская Сеанс, 2011. 620 с.
10. Флоренский П.А. Анализ пространства и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Издательская группа «Прогресс», 1993. 321 с.

REFERENCES

1. Astryuk A. (2013) Rozhdenie novogo avangarda. Kamera-pero. Napravleniya francuzskogo kinematografa [The birth of new avant-garde. Pen-camera. Directions of French cinema] // Kinovedcheskie zapiski № 104-105, 2013, 126-129 p. (In Russ.).
2. Vinogradov V.V. (2018) V prokhladnom sumrake pozdnego vremeni. Kommentarii k filmam A. Sokurova [In the cool twilight of late time. Comments to A. Sokurov's films]. Moscow: Canon+, 2018. 256 p. (In Russ.).
3. Delez Zh. (2004) Kino [Cinema]. Moscow: Ad marginem, 2004. 624 p. (In Russ.).
4. Demin V. (1966) Film bez intrigi [Film without intrigue]. Moscow: Iskusstvo, 1966. 220 p. (In Russ.).
5. Kozlov L. (2005) Proizvedeniye vo vremeni. Statyi, issledovaniya, besedy [Artwork in time. Articles, researches, conversations]. Moscow: Eyzenshteyn-tsentr, 2005. 448 p. (In Russ.).
6. Likhachev D.S. (1987) Poetika khudozhestvennogo vremeni [Poetics of art time] In: Poetika drevnerusskoy literatury [Poetics of Old Russian literature] In Izbrannye raboty [Selected texts] in 3 v. Vol.1. Leningrad.: Art. Lit. 1987. 656 p. (In Russ.).
7. Mariyevskaya N.E. (2015) Vremya v kino [Time at movie]. M.: Progress-Traditsiya, 2015. 336 c. (In Russ.).
8. Prozhiko G.S. (2004) Kontseptsiya realnosti v ekrannom dokumente [The concept of reality in a screen document]. Moscow: VGIK, 2004. 454 p. (In Russ.).
9. Sbornik "Sokurov. Chasti rechi" [Collection "Sokurov. Parts of speech"]. Kn. 3. St. Petersburg: Masterskaya Seans, vol.3, 2011. 620 p. (In Russ.).
10. Florensky P.A. (1993) Analiz prostranstva i vremeni v khudozhestvenno-izobrazitelnykh proizvedeniyakh [Analysis of space and time in artistic and graphic works]. Moscow: Izdatelskaya gruppa "Progress", 1993. 321 p. (In Russ.).

Techniques for Representing the Author in Alexander Sokurov's films

Nadezhda V. Klimenko

Post-Graduate student of the Department of Film Studies, All-Russian State Institute of Cinematography named after S.A. Gerasimov

UDC 778.5 c/p (092)1^{"Sokurov A."}

ABSTRACT: One of the features of A. Sokurov's art is the author's manifest subjectivation of the material. In addition to the implicit presence of the author evident in the choice of the idea, the main character, the entire artistic solution, the director explicitly manifests himself in films.

In this regard, both the degree and the quality of the author's presence in his own work are of interest. The focus of this study is the obviousness of the author's direct involvement in the very fabric, the structure of the film.

The main purpose of the work is to identify and study the methods of the author's self-representation. The article analyzes films united by the pronounced author's "presence": the so-called cycle of non-fiction "Elegies", the films "Maria", "Russian Ark" and "Francophonie". This approach makes it possible to identify several basic techniques the director uses to represent the author's image. The first one is typical of Sokurov's art and presupposes the author who becomes the narrator of the film and models the narrated construction into a subjective artistic image.

Another way of doing it, when the author acts as an interviewer, the latter is replaced by a silent interlocutor observing his hero. In this case, the director uses the principle of long-term observation, which allows him to see what is usually hidden behind words and external phenomena.

Perhaps, the very unique way is turning Sokurov himself into the main character of his own film. Here the maximum subjectivation is achieved: the author shares his thoughts, feelings, enters the frame, actively interacts with the characters, forcing them to violate the principle of the "fourth wall". Sokurov even removes the figure of the actor and takes his place himself, in order to literally appeal directly to his viewer, lure him after with him.

Thus, this study allows us to reveal Sokurov's combination of documentary cinema, television broadcasting, first-person computer game technologies and augmented reality simulators, expanding the boundaries of filmic reality and the language of cinema.

KEY WORDS: Sokurov, auteur cinema, author representation, elegy, Russian Ark, Francofonia



Трюкодемонстрация в игровых фильмах о Великой Отечественной войне

Д.И. Данилов

DOI <https://doi.org/10.17816/VGIK46148>

В статье анализируются подходы к формированию трюков в игровых фильмах о Великой Отечественной войне, обосновывается режиссерское видение их репрезентации. На примере одного и того же трюкового эпизода, представленного в трех экранизациях «А зори здесь тихие...» (1972, 2005, 2015), снятых по одноименной повести Б.Л. Васильева, анализируются особенности репрезентации трюкового исполнительского мастерства. Изучение приемов трюкодемонстрации позволяет выявить интерпретационные различия кинообразов в этих фильмах, раскрыть трактовку выразительных особенностей постановочных решений.

АННОТАЦИЯ УДК 778.5.04.072:094+778.5.044(р)+778.5(Китай)

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА
кинематограф,
кинотрюк,
Великая
Отечественная
война, трюко-
демонстрация,
кинообраз

Период создания игровых фильмов (сериалов), посвященных событиям Великой Отечественной войны, стал знакомым для развития отечественной трюкодемонстрации в связи с использованием разного рода эффектно-зрелищных средств художественной выразительности — спецэффектов и кинотрюков. Тем не менее сложность состояла в том, что контекст их построения неизменно включал смыслообразующие элементы героико-патриотического пафоса, формирующего в общественном сознании образ народа-освободителя. И здесь основную роль играет режиссерское видение сюжета фильма. Но как показать на экране эти физически и психологически запредельные состояния, чтобы зритель воспринял их как объективную и достоверную реальность? В такой ситуации основным инструментарием режиссера становится кинотрюк — ведущее средство художественно-пластической выразительности в кино.

В качестве примера построения образа войны посредством кинотрюка обратимся к экранизациям повести Бориса Васильева «А зори здесь тихие...» и проанализируем один из наиболее запоминающихся эпизодов, представленный в трех фильмах. Это рукопашный бой старшины Федота Евграфыча

Васкова с двумя немецкими диверсантами, где финал смертельной схватки видоизменяется в результате включения в действие женщины — бойца Евгении Комельковой.

Экранизация «А зори здесь тихие...» в постановке кинорежиссера Станислава Ростоцкого

Первый двухсерийный художественный фильм «А зори здесь тихие...», снятый по повести Б.Л. Васильева, вышел в 1972 году. Снимал его известный советский кинорежиссер, сценарист, педагог, публицист и фронтовик С.И. Ростоцкий, не понаслышке знавший, что такое боевые сражения. В 1942 году он был призван на военную службу, участвовал в боях, был ранен. Очевидно, что и повесть писателя-фронтовика была для него не просто литературой, а отражением собственной судьбы. Поэтому стремление С.И. Ростоцкого снять фильм предельно достоверно было оправдано. Роли главных персонажей исполнили А.Л. Мартынов и О.М. Остроумова.

Действие в этом эпизоде разворачивается следующим образом: заметив приближающихся немецких диверсантов, старшина Васков набрасывается из укрытия на одного из них и ударом ножа¹ расправляется с врагом. Затем, мгновенно отталяющая безжизненное тело, включается в противоборство со вторым диверсантом, более расторопным, успевшим к тому же отреагировать на ситуацию, что дало врагу некоторое преимущество в схватке. Но Васков выбивает ногой из рук фашиста автомат, пытается ударить его ножом. Между ними завязывается рукопашная схватка, и борцовским приемом немецкий диверсант ловко укладывает старшину наземь. Ему удается перехватить нож, которым он пытается заколоть старшину. Васков с огромным напряжением сдер-

¹ Зритель не видит эту мизансцену полностью, на деталях его внимание не фокусируется. Основные акценты расставлены в финале поединка. — Прим. авт.



Кадр из фильма «А зори здесь тихие...» (1972), режиссер С.И. Ростоцкий

живает руку врага, и эти доли секунд становятся самым напряженным моментом схватки. Как вдруг... раздается звук удара, и обмякшее тело фашиста безжизненно падает на Васкова, а позади него на экране возникает фигура Жени Комельковой с карабином в руках. Это она оглушила врага прикладом. Наступает кульминационная развязка поединка. «Молодец, Комелькова!

Благодарность тебе объявляю!», — прерывающимся голосом произносит Васков. И пытаюсь вывести свою спасительницу из шокового состояния, говорит: «Преступили они законы человеческие, и тем самым сами вне всяких законов оказались. <...> Я понимаю, тут привыкнуть надо, душой зачерстветь. Здоровенные мужики и те, покуда совесть на новый лад не перекроишь...»².

Действительно, выбор постановочного действия кульминационной сцены поединка был выстроен предельно точно. Неожиданный удар прикладом врага по голове — естественная и психологически оправданная реакция неопытной девушки,

вставшей на защиту соотечественника в экстремальной ситуации. Как фронтовик, не раз участвовавший в боевых действиях, С.И. Ростоцкий нутром ощущал накал рукопашной схватки на выживание двух



Кадр из фильма
«А зори здесь тихие...»
(1972), режиссер
С.И. Ростоцкий

равносильных мужчин, понимал значимость неподдельности финального разрешения этого противостояния. Поэтому и кинотрюк исполнен актерски, режиссерски и в монтаже предельно достоверно, эмоционально выразительно. И тем, что напряженность и динамичность действий киноперсонажей переходит в статус апогея — быть или не быть, кинорежиссер подчеркивает героико-патриотический контекст военного противостояния в целом и экспрессию персонализированного боестолкновения, придав одновременно женскому образу военного времени новые эмоциональные краски.

Несмотря на то, что кинокартина «А зори здесь тихие...» вышла спустя 27 лет после окончания войны, память о трагических событиях тех лет была еще жива в сознании людей. Возможно, именно поэтому отечественные кинорежиссеры старались не эпатировать кинотрюками зрительскую аудиторию, так как достоверный и содержательный образ военных действий инициировал высочайшее психологическое напряжение. Но вот любопытный факт: воссоздавая на экране события военного времени, советские режиссеры, в том числе и С.И. Ростоцкий, старались не акцентировать внимание зрителей на оторванных конечностях, разможенных черепах, иных устрашающих

физических увечьях, являющихся неотъемлемой частью боевых действий. Кинорежиссеры «старой формации», видевшие смерть, сосредоточивали внимание прежде всего на кинотрюке как производной *внутриличностной драмы человека*.

**Телероман-сериал «А зори здесь тихие...»,
режиссер Мао Вэйнин**

В одноименном телеромане-сериале в постановке режиссера Мао Вэйнина, вышедшего в 2005 году, предстает, однако, несколько иная интерпретация эпизода рукопашной схватки старшины Васкова (А.Е. Соколов) с двумя немецкими диверсантами и участием Жени Комельковой (Д.Б. Симоненко). Этот телесериал был снят Центральным телевидением Китая (ССТV) и предназначен для китайских телезрителей, обладающих иным мировоззрением, историко-культурными знаниями, опытом. Стоит отметить, что подходы к съемочному процессу и использованию художественно-выразительных средств, особенно при построении кинотрюков, в телесериале заметно отличаются от первой экранизации повести «А зори здесь тихие...».

В чем же состоит отличия разбираемого эпизода в телеромане-сериале от отечественной экранизации? Прежде всего, его хронометраж более продолжителен. Кроме того, в китайской версии явно прорисовывается разнообразие



Кадр из фильма
«А зори здесь тихие...»
(2005), режиссер
М. Вэйнин

используемых приемов рукопашного боя, сближая поединок с современными реалиями ведения боевых искусств. По пластическому рисунку мизансцены видно, что сначала происходит *линейное* передвижение соперников вперед-назад, напоминая предварительную оценку сил противника перед боем, и только затем соперники переходят к схватке, напоминающей, за исключением ряда деталей, мизансцену в отечественном фильме.

Стоит, однако, признать, что эти осовремененные методы ведения боя несколько не дискредитируют атмосферу военных действий в телесериале. Если в экранизации С.И. Ростокского квинтэссенцией поединка стал сильный удар карабином врага по голове, то режиссер М. Вэйнин акцентирует внимание



Кадр из фильма
«А зори здесь тихие...»
(2005), режиссер
М. Вайнеры

³ Васильев С.Д.
Монтаж кинокартин.
М.: Тел-кино-печать,
1929.

⁴ Сунь-Цзы. Искусство
войны [в переводе
Н.И.Конрада]. URL:
[http://www.flib.ru/
books/iskusstvo_
voini_v_perevode_
akademika_n_i_
konrada_-39978.html](http://www.flib.ru/books/iskusstvo_voini_v_perevode_akademika_n_i_konrada_-39978.html)
(дата обращения:
02.11.2020).

телезрителей на деталях самого поединка. В результате сменны расстановки акцентов в поединке и противостояние двух противников вызывает у зрителей иные эмоции и ассоциации. О восприятии зрителем контекста мизансцены пишет,

в частности, известный советский кинорежиссер С.Д. Васильев, подчеркивая, что «...кадр не имеет самостоятельного значения и приобретает смысл и выразительность только в сопоставлении с другими элементами монтажной фразы»³.

Отличием в китайской версии эпизода противостояния является то, что внимание зрителей не акцентируется на внутрличностной психоэмоциональной драме конкретных персонажей, хотя эти чувства гипотетически присущи человеку, столкнувшемуся с ужасами войны. В этом эпизоде доминирует идея сплоченности: *объединение усилий в борьбе с врагом* — вот основной критерий зарождающейся Победы над врагом. И эта трактовка в духе восточной философии. «Те, кто в древности хорошо вели войну, умели делать так, <...> что солдаты у него оказывались оторванными друг от друга и не были собраны вместе, а если войско и было соединено в одно целое, оно не было единым...»⁴. Поэтому несмотря на кажущуюся внешнюю идентичность противоборства, в этих фильмах представлены принципиально разные трюковые эпизоды, которые имеют самостоятельную трактовку, что отличает две экранизации одного литературного произведения.

Современная экранизация «А зори здесь тихие...» в постановке режиссера Рената Давлетьярова

Изучаемый эпизод борьбы старшины Васкова (П.П. Федоров) с двумя немецкими диверсантами и участием Комельковой (Е.А. Малахова) присутствует и в военной кинодраме режиссера Р. Давлетьярова. В широкий прокат этот фильм вышел в России в 2015 году — 7 мая. Тогда как телепремьера состоялась на «Первом канале» — 9 мая 2016 года. Однако трюкодemonстрация в разбираемом эпизоде фильма предстает в иной режиссерской трактовке.



Кадр из фильма
«А зори здесь тихие...»
(2015), режиссер
Р.Ф. Давлетьяров

⁵ Каскадерский трюк и спецэффект, основанный на бутфорской крови под давлением выбрасываемой наружу. —
Прим. авт.

Сцена борьбы старшины Васкова с немецкими диверсантами приобретает в фильме ряд осовремененных элементов. Сначала старшина выслеживает свои жертвы, затем набрасывается на фашистов. Одному диверсанту он перерезает ножом горло (зрители видят «клокочущую кровь»)⁵, затем ловко отбрасывает ногой автомат второго диверсанта, пытаясь ударить его ножом. Но его противник блокирует удар и борцовским приемом валит старшину на землю, пытаясь его убить. Напряжение в кадре нарастает, когда лезвие немецкого ножа приближается к главному зрачку Васкова. Но... резкий поставленный удар прикладом карабина, который наносит Комелькова, повергает врага навзничь.

Сюжет фильма Р.Ф. Давлетьярова не оставил равнодушной современную аудиторию, воспитанную на компьютерных играх,



Кадр из фильма
«А зори здесь тихие...»
(2015), режиссер
Р.Ф. Давлетьяров

⁶ Шутер (стрелялка, англ. shooter — «стрелок») — жанр компьютерных игр. —
Прим. авт.

умеющих моделировать как локальные, так и глобальные военные конфликты. Преимущество игры проявляется, как известно, в эффекте присутствия игрока, в его мгновенной реакции на происходящее. Компьютерные игры-«шутеры»⁶, воссоздающие прошедшие события или моделирующие новые конфликтные ситуации, формируют в сознании современного зрителя совершенно иные ассоциативные и понятийно-смысловые аспекты событий, в том числе, касающиеся боевых действий в период Второй мировой войны. Представления молодого поколения, не пережившего трагедии военного времени, далеки от реальных деталей реконструкции событий Великой Отечественной войны. Однако в трюковом эпизоде фильма «А зори здесь тихие...» режиссеру Р. Давлетьярову и постановщику трюков В. Иванову удалось, тем не менее, вовлечь нынешнюю молодежь в развитие сюжета, что превратило экранизацию в остросюжетную и запоминающуюся картину, полную трагизма происходящего.

происходящее. Компьютерные игры-«шутеры»⁶, воссоздающие прошедшие события или моделирующие новые конфликтные ситуации, формируют в сознании современного зрителя совершенно иные ассоциативные и понятийно-смысловые аспекты событий, в том числе, касающиеся боевых действий в период Второй мировой войны. Представления молодого поколения, не пережившего трагедии военного времени, далеки от реальных деталей реконструкции событий Великой Отечественной войны. Однако в трюковом эпизоде фильма «А зори здесь тихие...» режиссеру Р. Давлетьярову и постановщику трюков В. Иванову удалось, тем не менее, вовлечь нынешнюю молодежь в развитие сюжета, что превратило экранизацию в остросюжетную и запоминающуюся картину, полную трагизма происходящего.

⁷ Демисов А.В. Виртуализация действительности в современную эпоху — в плену иллюзий и массового гипноза // Сб. ст. участников Всерос. науч.-практ. конф-ции VIII Кагановские чтения. Памяти М.С. Кагана. 2015. С. 62–68.

«Мышление современного человека часто оказывается подчиненным не реальным топологическим и временным координатам, а иллюзорному пространству <...> В этом пространстве смещаются привычные этические позиции, трансформируются логические категории, модели поведения и особенности восприятия»⁷. Данная цитата лишь подтверждает, что кинематографическая трактовка образа киногероя может быть интерпретирована по-разному, но с соблюдением определенных постановочных канонов: в контексте жанрово-видовой структуры киноповествования, сюжетно-действенной коллизии, образно-художественного наполнения кинороли. Любое отклонение от канонов вызывает нежелательный когнитивный диссонанс в зрительском восприятии.

* * *

Разбор трех разных экранизаций одного и того же литературного произведения, вышедших на экран с немалыми временными промежутками, предназначенных для разных поколений зрителей, позволяет сделать ряд выводов, которые обосновывают использование художественно-выразительных средств при постановке кинотрюка.

Существенную роль в постановке трюковых действий в исследуемом эпизоде сыграли совершенствующиеся кинотехнологии. Технологический прорыв в кинематографе обеспечил перевод съемки с пленки на цифровые носители. Модернизировался и сам съемочный процесс. Если при пленочном кинопроизводстве С.И. Росточкину потребовались режиссерское воображение, а также знание постановочно-композиционных решений при создании трюкового эпизода, чтобы комплексно представить сцену противоборства и эффект ее воздействия на зрителя, то цифровые технологии существенно облегчили эту задачу. Режиссеры М. Вэйнин и Р.Ф. Давлетьяров могли просмотреть еще на съемочной площадке отснятый материал и принять решение, делать ли дубль или нет. Монтаж, наложение звука, цветокоррекция и иные важные в кинопроизводстве процессы стали компьютеризированными.

Современный постановщик трюков должен обладать множеством профессиональных знаний — в историографии, философии, психологии, педагогике, физической культуре... Но цифровые технологии, доминирующие сегодня в кинопроизводстве, диктуют свои правила. И это вносит коррективы в кинопроизводственный цикл, начиная от съемочного процесса и заканчивая прокатом кинокартины. Видоизменяются технологии демонстрации трюкового исполнительского мастерства в игровом кино, где основным правилом становится безопасность жизне-

деятельности человека (актера, дублера, каскадера), который подвергает свою жизнь риску при исполнении трюкового эпизода.

Немалую роль при сопоставлении характеристик одного и того же эпизода в разбираемых экранизациях сыграл и временной континуум на этапе производства фильма. Советский кинематограф во многом формировался на основе морально-нравственного облика человека как в жизни, так и в проекции на экране. Поступки людей (в жизни) и персонажей (в кино) соотносились с существовавшей социально-экономической формацией и присущими ей аксиологическими ценностями. Современное информационное общество обладает иными этическими категориями и самоидентификационными признаками. Произошла переоценка ценностей. В этом контексте кинотрюки, как и сюжетно-действенная логика игрового фильма, стали нести иную смысловую нагрузку в структуре киноповествования. Если в советское время контекстуальной нормой был героико-патриотический пафос, определяемый идеологическими нормативами эпохи, то в постиндустриальном обществе с его рыночной экономикой преобладают констатация факта, эпизод из жизни человека и, соответственно, киноперсонажа. Так фиксируется историческая данность повседневности. Видоизменяется и реакция зрительской аудитории на трюкодemonстрацию, корректируется когнитивное восприятие действий на экране, которые существенно отличаются от рефлексии советского периода.

Первая экранизация 1972 года С.И. Росточкина была более всего приближена к событиям Второй Отечественной войны. Были живы ветераны ВОВ, да и сам режиссер был участник реальных боевых действий, а потому его фильм имел четко спроектированную адресную направленность. Зрительская аудитория, для которой война оказалась частью жизни, фильм «А зори здесь тихие...» достоверно отражал суровую правду о военных событиях. Вторая экранизация 2005 года М. Вэйнина адресована иной категории кинозрителей, ориентированной на культурно-исторический опыт, ментальность и многовековые традиции Китая. Повышенное внимание китайских коллег к экранизации советской литературы военной тематики обусловлено тем, что современный кинематограф Поднебесной, также, как и советский кинематограф, имеет элементы идеологизированности, особенно в плане патриотического воспитания населения. Потому и трюкодemonстрация фильма несет иную идейно-смысловую нагрузку. В целом она близка советскому строю, но отличается интернациональным субъективизмом современного прочтения произведения, и, вследствие этого, содержательность кинотрюка

предстает в ином свете. Разбираемый эпизод не отождествляется с подвигом, как это прочитывается у С.И. Ростоцкого. В китайской интерпретации смысловые корни эпизода кроются, скорее всего, в знаменитой национальной философско-эстетической концепции, где данное действие (трюк), совершенное в военное время, это «*дао*» — путь к Победе.

Третья экранизация 2015 года Р.Ф. Давлетьярова полностью рассчитана на современную молодежь. Воспитанные на видеоиграх с красочной компьютерной графикой и визуально-виртуальной инсталляцией, моделирующей эпизоды Второй мировой войны, где событийная достоверность предстает как отвлеченное, опосредованное явление, это поколение не имеет представлений о реальных боевых действиях и иначе воспринимает сюжетно-смысловой контекст киноповествования. Потому и трюкодемонстрация данной экранизации имеет модифицированный контекст. Спецэффекты и манера подачи трюкового исполнительского мастерства представлены в картине с учетом эффектно-зрелищного и психоэмоционального воздействия на зрительскую аудиторию. В результате в этой экранизации и кинотрюк несет иную смысловую нагрузку, схожую с иллюзорной интерпретацией событий.

Несмотря на то, что ряд кинокритиков отождествляет одноименные фильмы, снятые режиссерами М. Вэйнином (2005) и Р. Давлетьяровым (2015), как ремейк на фильм «А зори здесь тихие...» С. Ростоцкого (1972), рассматривать их стоит лишь как попытку осовременивания экранизации литературного произведения, имевшего в свое время широкий общественный резонанс и зрительский успех. Сегодня, в период избытка информации, привлечь внимание зрительской аудитории к военным событиям можно лишь глубоко изучив эпоху, межличностные отношения и внутриличностную драму каждого из персонажей, иначе будет трудно понять природу героического самопожертвования людей во имя Родины. Как представляется, в будущем кинорежиссеры разных стран будут неоднократно обращаться к литературным произведениям о событиях военного времени, в том числе и к повести Б.Л. Васильева «А зори здесь тихие...», чтобы показать на экране силу духа человека и его физические возможности, запечатленные в кинотрюке. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Бугаева Л.Д. Язык эмоций в фильме // Медиалингвистика, 2016. № 2(12). С. 61–70.
2. Васильев Б.Л. А зори здесь тихие... (сборник) / Б.Л. Васильев — «Эксмо», 1969.

3. *Гришин О.Е., Еманов А.А.* Кинематограф как инструмент политической коммуникации на постсоветском пространстве // Проблемы постсоветского пространства, 2016. № 2 (8). С. 37–48.
4. *Ждан В.Н.* Эстетика фильма. М.: Искусство, 1982. 375 с.
5. *Иванов Р.В., Полтошкевич О.А.* Патриотизм и идентичность в современных российских фильмах // Известия Иркутского государственного университета. Серия: Политология. Религиоведение. 2016. Т. 18. С. 44–55.
6. *Лапшин В.А.* Кинематограф как фактор политической социализации молодежи // Человек. Общество. Инклюзия, 2015. № 4(24). С. 43–46.
7. *Лубашова Н.И., Луктан А.С.* Социалистический реализм советского кино // Аналитика культурологии, 2015. № 3 (33). С. 96–99.
8. *Малышев В.С.* Образы Второй мировой войны на экране // Вестник РГНФ, 2015. № 2. С. 65–80.
9. *Рогозянский М.Э.* Кино — океан смыслов или территория заблуждений? Мысли вслух на тему педагогического потенциала отечественной кинематографии // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств, 2016. № 37–2. С. 189–193.
10. *Тяжлов Я.И.* Кино как средство ремифологизации действительности // Современный дискурс-анализ, 2015. № 1 (12). С. 28–38.

REFERENCES

1. *Bugayeva L.D.* (2016) Yazyk emotsy v filme [Language of emotions in the film]. Medialingvistika, 2016. № 2 (12), pp. 61–70.
2. *Vasilyev B.L.* (1969) A zori zdes tikhie... (sbornik) [And the dawns are quiet here]. B.L. Vasilyev — "Eksmo", 1969.
3. *Grishin O.E., Yemanov A.A.* (2016) Kinematograf kak instrument politicheskoy kommunikatsii na postsovetskom prostranstve [Cinema as a tool of political communication in the post-Soviet space]. Problemy postsovetskogo prostranstva, 2016. № 2 (8), pp. 37–48.
4. *Zhdan V.N.* (1982) Estetika filma [Aesthetics of the film]. Moscow: Iskustvo, 1982. 375 p.
5. *Ivanov R.V., Polyushkevich O.A.* (2016) Patriotizm i identichnost v sovremennykh rossyskikh filmakh [Patriotism and identity in contemporary Russian films]. Izvestiya Irkutskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Politologiya. Religiovedeniye. 2016. T. 18, pp. 44–55.
6. *Lapshin V.A.* (2015) Kinematograf kak faktor politicheskoy sotsializatsii molodezhi [Cinema as a factor of political socialization of young people]. Chelovek. Obshchestvo. Inklyuziya, 2015. № 4 (24), pp. 43–46.
7. *Lubashova N.I., Lukhtan A.S.* (2015) Sotsialistichesky realizm sovetskogo kino [Socialist realism of Soviet cinema] // Analitika kulturologii, 2015. № 3 (33), pp. 96–99.
8. *Malyshev V.S.* (2015) Obrazy Vtoroy mirovoy voyny na ekrane [Images of world war II on the screen]. Vestnik RGNF, 2015. № 2, pp. 65–80.
9. *Rogozjansky M.E.* (2016) Kino — okean smyslov ili territoriya zabluzhdeniy? Mysli vslukh na temu pedagogicheskogo potentsiala otechestvennoy kinematografii [Is cinema an ocean of meaning or a territory of delusions? Thoughts aloud on the pedagogical potential of Russian cinematography]. Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kultury i iskusstv, 2016. № 37–2, pp. 189–193.
10. *Tyazhlov Ya.I.* (2015) Kino kak sredstvo remifologizatsii deystvitelnosti [Cinema as a medium of remythologization reality]. Sovremenny diskurs-analiz, 2015. № 1 (12), pp. 28–38.

Evolution of Stunt Episodes in Fiction Films about the Great Patriotic War

Dzhan I. Danilov

Leading editor of the Academic Journal "Vestnik VGIK" | Journal of Film Arts and Film Studies

UDC 778.5.04.072:094+778.5.044с/р+778.5И(Китай)

ABSTRACT: Taking the same stunt episode in three film adaptations of the short story "The Dawns Are Quiet Here...", which were made by S.I. Rostotsky (1972, USSR), M. Weining (2005, China — Russia) and R.F. Davletyarov (2015, Russia) as an example, the article studies the transformation of the film stunts in terms of their choreography.

The principal distinctive characteristics of each of these adaptations are specified. Particular emphasis is laid on the artistic value of stunt episodes as a means of creating the cinematic truth in Soviet (later Russian) films about the Great Patriotic War (1941–1945). The peculiarity of Russian stunt episodes in fiction war films is that a heroic exploit per se is a stunt. The heroism of the Soviet people in the Great Patriotic war meant above all overcoming, persistence and humanism. And the utmost manifestation of these qualities achieved by plastic expressive means is a stunt. The author assumes that every film stunt must have an intrinsic artistic side to it, which precisely complies with the narrative plotline while evoking a direct association with the plastic pattern of a particular character. The corresponding body of evidence is the result of an empirical method of analyzing the object in the temporal aspect (retrospection and prognosis).

Today Russian films about the Great Patriotic War (1941–1945) and their predecessors, Soviet movies — which may be considered a gold standard of the use stunts — can be looked upon as a cinematic paragon of presenting the truth about the deadliest war of the twentieth century both in historic reenactment and artistic retrospection

KEY WORDS: cinema, stunt, Great Patriotic War, stunt performance, film image



Документальная анимация: проблемы классификации гибридных форм постцифровой культуры

Н.Г. Кривуля

доктор искусствоведения, доцент

DOI <https://doi.org/10.17816/VGIK52781>

УДК 778.5

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается документальная анимация как феномен постцифровой культуры. На основе анализа теоретических работ, посвященных документальной анимации, выделяются три принципа ее классификации: как жанр или форма перформативного стиля документального кино; как жанровые направления современной анимации; как гибридная форма, предлагающая новую оптику репрезентации в условиях сверхчувственной визуальности.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

документальная анимация, документальное кино, достоверность, реальность, гибридность, новая визуальность, постцифровая культура

¹ Термин «докуанима» использовался польскими авторами в фильмах «Там, где птицы не поют» (2014, Кр. Голенджинувская), «Невидимые» (2019, Бексзт Налбанци), также на Украине (Международный фестиваль документального кино о правах человека Docidays); на Международном анимационном фестивале в Кордобе. — Прим. авт.

Документальная анимация, активно развиваясь в последние десятилетия, стала феноменом экранного искусства, представленным вариативными форматами и жанрами. Синонимами документальной анимации или анимационной документалистики являются «докуанима»¹ или «анимадок»². Эти термины используются для обозначения фильмов, созданных средствами анимации, но основанные на фактах, реальных событиях или документах, их фиксирующих.

Проблема классификации таких лент возникает из-за гибридной природы, порожденной соединением достоверного содержания и условной формы. Но и форма фильмов *анимадока* не всегда обладает стилистической однородностью. Для данных форм типичными признаками являются синтетичность, коллажность, использование образов различной условности или степени иконической изоморфности. Условные, порой наивные рисунки могут взаимодействовать с хроникальным материалом, фотографиями, документальными кадрами и даже игровыми (постановочными) сценами. Материалом *анимадока* становятся эпизоды реальной жизни, личной или коллективной истории, зафиксированные в документах, фотографиях, дневниках, подлинных аудиозаписях и интервью с участниками событий.

Фильмы *анимадока* — всегда свидетельство того, что имело место в реальности, и не важно, объективная ли это реальность

¹ Термин «анимадок» встречается часто в зарубежной литературе, на веб-сайтах. Это сокращение от анимационной документалистики или animated documentary. — *Прим. авт.*

или субъективная, принадлежит ли она коллективному или индивидуальному бытию. Истоки признаков *анимадока* можно обнаружить на заре зарождения кино. Попытки работать в пограничных областях, на стыке анимации и документального кино, предпринимались режиссерами на протяжении XX века, но развитие этого направления началось в конце 1990-х годов. *Анимадок* стал феноменом постцифровой культуры. К тому же, теоретическое осмысление возникшего феномена экранного искусства и художественной практики, как понималась документальная анимация/анимационная документалистика, началось только в конце 2010-х годов. К этому времени сформировалось три основных направления, в рамках которых стал осмысливаться данный феномен.

Анимационная документалистика как форма перформативного стиля современного документального кино

По существу — это экранные произведения, основанные на теоретических подходах, позволяющие рассматривать документальную анимацию как одну из форм документалистики, которую можно вписать в жанровую систему документального кино. Сторонниками этого направления являются П. Уорлд, Ж. Ристола, П. Веллс, Б. Экенчи, А. Карташов, А. Екимова. В текстах исследователей данной группы чаще встречается термин «анимационная документалистика» или «экспериментальная документалистика», что характеризует принадлежность *анимадока* к документальному кино.

Документальное кино понимается как экранное сообщение, основанное на достоверном материале, не предполагающее свободной интерпретации реальности. Если анимация мыслилась как средство для презентации вымысла, то документальное кино всегда ей противопоставлялось, рассматривалось как способ объективной репрезентации реальности. Хотя Дж. Грирсон и определял документальность как «творческую интерпретацию реальности»³, открывая возможность «творческому реализму» при отображении физической деятельности. Такое определение давало свободу и творцам и критикам, уточняя, что может являть собой документальное кино, и расширяя границы в представлении реальности. На протяжении всей истории кино, как отмечает Бр. Уинстон, в определении документального кино так или иначе подчеркивалась связь с реальностью⁴. Однако с появлением цифровых технологий и ростом субъективных начал в характере и форме экранного сообщения понятия «достоверность», «объективность», «индекс-

³ McLane B.A. A New History of Documentary Film. London: Continuum Press. 2012. P. 192.

⁴ Winston B. Claiming the Real II: Documentary — Grierson and Beyond. London: Palgrave Macmillan, 2008. P. 9.

ность» как основные критерии документального кино оказываются под вопросом.

Новое осмысление на этом фоне получают идеи Дзиги Вертова. В частности, в ином ракурсе можно интерпретировать утверждение, что любой кинотрюк может быть приемлем как способ показа «факта» в кино и то, что задача документалиста заключается не в фиксации реальности, а в ее *препарировании* и *преображении*. Реальность, собранная из многочисленных фрагментов бытия, обладает, согласно Вертову, большей витальной силой, нежели отдельные индексные образы. В период развития цифровых технологий произошло усиление влияния вертовских идей в документальном кино, приведя к тому, что субъективность стала не только неотторгаться, но и получила распространение в документалистике. По мнению В. Собчак, документальный фильм это не историческая перспектива, он «обозначает особое субъективное отношение к объективному кинематографическому или телевизионному тексту. Иными словами, документальное кино — это не столько вещь, сколько опыт»⁵. И поскольку каждый зритель является интерпретирующим агентом, документальный фильм — это опыт кино, а значит, он полон субъективизма. С усилением тенденций субъективности в документальном кино повышается перформативность и такие его формы, как реконструкции, становятся все более популярными. Перформативность современного документального кино легализовала документальную анимацию с ее реконструктивным началом.

Признанное деление кино на документальное и игровое вызывает сегодня немало дискуссий. Все чаще устранение этой границы приводит к возникновению гибридных форм и жанров, таких как мокьюментари, докудрама, докуфикшен, анимадок... По мнению американской исследовательницы Дж. С. Ханн, возникает принципиальное новое понимание документального кино, которое уже не воспринимается как «слепок с реальности»⁶, а представляет «некое впечатление реальности»⁷. Создатели документальных фильмов намеренно расширяют наше понимание, наш интерес и нашу симпатию к тому, что попадает в объектив камеры, и, возможно, влияет на будущие проекции представленности этого направления. Как утверждает Б. МакЛане, цель или методы авторов большинства документальных фильмов состоят в том, чтобы записывать и интерпретировать действительность при помощи кинематографических средств, чтобы информировать и/или убедить зрителя придерживаться определенной позиции, или предпринимать какие-то действия

⁵ Sobchack V. Toward a phenomenology of nonfictional film experience. *Collecting visible evidence*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press. 1999. P. 241.

⁶ Hann J.S. A Case For The Animated Documentary. *Montana*. Montana State University, 2012. P. 4.

⁷ «Документалистика никогда не была слепком реальности»: сценаристы и киноведы о сути биографического кино. URL: // <https://theoryandpractice.ru/posts/10470-документалистика> (дата обращения 21.11.2020).

⁸ McLane B.A.
A New History of
Documentary Film.
London: Continuum
Press. 2012. P. 2.

⁹ Рабигер М. Режиссура
документального кино.
М.: ГИТИ. 2006.

¹⁰ DelGaudio S.
If Truth be Told,
can Toons Tell it?
Documentary and
Animation. Film History,
vol. 9, no. 2, 1997. P. 190.

или рефлексии по отношению к показываемому⁸. Данная точка зрения созвучна с тем, что говорит М. Рабигер в книге «Режиссура документального кино». «Главное в документалистике — поиск истинного смысла вещей, наиболее благородное из движений человеческой души»⁹.

По мнению Б. Николса, режиссер, рассказывая о реальности, волен выбирать любую манеру повествования, при том что ни один документальный фильм, от начала и до конца, не сделан в едином стиле. По утверждению этого исследователя, каждая картина — сочетание нескольких стилей и методов. Четкие рамки и шаблонные приемы лишь ограничивают творческий подход к изображению реальности. Исследовательница С. Дельгаудио полагает спорной точку зрения на *анимадок* как форму или жанр документального кино. Она обосновывает свое суждение тем, что документальное кино, имея фотографическую генетику, работает с предкамерной реальностью, с образами видимого. По ее мнению, «анимационный фильм “существует” только тогда, когда он проецируется (или просматривается с помощью электронных устройств), — нет никакой предшествующей реальности, ни одного предкамерного события, зафиксированного в его проявлении, — именно поэтому его классификация как документального может быть проблематичной»¹⁰. Данная позиция основывается на том, что онтологию документального кино составляет фиксация только видимой реальности.

Эта точка зрения — основополагающая для классической теории кино, получившая развитие в трудах А. Базена, З. Кракауэра. Хотя анимация в аналоговый период и использовала приемы фотофиксации, но предкамерной реальностью становилось, как правило, анимационное изображение, макет с куклами или предметами, то есть художественный образ. Таким образом, камера фиксировала не события реальности, а события анимационного мира.

Говоря об анимационной документалистике, авторы этой группы делают акцент на том, что события реальности репрезентируются не кинематографическими, а анимационными средствами. При этом базовые критерии документалистики сохраняются. Оправданность применения анимации как средства для представления реальности рассматривается, как правило, в рамках реконструктивных и перформативных теорий документального кино.

В частности, Ст. Бруцци в своем труде «Новое документальное кино: критическое введение» говорит, что «документаль-

¹¹ Bruzzi S.
New documentary:
A critical
introduction (2). New
York: Routledge, 2006.
P. 1.

ные фильмы — это перформативные акты, по своей природе текущие и нестабильные»¹¹. Исследовательница утверждает, что перформанс — не просто метод документального фильма, а неотъемлемая составляющая его существования. С точки зрения теории документального кино Ст. Бруцци, документальная анимация предстает как яркий пример применения перформативных подходов. В ней анимируются разговоры, воспоминания, интервью, субъективный жизненный опыт, то есть происходит воссоздание реальности с помощью анимационных технологий, приемов. В свою очередь, теоретик Т. Во полагает, что документальная анимация является формой документалистики презентационного стиля. Этот стиль вносит в документальное кино некую условность. В документальной анимации конструкция не скрывается, а становится формой перформанса. Иначе рассматривает это направление исследователь А. Карташов, который определяет документальную анимацию как *жанр современной документалистики*. По его мнению, анимация используется как вспомогательная технология при создании документальных лент, к ней прибегают только в «тех случаях, когда хроника и фотографии не сохранились»¹². Автор подчеркивает реконструктивное начало анимации и не рассматривает ее как способ репрезентации тех явлений реальности, которые не в состоянии запечатлеть камера. При этом частью реальности исследователь считает память индивида и то, что репрезентация таких образов возможна только анимационными средствами, так как иных способов их запечатлеть нет. Для документалистики «человеческие воспоминания — не вымысел, им свойственны абберрации и искажения. Поэтому так уместна анимация <...> Реалистичная, но все же условная рисовка придает ощущение ненадежности тому, что пытается вспомнить главный герой»¹³. Таким образом, документальная анимация понимается этим исследователем как самостоятельный жанр субъективной и перформативной документалистики.

Однако субъективность анимации по мнению британского теоретика анимации П. Уэллса, становится тем фактором, который не позволяет ее рассматривать как явление документального кино. Согласно его мнению анимация в лучших своих проявлениях может демонстрировать документальную тенденцию, имитируя эстетику документального кино и взаимодействие с социальной реальностью. Скептицизм П. Уэллса традиционен для классического киноведения: автор отвергает возможность существования анимационной документалистики в силу недостатка у нее объективности в целом.

¹² Карташов А.
От мультимедиа
до хроники: все виды
документального
кино // <https://arxamas.academy/materials/1712>
(дата обращения:
08.11.2020).

¹³ Там же.

Однако парадоксально то, что недостаток объективности в кинообразе теории и практики кино обнаруживают и в отношении документального кино. Особенно это становится ощутимым в связи с развитием цифровых технологий и открывшимися возможностями для манипуляции образами запечатленной реальности, вторжения в «сырой материал» и внесения в него изменений. Некоторые авторы не боятся даже утверждать, что объективность и достоверность не более чем миф документалистики¹⁴, а Тринь Т. Минь-ха приходит к еще более радикальному заключению, утверждая, что «документального кино не существует», а если и существует, то оно «не более реалистично, чем художественный фильм»¹⁵.

Документальная анимация как одна из форм современной анимации

Противоположную точку зрения представляют те исследователи, которые размышляют об *анимадоке* как о новой форме или направлении в анимации, расширяющих границы и образный арсенал анимационных сюжетов. Это «дает возможность предельно откровенного высказывания, без всяких переносов или иносказаний»¹⁶, считает ряд теоретиков, что «приближает анимацию к серьезному искусству, где можно делать серьезные высказывания, а не рассказывать какие-то детские сказочки»¹⁷. Действительно, с появлением *анимадока* анимация выходит за пределы традиционных для нее областей — детских развлекательных и учебно-образовательных фильмов, рекламных сюжетов, инструктивных и пропагандистских роликов. Благодаря работе с материалом реальности, анимация как таковая более не связана исключительно с показом фантастически-сказочных миров и пространством детского воображения. При этом переосмысливаются границы между вымыслом и правдоподобием, разными типами условностей, иначе воспринимаются переходы между разными пластами — анимационным и фотографическим, изобразительным и фиксационным.

Определение *анимадока* как явления анимационного, а не документального кино, основано на использовании анимационных технологий и того, что создаваемый образ представляет собой не результат механической фиксации реальности, что характерно для документального кино, а является кодированным изображением, передающим суть события. В документальной анимации зритель сталкивается не с индексным образом или «видимым следом реальности», а именно с изображением. При

¹⁴ Beige L.A. When Docs Get Graphic: Animation Meets Actuality. *Documentary*, 28: 2 (Spring), 2009, pp. 22–26.

¹⁵ Min-ha Trinh T. The Totalizing Quest of Meaning. *Theorizing Documentary*. New York: Routledge, 1993, pp. 90–107.

¹⁶ Анимадок: о переносе и иносказании. URL: <https://www.svoboda.org/a/30345605.html> (дата обращения: 08.11.2020).

¹⁷ Там же.

этом важно не индексное качество изображения, а смысл, который оно несет. Большая часть фильмов современного *анимадока* автобиографична и достаточно личностна, причем, даже коллективная история показывается через призму индивидуального восприятия и переживания. Сюжеты *анимадока* рождены субъективным жизненным опытом, воспоминаниями, пережитыми психологическими травмами и драматическими семейными хрониками, они повествуют о людях ближнего круга, о реальном хронотопе. Нередко личностный аспект становится поводом оценивать документальный анимационный фильм как своеобразную маску, позволяющую герою явить себя в публичном пространстве, выйти из зоны невидимого и предстать перед зрителем либо в роли обвинителя и жертвы, либо в роли исповедующегося.

Г. Стрём¹⁸ в своих рассуждениях исходит из прагматического подхода, основываясь на техническом аспекте. Он полагает, что документальный фильм может считаться анимационным, если его «большая часть, скажем, не менее 50%, является анимационной»¹⁹. Но подобный подход не выдерживает критики, так как в этом случае инструктивные, учебные или научно-популярные ленты, в которых анимация носит иллюстративный или пояснительный характер, следовало бы отнести к *анимадоку*. Однако эти ленты, хотя и представляют неигровой кинематограф, анимация в них выполняет утилитарно-вспомогательную функцию. При помощи нее повторяются или закрепляются смысловые моменты, и анимация используется как более доходчивое и наглядное средство, облегчая восприятие сложной информации, либо становится элементом занимательности, способом добавления юмора при разговоре на сложные темы.

В свою очередь Дж. С. Ханн полагает, что анимационный фильм может быть рассмотрен как документальный, если его таковым считает режиссер и зрители, и не столь важно, какой процент материала в нем создан с помощью анимации. В этом случае все зависит от того, насколько искренен и правдив автор, создавая фильм, и готов ли зритель принимать за достоверное репрезентируемое в фильме. Отношение зрителя к достоверности содержания может незначительно отличаться при восприятии документальной анимации или документального фильма. В этом случае акцент смещается с плана выражения на план содержания. Становится непринципиально, какие средства используются для создания сообщения и образа реальности. Когда фильмы *анимадока* представляют воспоминания,

¹⁸ Гюнтар Стрём — норвежский кинотеоретик и исследователь анимации, генеральный секретарь ASIFA (Международная Ассоциация Анимационных фильмов), профессор Университетского колледжа Волда, основатель и директор международного анимационного фестиваля Fredrikstad. — *Прим. авт.*

¹⁹ Strom G. The animated documentary. *Norsk medietidskrift* 02 / 2001 (Volum 8). URL: https://www.idunn.no/nmt/2001/02/the_animated_documentary (дата обращения: 08.11.2020).



«Башня», 2016.
К. Мэйтленд

истории о людях или исторических событиях, мы не можем воспринимать их как нереальные, вымышленные только потому, что они представлены в графической форме и созданы аниматорами. Рисованные образы в лентах «Башня» (2016, К. Мэйтленд), «Крулик:

дорога в загробную жизнь» (2011, А. Дамиан) или «Жизнь внутри “Исламского государства”» (2017, Ск. Куэлло) не снижают драматизма показываемых событий, не способствуют переводу повествования в пространство вымысла и воздействуют на зрителя так, как не могло бы воздействовать документальное кино. Порой, использование образности анимации при рассказе личной истории вызывает больший эмоциональный отклик, нежели просто фотокадры. Взаимодействие фактов, гиперреальных элементов и анимационной образности, замешанной на эксцентрике, обобщении, гипертрофии и метафоричности, создает на экране неотчуждаемую достоверность.

Кроме того, воспроизведение реальности в анимационном фильме основано не на видимой копии, двухмерном слепке, а на эквивалентном соотношении. Ж. Бодрийяр, вводя понятие симулякра как ложной категории, говорит о том, что реальностью следует считать то, что может быть эквивалентно воспроизведено. По Бодрийяру, искусство *интерпретирует реальность*, а имитирует ее только искусственное. Анимация же, в отличие от фотографического кино, способна репрезентировать не только видимую, но и невидимую часть реальности. В фотографическом кино реальность редуцируется до видимого фрагмента — предкамерной реальности, и этот фрагмент, видимость которого ограничена объективом, фиксируется на пленку. Репрезентируемый зрителю фрагмент подменяет собой существующую реальность, делая ее фактически невидимой.

Причисление тех или иных анимационных фильмов к *анимадоку* основано на том, что в них используются присущие документальному кино приемы и тропы, или они сняты в парадокumentальной поэтике. Образ в фильмах *анимадока* мимикрирует под документальное изображение. Это может достигаться за счет использования реалистичного стиля,

технологий ротоскопинга, включения в структуру экранного повествования документального аудио- и фотоматериала, воспроизведения в характере построения кадра, монтаже, развития действия документальной эстетики, имитации ручной камеры, длительных планов, эффектов некачественного видео, потери фокуса. Кроме того, анимация может воспроизводить модели субъективного видения человека, находящегося в том или ином психическом состоянии. *Анимадоку* свойственен особый взгляд на реальность, который может представить ее не в презентабельном виде, а в неретушированном, в эстетически неприглядной форме. Для этого взгляда характерно не отстраненность и дистанцированность, а близкое всматривание в образы реальности, которое препарирует ее, шокируя зрителя увиденным.

Маркеры документальности определяются не столько на уровне изобразительной формы, сколько в отношении аудиального плана. Достаточно большой корпус *анимадока*, особенно в 2000–2010-х годах, снимался на основе интервью или подлинных аудиозаписей. Такие исследователи как А.Х. Рой, Г. Стрём, Ж. Рисота, Н. Эрлих, Дж. Хаджави полагали, что именно наличие подлинной аудиозаписи или индексного звука в структуре анимационного фильма является основанием для определения его как документального. Документальное же кино не обладает столь большим многообразием художественных стилей и приемов, свойственных анимации. Его материал — нетронутая рукой художника реальность, снятая наблюдающей камерой. В отличие от документального кино анимация использует гораздо более вариативные приемы в работе с материалом реальности. Но несмотря на столь разные по манере представления материала и изобразительным приемам, документальное кино и анимация не противопоставляются друг другу, а объединяются, порождая гибридную форму, в которой разными способами репрезентируются события и образы реальности.

Те же, кто говорит об *анимадоке* как новой форме анимации, расширяющей ее границы, полагают, что обращение к реальности есть либо результат развития внутренних процессов, происходящих в самом искусстве анимации под влиянием цифровизации и реакции на дигитальную, симуляционную культуру, либо это своеобразное последствие видовой конвергенции, характерное для имманентного процесса развития искусства. В частности, программный директор Большого фестиваля мультфильмов М. Терещенко, определяя анимацию как жанр, пишет о ее мутировании, вызванном проблемами развития

¹⁹ Терещенко М. Мультфильм как документ. URL: <http://os.colta.ru/cinema/projects/198/details/19732/page1> (дата обращения: 08.12.2019).

²⁰ Терещенко М. Мультфильм как документ. URL: <http://os.colta.ru/cinema/projects/198/details/19732/page1> (дата обращения: 08.12.2019); Артемов С. Бродский, Левин и террористы: Пап по документальной анимации. URL: <https://www.kinopoisk.ru/media/article/3161195/> (дата обращения: 08.12.2019); Анимадок: о личном без переносов и иносказаний. URL: <https://www.svoboda.org/a/30345605.html> (дата обращения: 08.12.2019).

цифровых технологий. «Меняться границы жанра начали в последние годы минувшего тысячелетия, когда большой кинематограф, благодаря новым технологиям, беспардонно вторгся в анимационную сферу и лишил мультипликаторов их монопольного права на изображение иных миров. Как будто в знак протеста, аниматоры тоже решили зайти на чужую территорию и предъявили миру новый парадоксальный жанр — “документальную анимацию”»²⁰.

Приход цифровых технологий, как полагают Родовик и Манович, стал причиной смерти фотографического кино. На его руинах получили развитие всевозможные гибридные формы, в том числе и документальная анимация. Теперь у этого направления есть последователи. Среди тех, кто рассматривает *анимадок* в рамках анимационной практики, — С. Мур, Д. Годер, Н. Кривуля, М. Терещенко. Однако многие из исследователей говорят о документальной анимации как новом жанре или жанровом направлении в анимации (М. Терещенко, С. Артемов, Т. Ляленкова²¹), словно не замечая того многообразия тематики и жанровых форм, существующих в рамках этого нового направления.

Анимадок как форма нового видения

Рассмотрение *анимадока* как жанра анимации или как жанра документального кино порождает немало проблем, так как здесь фигурируют разножанровые ленты: расследование, портрет, беседа, монолог, роуд-муви, биографический/ автобиографический, дневниковый и исповедальный жанр... Разумеется, в рамках жанровой кинотеории, которая не сформировалась окончательно и вряд ли может быть сформирована, легче говорить о принадлежности того или иного фильма к определенному жанру, заостряя внимание на конкретных

признаках. Но современные киноработы, как правило, являясь полижанровыми, демонстрируют жанровую гибридизацию. Да и определение того или иного жанра в связи с латентной изменчивостью признаков становится проблематичным.

«Вальс с Баширом», 2008, Ар. Фольман

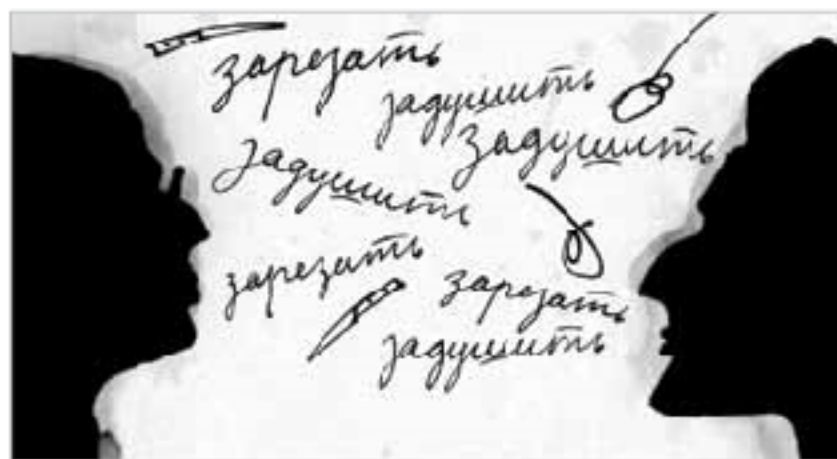


На первый взгляд, *анимадок* предстает как экспериментальное, динамичное пространство, где могут встретиться различные жанры, порождая новые гибридные формы. И многие фильмы *анимадока* возникают на стыке именно разных жанров. Например, лента «Луна и сын: воображаемый разговор» (2004) Дж. Кейнмейкера, которую можно классифицировать как байопик, но в то же время по форме картина представляет фильм-беседу. Жанровая гибридность характерна и для фильма «Вальс с Баширом» (2008) Ар. Фольмана. С одной стороны, фильм повествует о военных событиях в Ливане и может быть отнесен к военно-историческому жанру, но в нем есть и элементы боевика, детектива, фильма-воспоминания, телеинтервью. Одновременно фильм может рассматриваться и как автобиографическое кино, даже как психологическая драма. Автобиографичность достаточно часто становится категорией лент *анимадока*.

Анимадок с трудом поддается универсальному определению, тем более вписанию в определенную жанровую категорию хотя бы потому, что спектр тематики, с которой приходится работать режиссерам, слишком многообразен. При этом не следует забывать и о существующих поджанрах. И тем не менее есть то, что позволяет отнести с полным правом подчас непохожие друг на друга ленты к данному направлению, — это коллажные по структуре фильмы, снятые в одной экранной форме. К ним стоит отнести работы А. Хржановского («Школа изящных искусств», 1987; «Пейзаж с можжевельником», 1987; «Полтора кота», 2003) и Р. Либерова («Юрий Олеша по кличке "Писатель"», 2009; «ИЛЬФИПЕТРОВ», 2013), а также сумрачно-меланхолическую автобиографическую фантазию М. Вильчинского («Убей это и покинь город», 2020), в том числе и лаконичные, построенные на визуализации диалогов фильмы студии Аардман («Анимированные беседы», 1978),

Д. Тупикоффа («Голос его матери», 1997). Ленты повествуют о реальных событиях, где используются средства и выразительный язык анимации. Реальность, показываемая в *анимадоке* всегда многомерна, психологична, эмоциональна.

«ИЛЬФИПЕТРОВ»,
2013, Р. Либеров



Вместо заключения

Гибридные формы искусства расширяют границы реальности, да и сама реальность более не связывается только с образами и явлениями объективно существующего мира. Реальность в классической метафизике всегда представлялась дихотомией объективного и субъективного, материального и духовного, видимого и невидимого, чувственного и сверхчувственного. То, что человек в состоянии увидеть, обозначается границей. В области, очерченной этой границей, и работает фотографический кинематограф. Он схватывает и фиксирует видимые образы, но постоянно ищет способы проникновения в другую, «темную» часть реальности, однако технологии, связанные с фиксацией объективного, не годятся для этого. Фотографический кинематограф фиксационен, но не изобразителен. Он не может репрезентировать невидимое.

Документальная же анимация работает не только на границе видимого и невидимого, но и выходит за пределы видимого — в область невидимого. Еще Кант говорил о трансцендентальной иллюзии разума, свойстве, благодаря которому мы можем заглянуть в область, принципиально невидимую, где объективное зрение не работает, но возможно сделать о ней какие-то заключения. *Анимадок* есть средство репрезентации наших постижений и заключений в сфере невидимого, где образ не фиксируется, а изображается. И это изображение связано с кодировкой, приводящей к деформации/искажению репрезентируемой реальности, невидимой ее части. Однако изображаемое, переходя в область видимого, расширяет наше представление о реальности как таковой.

Характерной особенностью *анимадока* является то, что это направление порывает с шаблонами и обращается к табуированным темам, шокируя своей искренностью и исповедальностью. Это направление существует в пространстве пересечений. В нем личная история, событие, о котором рассказывается, обладает объективностью и документальностью. Режиссеры *анимадока* устремляют свой взгляд туда, куда другие режиссеры предпочитают не смотреть, — в интимную сторону, то есть туда, где проходит граница и начинается зона сокрытия и невидимого, не проговариваемого, умалчиваемого, при виде которого обычно отворачиваются, закрывают глаза, словно исключая существующее из реальности. Так, с одной стороны, документальная анимация связана с дистанцированием, позволяющим наблюдать, с другой — предполагает сближение с субъектом или объектом, установление с ним доверительных отношений.

Наблюдение требует прямого взгляда. Сначала этот взгляд принадлежит режиссеру, затем, через ткань фильма, функция наблюдателя за интимным, внутренним передается зрителю, и теперь уже зритель созерцает невидимое, но существующее, а фильм выполняет лишь функцию перевода невидимого в видимое и проговариваемое. Таким образом, документальная анимация становится особой оптической практикой. Благодаря ей зритель может увидеть реальность, а *не смотреть* на нее.

Марк Шагал говорил, что «...наш внутренний мир реален, быть может, даже более реален, чем мир, окружающий нас. Называть все, что кажется нелогичным, фантазией, сказкой или мечтой, — значит расписываться в полном непонимании природы вещей»²². Окружающая же нас реальность есть лишь продолжение нашего внутреннего мира. Его презентация невозможна в знаках видимой реальности. Приемы и технологии фотографического кинематографа оказываются не эффективны при презентации внутренней реальности, так как они воспроизводят видимости вещей и явлений, но не их сущность, не смыслы, рождаемые из взаимодействия. Внутренний мир, его проекция во вне и возникающий в свете этой проекции видимый мир не воспроизводим в экранном пространстве никакими иными средствами, кроме средств анимации. Ее язык деформирует, искажает форму видимого, но делает объективным его смысл, воспроизводит его на языке образов.

Потому-то ещё одна группа исследователей и полагает, что документальная анимация является совершенно новой экранной формой и практикой. Она представляет экспериментальное направление, демонстрирующее на уровне формы видовой синтез экранных искусств, являющееся, по сути, продуктом новой постцифровой визуальности и нового типа видения. Сторонники этой точки зрения не делают акцент на видовом различии, не стремятся отнести ленты *анимадока* к анимации или к документальному кино. Для них важнее то, как эти фильмы воздействуют на зрителя, позволяют ли они увидеть те стороны реальности, которые не видит вооруженный техникой глаз. Как отмечал Дзига Вертов, «кино-глаз» видит то, чего не видит обычное зрение. Обращаясь к вертовскому пониманию «кино-глаза», можно сказать, что *анимадок* становится формой документальной расшифровки «видимого и не видимого человеческим, невооруженным глазом»²³, и для этого могут использоваться любые типы и техники съемки или создания образа, но «не как трюки <...>, а как нормальные, закономерные, широко употребляемые приемы»²⁴. В документальной анимации достоверность заключается

²² Шагал М.
Об Искусстве. URL:
<http://www.m-chagall.ru/library/Ob-iskusstve-i-kulture.html> (дата обращения: 19.11.2020).

²³ Вертов Д.
Из наследия: статьи
и выступления.
М.: Эйзенштейн-Центр,
2008. Т. 2. С. 408.

²⁴ Там же. С. 409.

в смысле, но не в контексте. Анимационный код вносит искажение в видимость, но не в сущность явления или объекта.

В цифровое время документальная анимация начинает пониматься как феномен не столько экранного искусства, сколько экранных медиа, так как выполняет социализирующие и терапевтические функции. В частности, А.Х. Рой говорит об *анимадоке* как об инновационной форме кино, обладающей собственной онтологией и бросающей вызов представлениям о том, что такое анимация и документальное кино²⁵. Кроме того, А.Х. Рой определяет документальную анимацию как «брак противоположностей, осложненный различными способами видения мира». По ее мнению, документальная анимация — это «альтернативное видение мира» или иной способ мирозерцания.

Документальная анимация не размывает границы между документальным кино и анимацией, но образует новое конвергентное пространство между невидимым и видимым, внутренним и внешним, субъективным и объективным. Ленты этой категории лишены занимательности и эстетической амбициозности, а анимационный образ зрелищно непритягателен, будничен, труден для восприятия, но он представляет опыт личного и коллективного проживания. При этом документальная анимация инновационна не в силу нового языка, формы или специфической нарративности. Ее инновационность рождается антропологией зрения, устремленного в глубинные структуры реальности, так называемые «складки» повседневности, направленные на скрытое реальное.

Развитие документальной анимации есть следствие постцифровой культуры, конвергентных процессов экранных медиа и новой, пока еще неосмысленной чувственности, рожденной оцифрованной реальностью и оптической гиперреальностью. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. *Абдулаева З.* Постдок: игровое/неигровое. М.: НЛЮ, 2011.
2. *Анимадок: о личном без переносов и иносказаний*// <https://www.svoboda.org/a/30345605.html> (дата обращения: 15.10.2020).
3. *Артемьев С.* Бродский, Леннон и террористы: Гид по документальной анимации// <https://www.kinopoisk.ru/media/article/3161195/> (дата обращения: 08.11.2020).
4. *Вертов Д.* Из наследия: статьи и выступления. М.: Эйзенштейн-Центр. 2008. Т. 2.
5. *Документалистика никогда не была слепком реальности: сценаристы и киневеды о сути биографического кино.* URL.: <https://theoryandpractice.ru/posts/10470-doc-biography> (дата обращения: 08.11.2020).

²⁵ Roe A.H.
Animated Documentary
London: Palgrave
Macmillan Press. 2013.
P. 27.

6. *Карташов А.* От мультимедиа до хроники: все виды документального кино. URL.: <https://arzamas.academy/materials/1712> (дата обращения: 15.10.2020).
7. *Рабицер М.* Режиссура документального кино. М.: ГИТТИ, 2006.
8. *Терещенко М.* Мультфильм как документ. URL.: <http://os.colta.ru/cinema/projects/198/details/19732/page1> (дата обращения: 08.12.2019)
9. *Шагал М.* Об Искусстве. URL.: <http://www.m-chagall.ru/library/Ob-iskusstve-i-kulture.html> (дата обращения 19.11.2020).
10. *Beige L.A.*, When Docs Get Graphic: Animation Meets Actuality. *Documentary*, (2009), 28: 2 (Spring), pp. 22–26.
11. *Bruzzi S.* *New documentary: A critical introduction* (2). New York: Routledge. 2006.
12. *DelGaudio S.* If Truth be Told, can Toons Tell it? *Documentary and Animation. Film History*, vol. 9, no. 2, 1997., pp. 189–199.
13. *Ekinci B.T.* A hybrid documentary genre: Animated documentary and the analysis of Waltz with Bashir (2008) movie. *CINEJ Cinema Journal*, vol. 6.1. (2017), pp. 4–24
14. *Hann J.S.* *A Case For The Animated Documentary*. — Montana: Montana State University, 2012. 24 p.
15. *McLane B.A.* *A New History of Documentary Film*. London: Continuum Press. 2012.
16. *Min-ha, Trinh T.* The Totalizing Quest of Meaning. *Theorizing Documentary*. New York: Routledge, 1993, pp. 90–107.
17. *Roe A.H.* *Animated Documentary*. London: Palgrave Macmillan Press. 2013.
18. *Sobchack V.* Toward a phenomenology of nonfictional film experience. J.M. Gaines & M. Renov (Eds.), *Collecting visible evidence*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press. 1999, pp. 241–254.
19. *Winston B.* *Claiming the Real II: Documentary — Grierson and Beyond*. London: Palgrave Macmillan. 2008.
20. *Strøm G.* The animated documentary. *Norsk medietidsskrift 02 / 2001* (vol. 8), pp. 51–65. URL.: https://www.idunn.no/nmt/2001/02/the_animated_documentary (дата обращения: 26.10.2020).

REFERENCES

1. *Abdulaeva Z.* (2011) *Postdok: igrovoe/ neigrovoe* [Postdoc: fiction/ non-fiction.]. Moscow: NLO, 2011.
2. *Animadok: o lichnom bez perenosov i inoskazaniy* [Animadok: about personal without hyphenation and allegories]. URL.: <https://www.svoboda.org/a/30345605.html> (дата обращения: 15.10.2020). (In Russ.).
3. *Artemov S.* Brodskij, Lennon i terroristy: Gid po dokumental'noj animacii [Brodsky, Lennon and the terrorists: a guide to animated documentary]. URL.: <https://www.kinopoisk.ru/media/article/3161195/> (дата обращения: 08.11.2020). (In Russ.).
4. *Vertov D.* (2008) *Iz naslediya: Stat'i i vystupleniya* [From heritage: Articles and speeches]. Moscow: Ejzenshtejn-Centr, 2008. (In Russ.).

5. Dokumentalistika nikogda ne byla slepkom real'nosti: scenaristy i kinovedy o suti biograficheskogo kino [Documentaries have never been a cast of reality: screenwriters and film critics on the essence of biographical cinema]. URL.:<https://theoryandpractice.ru/posts/10470-doc-biography> (дата обращения: 08.11.2020). (In Russ.).
6. *Kartashov A.* Ot mok'yumentari do hroniki: vse vidy dokumental'nogo Kino [From mockumentary to chronicle: all types of documentary]. URL.: <https://arzamas.academy/materials/1712> (дата обращения: 15.10.2020). (In Russ.).
7. *Rabiger M.* (2006) *Rezhissura dokumental'nogo kino* [Directing the documentary]. Moscow: GTP, 2006.
8. *Tereshchenko M.* Mul'tfil'm kak dokument [Cartoon as a document]. URL.: <http://os.colta.ru/cinema/projects/198/details/19732/page1> (дата обращения: 08.12.2019) (дата обращения: 08.12.2019).
9. *Chagall M.* About Art. URL.: <http://www.m-chagall.ru/library/Ob-iskusstve-i-kulture.html> (дата обращения: 19.11.2020).
10. *Beige L.A.* (2009), When Docs Get Graphic: Animation Meets Actuality. *Documentary*, (2009), 28: 2 (Spring), pp. 22–26.
11. *Bruzzi S.* (2006) *New documentary: A critical introduction* (2). New York: Routledge, 2006.
12. *DelGaudio S.* (1997) If Truth be Told, can 'Toons Tell it? *Documentary and Animation// Film History*, vol. 9, no. 2, 1997, pp. 189–199.
13. *Ekinci B.T.* (2017) A hybrid documentary genre: Animated documentary and the analysis of *Waltz with Bashir* (2008) movie. *CINEJ Cinema Journal*, vol. 6.1 (2017), pp. 4–24.
14. *Hann J.S.* (2012) *A Case For The Animated Documentary*. — Montana: Montana State University, 2012. 24 p.
15. *McLane B.* (2012) *A. A New History of Documentary Film*. London: Continuum Press, 2012.
16. *Min-ha, Trinh T.* (1993) *The Totalizing Quest of Meaning. Theorizing Documentary*. New York: Routledge, 1993, pp. 90–107.
17. *Roe A.H.* (2013) *Animated Documentary*. London: Palgrave Macmillan Press, 2013.
18. *Winston B.* (2008) *Claiming the Real II: Documentary – Grierson and Beyond*. London: Palgrave Macmillan, 2008.
19. *Sobchack V.* (1999) *Toward a phenomenology of nonfictional film experience*. J.M. Gaines & M. Renov (Eds.), *Collecting visible evidence*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1999, pp. 241–254.
20. *Strøm G.* (2001) *The animated documentary*. *Norsk medietidsskrift 02 / 2001* (vol. 8), pp. 51–65. /https://www.idunn.no/nmt/2001/02/the_animated_documentary (дата обращения: 26.10.2020).

Animated Documentary: Problems of Classifying the Hybrid Forms of Post-Digital Culture

Natalia G. Krivulya

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

UDC 778.5

ABSTRACT: *Animadoc* has become a phenomenon of post-digital culture. Such films are created by means of animation, but their stories are based on documents, facts, and real events. Synthetics, the use of images of varying degrees of iconic isomorphism are typical for animadoc. The problem of classifying animated documentary arises from its hybrid nature, resulting from the combination of documentary content and fictional form.

For the first time, there are three main tendencies of research in the sphere of animated documentary based on the analysis of the corpus of scientific texts.

The first tendency views the animated documentary as a genre or form of performing documentaries. The advent of digital technologies brought about a fundamentally new understanding of documentary, rethinking the concept of authenticity, reality, screen document. Subjective and performance tendencies are becoming more prominent in documentaries. This makes it possible to legalize documentary animation with its reconstructive, reflective, and interpretive constituents.

The second tendency looks upon *animadoc* as a genre or a new kind of animation. It expands the thematic boundaries and visual means of animation. It goes beyond its traditional areas. Animation is no longer considered a tool intended solely for the presentation of fantastic and fairy-tale worlds and the space of children's imagination.

The third trend in research considers animated documentary a hybrid, experimental form of supersensory visuality, representing invisible areas of reality, as an optical practice and a form of alternative vision, which instead of the surface focuses on the "folds", the zones of concealment and ellipsis.

This tendency makes no emphasis on the specific and genre differences. What matters is how *animadoc* builds new forms of communication and becomes a new type of observation. The socializing and therapeutic functions of *animadoc* are emphasized, and it begins to be understood as a form of screen media of post-digital culture.

KEY WORDS: animated documentary, documentary, authenticity, reality, hybridity, new visuals, post-digital culture

КУЛЬТУРА ЭКРАНА
КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ФИЛОСОФИЯ





Эстетика как метатеория художественной критики?

И.П. Никитина

доктор философских наук, доцент

DOI <https://doi.org/10.17816/VGIK46619>

УДК 7.01

АННОТАЦИЯ

В статье проводится сравнительный анализ эстетики (философии искусства) и художественной критики. Описываются особенности и задачи обеих. Рассматриваются разные точки зрения на взаимоотношения этих сфер. Дается критический анализ идеи, что художественная критика должна осуществляться только на основе эстетических ценностей, не беря в расчет другие социальные обстоятельства создания и функционирования произведения искусства. Утверждается также, что критика не может находиться вне идеологии, что подтверждается всей историей ее развития.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

эстетика,
художественная
критика,
современное
искусство,
метатеория,
идеология,
художник,
публика

¹ См.: Борев Ю.Б. Эстетика. М.: Политиздат, 1988.

До сих пор достаточно остро стоит методологическая проблема: как разграничить сферы эстетики, искусствоведения, художественной критики и определить их взаимоотношения. И возможно ли это? Некоторые авторы, исследуя эти феномены, не проводят четкой границы между сферами их бытования. Характерным примером смешения этих явлений является подход к данной проблеме советского эстетика Ю. Борева¹. Так, в частности, перечисляя задачи художественной критики, он включает в этот перечень и функции эстетики, и функции искусствоведения. Главная причина этого ошибочного подхода состоит в непонимании того, что эстетика и искусствоведение — это науки, а художественная критика — публицистическая, просветительская, популяризаторская деятельность.

Нередко художественная критика трактуется как своего рода «прикладная» эстетика, а наука «эстетика» представляется как свод необходимых рекомендаций для критика и художника. Бесспорно, что критик может учитывать эстетические нормы при разборе определенных произведений искусства. И в контексте критической аргументации иногда используются некоторые установки, которые автор заимствовал из эстетики или из искусство-

ведения, но нельзя сказать, что это является широко распространенной практикой.

Тем не менее между художественной критикой и эстетикой можно обнаружить определенные связи. Так, критика может первой обнаружить некоторые теоретические проблемы в истории искусства, которые в дальнейшем уже обсуждаются в рамках философии искусства (эстетики). В самой критике иногда применяются те идеи, которые присутствуют в эстетических исследованиях. Это привносит определенный уровень теоретичности в критические тексты, а также дает возможность применить к конкретным произведениям искусства достаточно абстрактные идеи, которые присутствуют в эстетических исследованиях. Однако вряд ли возможно сравнивать отношения между эстетикой и критикой и отношения между наукой и ее эмпирическими приложениями, в процессе которых научные идеи подвергаются частичной экспериментальной проверке, в результате чего они могут быть подтверждены или поставлены под сомнение. Можно согласиться, что использование положений философии искусства в художественной критике (если оно оказывается возможным, что бывает не так уж часто), дает некоторый исходный материал для оценки если не истинности, то хотя бы эффективности и практической значимости эстетических суждений о произведениях искусства. В свою очередь, эстетика способна в определенной степени влиять на совершенствование художественной критики путем рекомендации исключать из нее те подходы, которые руководствуются далекими от художественной практики критериями.

«Однако значение эстетики для критики не должно переоцениваться: критик, как и его читатель, стоят гораздо ближе к конкретному по самой своей природе искусству, чем к являющемуся по необходимости абстрактным эстетическому теоретизированию о нём»². «Даже если критик и принимает во внимание существование науки о литературе, — пишет о литературной критике Р. Барт, — ...критик — это человек, который не знает, на что бы он мог опереться в науке о литературе. Даже если определить эту науку как сугубо «излагающую» (а не объясняющую) дисциплину, критик всё равно останется в изоляции от нее, ибо то, что он излагает, есть сам язык, а вовсе не его объект»³.

По мнению Р. Барта, критика относится к произведению искусства как смысл относится к форме. Критик не способен и не должен прояснять, «делать перевод» произведения, так как

² Никитина И. П. Эстетика. М.: Юрайт, 2012. С. 436.

³ Барт Р. Что такое критика? // Р. Барт. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 369–370.

произведение литературы или искусства как таковое изначально является абсолютно ясным. Критик в состоянии только «породить» некий смысл (дать интерпретацию) из формы, в которую облечено произведение литературы и искусства. Данное наблюдение так же является одним из аргументов в пользу утверждения, что критика не есть наука, так как наука исследует смыслы, критика же их воссоздает.

Можно предположить, пишет Барт, что задача критики является абсолютно формальной. В сфере литературной критики задача состоит не в том, чтобы «раскрыть» в исследуемом произведении или писателе нечто «скрытое», «глубинное», «тайное», до сего дня еще по абсолютно неясным причинам неотмеченное, а лишь в том, чтобы приспособить... язык, данный нам нашим историко-культурным временем, к другому языку, языку автора произведения, имеющему свою формальную систему ограничений, созданных в соответствии с эпохой написания произведения. «Доказательность критики — не “алетического” (истинностного) порядка, она не имеет отношения к истине, ибо критический дискурс, как, впрочем, и логический, неизбежно тавтологичен; в конечном счете, критик просто говорит: “Расин это Расин, Пруст это Пруст”, — говорит с запозданием, но, вкладывая в это запоздание всего себя, отчего оно и обретает значительность. Если в критике и существует “доказательность”, то зависит она от способности не раскрыть вопрошаемое произведение его собственным языком, а, напротив, как можно полнее *покрыть* его своим собственным языком»⁴. Можно согласиться с Бартом, что оценочные высказывания критика не имеют никакого отношения к истине и объективности, но они могут рассматриваться, по меньшей мере, как интересубъективные, если они являются эффективными, полезными.

«Эстетика стремится к истине, хотя это стремление и не является столь же “чистым металлом”, как в случае, скажем, естественных наук. Многие, и притом ключевые, суждения эстетики носят двойственный, описательно-оценочный характер. Без оценок, пусть и неявных или переплетающихся с описаниями, эстетика лишена интереса: она отстранена от ценностей, без которых искусство как человеческая деятельность, пусть и чрезвычайно специфическая, просто невысказуемо, как и всякая деятельность вообще. Критика не имеет своим идеалом истину. Оправдание свое критика находит не в “истине”. Критика — это нечто иное, нежели вынесение верных суждений во имя “истинных” принципов»⁵.

⁴ Барт Р.
Критика и истина // Р. Барт. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 273.

⁵ Никитина И. П.
Указ. соч. С. 441.

Критика и идеология

Очевидно, что всякое общество имеет идеологию. Иногда можно столкнуться с мнением, что в капиталистическом обществе нет идеологии в классическом смысле этого понятия. Однако это не так, «развитая индустриальная культура становится даже более идеологизированной, чем ее предшественница, ввиду того, что идеология воспроизводит самое себя»⁶. В частности, она воспроизводит себя, в том числе, и с помощью художественной критики. Для того, чтобы убедиться в этом, необходимо обратиться к понятию «идеология». «Идеология — это принятая в конкретном обществе система представлений и идей, в которых осознаются и оцениваются отношения людей к обществу и друг к другу, осмысляются социальные проблемы и конфликты и намечаются цели социальной деятельности»⁷. Исходя из этого, можно утверждать, что критик произведений искусства и литературы, так же как и идеолог, не только описывает то, что «есть» в обществе, но и предписывает обществу то, что «должно быть» в нем. Критик в своей деятельности следует определенным правилам, принятым в своей области, но также он всегда опирается на общие представления о человеке, обществе, истории, искусстве и т. д. В профессиональной критике идеология может выражаться в специфической форме. «Например, распространенное среди критиков представление, что детали произведения должны быть подобны деталям чьей-то жизни, душа персонажа — душе автора и т. п. — это вполне определенная идеология»⁸.

Ф.М. Достоевский подчеркивал, что всякий критик должен быть публицистом, иметь убеждения и уметь предлагать их обществу. Очевидно, что желание представить критику только как «объективный» анализ произведения искусства, который не зависит от идеологических установок автора критического текста, представляется весьма наивным. Об этом пишет и Р. Барт. «Как, в самом деле, поверить, будто литературное произведение — это объект, лежащий вне психики и истории анализирующего его человека, и что критик обладает по отношению к этому произведению как бы экстерриториальностью? Каким чудесным образом постулируемая большинством критиков глубинная связь между изучаемым произведением и его автором утрачивает силу применительно к собственному творчеству критиков и к их собственному времени? Получается, что законы творчества для сочинителя писаны, а для критика нет? В рассуждениях всякой критики непременно подразумевается и суждение о самой себе (пусть даже в сколь угодно иносказательной и стыдливой форме). Критика произведения всегда является и самокритикой»⁹.

⁶ Маркузе Г.
Одномерный человек.
М., 1994. С. 15.

⁷ Иван А.А.
Из тени в свет пере-
летая... Очерки
современной социаль-
ной философии.
М.: Прогресс-Тради-
ция, 2015. С. 324.

⁸ Никитина И.П.
Указ. соч. С. 441.

⁹ Цит. по:
Никитина И.П.
Указ. соч. С. 441.

Попытка истолковать эстетику как метатеорию критики

В пятидесятых годах двадцатого века американский эстетик М. Бёрдсли предложил понимание эстетики как *метатеории критики*. К этому его подвигла уверенность в том, что художественная критика тесно связана с философией искусства (эстетикой). Основываясь на этом, он утверждал, что эстетика должна предоставлять критикам общие правила «описания и интерпретации произведения как такового»¹⁰. Критики должны использовать эти общие правила и только тогда они смогут обнаружить в произведении искусства его сущностные качества, которые способны возбуждать в нас радость, приятие или неприятие. И только на этом пути критик сможет выявить эстетическую ценность произведения. По мысли Бёрдсли, критика должна давать максимально обобщающую оценку произведению искусства, устанавливать вид и степень его ценности, определять художественные качества произведения, которыми детерминируется его ценность. Художественный анализ произведения искусства должен обеспечить основательную базу, на которую можно опереться для более объективной его оценки критиком. Правильно трактуемая художественная критика должна быть, — считал американский эстетик, — исключительно эстетическим анализом произведений искусства, фиксирующим свое внимание только на их эстетических ценностях.

Бёрдсли понимал, что искусство обладает не только эстетическими, но и внеэстетическими ценностями (познавательными, моральными, идеологическими и т.д.), и, соответственно, произведения искусства могут рассматриваться с разных позиций. Однако он утверждал, что эпистемологические, нравственные, политические и другие аспекты произведения искусства не должны быть критерием его оценки, так как «только эстетические качества являются для искусства специфическими и определяющими»¹¹.

По мнению Бёрдсли, «объективные» эстетические доводы можно свести к трём базовым понятиям: единству, сложности и интенсивности. Аргументы критика, который обосновывает ценность или антиценность произведения, являются убедительными лишь, когда говорят «о степени единства, сложности или интенсивности» художественных качеств оцениваемого произведения искусства. «Значим ли для суждения о картине с эстетической точки зрения тот факт, что она является поддельной? Нет, так как он не касается ее формы или качества. А тот факт, что картина является морским пейзажем? Иногда. Когда тема повышает или понижает степень единства или интенсивность

¹⁰ Цит. по:
Никитина И.П.
Указ. соч. С. 441.

¹¹ Никитина И.П.
Указ. соч. С. 442.

¹¹ Бердсли М. Эстетическая точка зрения // Американская философия искусства. Екатеринбург: Деловая книга, 1997. С. 171.

качества. А биография композитора значима? ...Есть хорошо известная истина, что знание обстоятельств, окружающих композицию произведения, способствует высокой оценке со стороны аудитории... Все же я не уверен, что эта "хорошо известная истина" есть действительно истина...»¹².

Идея, что эстетика есть метатеория художественной критики, кажется сомнительной. Американский эстетик не совсем верно трактует не только современную философию искусства, но и художественную критику. Дело в том, что современная эстетика представлена множеством течений. Но ни одно из этих течений не имеет набора общих правил, которые мог бы взять на вооружение критик в процессе анализа произведения искусства. Критик может симпатизировать какой-то современной или древней эстетической концепции и, исходя из нее, попытаться таким образом оценить произведение. К примеру, если он предпочитает марксистскую философию искусства, то анализировать произведение искусства он будет в социальном ракурсе. Критик, находящийся под влиянием философии психоанализа и ее эстетики, скорее всего, проигнорирует социальные характеристики произведения. Он будет ориентироваться на анализ глубинных психологических проблем, которые он увидит в произведении.

Обычно критик не стремится высказываться о своих эстетических предпочтениях. Он понимает, что они не интересны читателю и, более того, могут внести в критическое эссе чрезмерную сложность. «Люди, интересующиеся искусством, в подавляющем большинстве случаев совершенно равнодушны к тонким различиям между разными направлениями в эстетике. Они инстинктивно чувствуют, что всегда конкретная художественная критика и неминуемо абстрактная эстетика, полная противоречащих друг другу мнений и не способная прийти к согласию даже по ключевым проблемам искусства, — совершенно разные виды занятий»¹³.

¹² Никитина И.П. Указ. соч. С. 443.

Так, известные русские критики XIX века Д. Писарев и В. Белинский в своих лучших статьях не опирались на какие-либо эстетические концепции. Правда, одно время Белинский испытывал влияние эстетики Гегеля. При этом он долго не мог понять, что же означает странная фраза Гегеля «разумное — действительно, а действительное — разумно». Позднее, когда он освободился от «тумана» гегелевской эстетики и стал опираться на свой художественный вкус и свое понимание российской самобытности, он стал писать намного интереснее и глубже. Хотя, видимо, находясь еще под «чарами» гегелевской философии,

называл художественную критику «движущейся эстетикой». Вряд ли такое определение может претендовать на научную точность и однозначность. Так же, как и другие метафорические определения этого феномена: художественная критика — «регулятор искусства» (Д. Лихачев) или «Критик призван быть не читателем, а свидетелем читателя, — тем, кто следит за ним, когда он читает и чем-то взволнован» (Валери). Такого рода определения обладают эмоциональным воздействием на читателя, им присуща наглядность и выразительность. Однако они не способны прояснить сущность исследуемого феномена.

Писарев же вообще был равнодушен к философии искусства и тем более не придерживался какого-то одного из направлений в ней. Тем не менее в отдельных его критических статьях можно отметить некоторое влияние позитивизма, хотя оно не было доминирующим в его творчестве. Можно согласиться с тем, что позитивизм повлиял на искусствоведение, художественную критику и эстетику. Однако позитивизм не был исключительно философским и тем более эстетическим явлением. Он был широким мировоззренческим настроением, пронизавшим все сферы общества того времени.

Итак, рассматриваемый нами американский эстетик выдвигает идею, что художественная критика должна иметь чисто эстетический характер. «Моральные, социальные и другие соображения являются, будто бы, совершенно инородными для нее. Даже то, является произведение подлинником, копией или всего лишь подделкой, написано оно искренне и с вдохновением или же с холодной душой, для критика совершенно безразлично. В реальной жизни эстетическое, этическое, правовое и т. д. тесно переплетаются. Критик не может быть изоляционистом, видящим во всех произведениях искусства только их эстетическое измерение и игнорирующим в своем анализе все другие особенности произведения»¹⁴.

Бёрдсли утверждает также, что цель критики — дать «описание и интерпретацию произведения как такового», опираясь на «чисто эстетические принципы». Однако такое мнение не выдерживает научной критики, так как каких-либо общепринятых «эстетических принципов» очевидно нет. «Каноны “эстетичности”, или “опыта, отличающегося отчетливо эстетическим характером”, предлагаемые Бёрдсли, являются весьма расплывчатыми: сосредоточение на предмете, ощущение свободы (расслабление и чувство гармонии), изоляция аффектов (наличие эмоциональной дистанции между нами и тем предметом, на котором сконцентрировано наше внимание) и активное открытие

¹⁴ Накитина И.П.
Указ. соч. С. 444.

¹⁵ Никитина И.П.
Указ. соч. С. 445.

(своего рода приятное возбуждение от видения связей между чувственными ощущениями, значениями и достигнутым пониманием)¹⁵. Вряд ли эти достаточно неопределенные принципы или «каноны» могут стать основой реальной художественной критики.

Следовательно, можно утверждать, что эстетика или философия искусства, которая трактуется некоторыми исследователями как метатеория художественной критики, очень редко является теоретической основой в критических исследованиях произведений искусства. Эстетика, как это было и две тысячи с лишним лет назад, «представляет собой исследование одного из важных измерений человеческого бытия — эстетического измерения, причём рассматриваемого в тесной связи с другими его измерениями»¹⁶.

¹⁶ Там же. С. 445.

Изменение стиля художественной критики

В процессе развития общества, культуры меняется и искусство, а вместе с этим меняет свой облик и художественная критика, которая всегда была своего рода «посредником» между обществом и искусством.

Свою историю художественная критика ведет примерно с конца XVIII — начала XIX века, когда в обществе стали формироваться первые демократические тенденции. На заре развития художественной критики ее представители выступали не как проводники интересов художников, а как их строгие судьи. «Функция критика, — пишет Б. Гройс, — заключалась в том, чтобы от имени зрителей и читателей таким образом изучать и оценивать художественные произведения, как это мог бы — при наличии образования и вкуса — сделать любой другой зритель»¹⁷. Правильный вкус, которым должен обладать критик, оценивался как демонстрация эстетического здравого смысла. Критик должен был быть эталоном хорошего вкуса и объективным судьей для автора художественного произведения. В те времена критик высказывался от имени зрителей и в то же время должен был демонстрировать независимую позицию.

¹⁷ См.: Гройс Б.
О современном положении художественной критики // Б. Гройс. Комментарии к искусству. М.: Художественный журнал, 2003. С. 9.

Положение критики принципиально меняется с момента появления искусства модернизма и, в частности, авангарда как наиболее радикального его проявления. Художники-авангардисты уже не стремятся доставлять зрителю эстетическое удовольствие. Зрителя, — утверждают они, — нужно не ублажать, не воспитывать, «сея разумное, доброе, вечное», а возмущать, эпатировать и шокировать. Авангардистское искусство не

намерено подвергать себя суду публики и апеллирует не к массовому зрителю, а к будущему, еще только зарождающемуся человеку. «Только новый, более совершенный человек поймет скрытое значение чистых цветов и форм (Василий Кандинский), подчинит свое воображение и даже свою повседневную жизнь строгим законам геометрии (К. Малевич, П. Мондриан, конструктивисты), окажется способным увидеть в обычном писсуаре, стоящем у стены выставочного зала, произведение искусства (М. Дюшан) и т. д.»¹⁸. Авангардисты учреждают независимость искусства и пытаются присвоить право определять границу между искусством и не-искусством исключительно сообществу художников. «Теперь уже не зритель судит художественное произведение, — считает Гройс, — но произведение судит — и зачастую осуждает — свою публику»¹⁹.

Радикальные перемены в искусстве привели к серьёзному изменению позиции художественной критики. В эпоху авангарда сформировалась критика, которая стала судить не искусство, а общество, общественные вкусы с позиции нового искусства. Новая критика воспринимает произведение искусства не как предмет обсуждения, а как исходный пункт для критики мира и общества. Вследствие этого положение художественной критики стало противоречивым. С одной стороны, критика, как и прежде, ориентируется на общественный заказ, а с другой стороны, она переходит на позицию авангардистского искусства и тем самым отказывается от этого заказа.

С середины XX века в контексте модернизма постепенно формируется новая тенденция — постмодернизм. Постмодернизм выступает против модернистской независимости искусства от общества, против сознательно декларируемой непонятности создаваемых произведений искусства как главной цели художника. В отличие от модернизма постмодернизм осуждает уклонение художников от коммуникации с обществом. Более того, в рамках постмодернизма возникает идея, что искусство может помочь в решении общественно важных задач.

Можно предположить, что художественная критика нашего времени снова пытается представлять интересы публики. Большая часть критиков, как кажется, уже не высказывает безусловной поддержки определенной художественной позиции, не пытается ее рекламировать и пропагандировать. С другой стороны, в среде самих художников начинает распространяться подозрение, что критические статьи не защищают новаторское произведение искусства от его оппонентов, а скорее отдаляют его от возможных апологетов. Текстуальная интерпретация

¹⁸ Никитина И.П.
Указ. соч. С. 446.

¹⁹ Гройс Б.
Указ. соч. С. 10.

может представить произведение искусства в таком ракурсе, полагает Борис Гройс, что может навредить ему и отпугнуть потенциальных почитателей. Строгое теоретическое определение, которое дают произведению искусства критики, способно ограничить количество возможных покупателей, сузить рынок и помешать успешной торговле артефактами. Вследствие этого художники пытаются защититься от комментаторов-критиков, надеясь, что, лишённое критического сопровождения, произведение искусства привлечёт больше поклонников и покупателей, чем дополненное критическим текстом. Сами же художники приветствуют максимально смутные формулировки, связанные с их произведениями. Им не особенно нужен аналитический разбор, непредвзятая критика, художники любят делиться с публикой своими личными историями, демонстрировать свои тонкие души и переживания и т. п.

Попытки критики снова стать выразителем мнения публики пока не особенно успешны. Для большинства читателей и зрителей критик по-прежнему остается представителем сообщества художников. «Если критик пишет для каталога, — с иронией замечает Гройс, — то по заказу и на деньги тех, кто выставляет художника, о котором он пишет. Если критик пишет для журнала или газеты, он опять же пишет о выставке, о которой заведомо известно, что она достойна упоминания. ...Критик, конечно, может выступить с негативной рецензией на выставку, но это ничего не изменит. Из многолетней истории художественных революций и смены различных направлений публика вынесла мнение, что отрицательная рецензия ничем не отличается от положительной. Возможно, для художника отрицательная рецензия даже лучше»²⁰, так как вызывает споры и обсуждение, а следовательно, и повышенное внимание²¹. «В качестве реакции на это положение вещей, — заключает Б. Гройс, — в современной художественной критике царит горький, разочарованный, нигилистический тон, весьма пагубно сказывающийся на ее стиле»²².

Возвращаясь к проблеме отношений между эстетикой и художественной критикой, необходимо подчеркнуть один важный момент. Эстетика, очевидно, взаимодействует с художественной критикой, но критик, особенно современный критик, — не транслятор эстетических концепций, и, уж тем более, он не стремится применять их к анализируемым произведениям. В пользу этого говорит и то, что современная художественная критика скорее становится ближе к художественной литературе, чем к метафизике. Критика реагирует

²⁰ Никитина И.П.
Указ. соч. С. 448–449.

²¹ Здесь можно вспомнить фильм «Матильда» российского кинорежиссера А. Учителя.

²² Гройс Б.
Указ. соч. С. 19.

на новое искусство быстрее, чем эстетика, которая философски осмысливает новое искусство лишь спустя определённое время. На стилистику художественной критики, скорее, влияет новое направление в искусстве, чем господствующая в это время эстетическая теория. ■

 ЛИТЕРАТУРА

1. *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
2. *Бёрдсли М.* Эстетическая точка зрения // Американская философия искусства. Екатеринбург: Деловая книга, 1997. 320 с.
3. *Борев Ю.Б.* Эстетика. М.: Политиздат, 1988. 490 с.
4. *Гройс Б.* О современном положении художественной критики // Б. Гройс. Комментарии к искусству. М.: Художественный журнал, 2003. 344 с.
5. *Ивин А.А.* Из тени в свет перелетая... Очерки современной социальной философии. М.: Прогресс-Традиция, 2015. 324 с.
6. *Ивин А.А.* Логика оценок и норм. М.: Проспект, 2015. 318 с.
7. *Никитина И.П.* Эстетика. М.: Юрайт, 2017. 676 с.

REFERENCES

1. *Bart R.* (1989) *Izbrannye raboty. Semiotika. Poetika* [The Selective works. Semiotics. Poetics]. Moscow: Progress, 1989. 616 p. (In Russ.).
2. *Beardsley M.C.* (1977) *Aesteticheskaya tochka zreniya* [The Aesthetic Point of View]. *Amerikanskaya filosofiya iskusstva*. Ekaterinburg: Delovaya kniga, 1977. 320 p. (In Russ.).
3. *Borev Yu.B.* (1988) *Aestetika* [Aesthetics]. Moscow: Politizdat, 1988. 490 p. (In Russ.).
4. *Grois B.* (2003) *Kommentarii k iskusstvu* [On the Modern Status of Art Criticism]. Moscow: Hudojestvennyi jurnal, 2003. 344 p. (In Russ.).
5. *Ivin A.A.* *Iz teni v svet pereletaya... Ocherki sovremennoy socialnoy filosofiy*. Moscow: Progress-Traditsiya, 2015. 324 p. (In Russ.).
6. *Ivin A.A.* (2015) *Logika otsenok i norm* [The Logic of Values and Norms]. Moscow: Prospekt, 2015. 318 p. (In Russ.).
7. *Nikitina I.P.* (2017) *Aestetika* [Aesthetics]. Moscow: Jurait, 2017. 676 p. (In Russ.).

Is Aesthetics a Metatheory in Relation to Art Criticism?

Irina P. Nikitina

Doctor of Philosophy, Senior Lecturer, Professor of the Department of History and Philosophy, All-Russian State Institute of Cinematography named after S.A. Gerasimov

UDC 7.01

ABSTRACT: This article addresses the comparative analysis of aesthetics and art criticism, as well as describes their special aspects and objectives, considers different viewpoints on the interrelation of these areas – the ideas of Beardsley and R.Barthes in particular. The article further develops Barthes' ideas concerning radical changes that have taken place in contemporary art criticism. In particular it deals with the assumption that art criticism has no relation to truth. Thus, the viewpoint of Beardsley, who insists that aesthetics is a metatheory in regards to art criticism, is subjected to argumentative scrutiny. The article analyzes the idea that art criticism must be carried out on the basis of aesthetic values only, without taking into account other social circumstances of creation and functioning of any work of art. A work of art may have value (cognitive, moral etc.) outside aesthetic categories and it can be assessed from different points of view. According to Beardsley, objective aesthetic arguments may be reduced to three universal canons: unity, complexity and intensity, – a thesis, which is also subjected to argumentative scrutiny. It is also stated that criticism cannot exist outside of ideology, which is proved by the entire history of its development. The article also describes the evolution art criticism and demonstrates that art critics can switch from the standpoint of artists' defense to that of the defense of public interests. The article puts forward the idea that aesthetics as well as art criticism are drifting towards literary works rather than philosophy. At the same time aesthetic, unlike art criticism, does not cease to be a science, although imprecise and inexact.

KEY WORDS: aesthetics, art criticism, modern art, metatheory, ideology, artist, public

[библиотека ВГИК]



Сергей Бондарчук. Феномен мировой культуры, кинематографист, педагог. К 100-летию со дня рождения: материалы конференции / Всероссийский государственный ин-т кинематографии им. С.А. Герасимова.

М.: ВГИК, 2020. 113 с.: ил.

В сборнике представлены материалы международной конференции «Сергей Бондарчук. Феномен мировой культуры, кинематографист, педагог», посвященной 100-летию со дня рождения классика отечественного кинематографа, режиссера, актера, педагога, Героя Социалистического Труда, народного артиста СССР, лауреата Государственных премий СССР, профессора, руководителя мастерской ВГИК. Конференция состоялась 25 сентября 2020 года. С приветственным словом выступил и.о. ректора ВГИК, доктор искусствоведения, профессор В.С. Малышев. В разделе «Слово о мастере» своими воспоминаниями поделились ученики режиссера. Работали секции «Сергей Бондарчук: ипостаси творческого феномена» и «Творческое наследие С.Ф. Бондарчука. Поэтика и проблематика», в рамках которых с докладами выступили ученые и преподаватели вуза. Книга рекомендована широкому кругу читателей.



Фильмы о Великой Отечественной войне: художественные (игровые) кинофильмы СССР и России 1941–2019 гг. Хроникально-документальные кинофильмы СССР 1941–1945 гг. / составители М.Ф. Казючиц, Д.Л. Караваев, Н.Ю. Спутницкая; руководитель проекта В.С. Малышев.

М.: ВГИК им. С.А. Герасимова, 2020. 86 с.

В издании представлен перечень игровых и хроникально-документальных фильмов СССР и России. Книга предназначена для широкого круга читателей.

ТЕЛЕВИДЕНИЕ ЦИФРОВАЯ СРЕДА



Фото С. Уразовой



Современные формы фиксации реальности в формате видеохостинга

А.А. Штандке

DOI: <https://doi.org/10.17816/VGIK46633>

В статье анализируется влияние платформы видеохостинга на процессы формирования общедоступных для широкой публики аудиовизуальных фрагментов из обыденной жизни персонажа. Пользователи социальных сетей проявляют неподдельный интерес к жизненным проблемам такого героя, которым, как правило, является автор видеоролика. На конкурсных площадках кинофестивалей отмечается появление номинаций для этого типа экранных произведений.

АННОТАЦИЯ УДК 004.9+778.5.01.067.2

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

видеохостинг,
документальное кино,
медиафестиваль,
видеоролик,
социальная сеть, летопись,
фиксация реальности

¹ Лотман Ю.М., Цивьян Ю.Г. Диалог с экраном / Таллинн: Александра, 1994. С. 212.

Научно-технический прогресс, динамика развития цифровых технологий, в русле которых совершенствуется интернет-среда, охватили все сферы жизни современного общества, позволяя нашему современнику осваивать новые виды деятельности. Воздействует техногенная революция и на кинематограф, чье производство изначально базируется на технологиях. В этом контексте не утрачивает актуальность суждение Ю.М. Лотмана и Ю.Г. Цивьяна, которые подчеркивают: «...понимание искусства — всегда борьба, напряженное столкновение уже сформировавшихся концепций и вкусов с вторгающимся новаторством»¹. Именно новаторские решения и продуцируют различные формы репрезентации аудиовизуальных произведений, влияние на которые оказывают и web-сервисы видеохостинга.

Использование цифровых технологий в экранных искусствах расширяет возможности для отражения реальности, авторского наблюдения, манеры исполнения замысла режиссера. Но вместе с тем, персонифицированный образ человека в фильме, наделенный особыми художественно-выразительными характеристиками, доминирует. Человек постоянно стремится познать себя, и кинематограф сокращает этот путь познания. Важная роль в данном процессе отводится документальному кино, которое с его стремлением к естественности репрезентации окружающего мира и отсутствием постановочно-игровых

элементов обеспечивает погружение в реальность героя на глубинном уровне. В итоге создается эффективная коммуникация со зрителем, взаимодействующего через призму личного опыта с произведением автора.

На фоне погружения в искусство кино видеохостинг, пользующийся в настоящее время активным спросом потребителей, выполняет лишь прагматическую функцию, обеспечивая загрузку, демонстрацию и хранение видеоматериалов. Но, по существу, активные пользователи этих интернет-ресурсов получают, кроме хранения видео, возможность воспроизводить любое хранящееся на платформе аудиовизуальное произведение, в том числе, созданное творцом-любителем. В итоге интернет-пространство оказывается мотиватором к творчеству и созданию видеопродукта для наиболее активных интернет-пользователей. И такую возможность можно оценить как стремление социума к самоидентификации.

В философско-эстетическом исследовании И.П. Никитиной, тем не менее, отмечается: «Художественное пространство изменяется вместе с культурой эпохи; переход от одной эпохи к другой является переворотом в художественном видении мира»². Подобный прецедент создает и видеохостинг. Однако вычленение содержательного видеоконтента из огромной массы весьма причудливого, а порой, и балаганного зрелища, заполнившего интернет-пространство, становится в итоге непростой задачей.

² Никитина И.П. Искусство и культура / Философско-эстетическое исследование. М.: Идеи-Пресс. С. 81.

Видеохостинг как мотиватор погружения в видеотворчество

В Рунете существует немало видов видеохостингов, которыми может воспользоваться потребитель. Их аудитория, как правило, многомиллионная, благодаря интеграции с социальными сетями. Но эти интернет-ресурсы имеют и структурные различия, состоящие в наборе услуг, что связано с современными технологиями и правилами использования сервиса. К основным критериям требований, по которым пользователь избирает приглянувшийся ему web-сервис, относятся: тематика площадки, платность или бесплатность доступа, наличие или отсутствие рекламы, возможность запуска прямых трансляций, введенные ограничения по длительности просмотра и размерам файлов, интеграция с социальными сетями. К особым показателям относится предоставление потребителю разных программных обеспечений для усовершенствования его видеопродукции, возможность монетизации созданного проекта. Существующая конкуренция видеохостингов характеризует их коммерческий настрой, что выражается в рейтингах.

³ Социальные сети TikTok начали оспаривать рынок в России в 2019 году. — *Прим. авт.*

⁴ Год TikTok: как сервис стал популярным в России и что в нем делает бизнес. URL: <https://vc.ru/marketing/95601-god-tiktok-kak-servis-stal-populyarnym-v-rossii-i-chto-v-nem-delaet-biznes> (дата обращения: 10.11.2020).

Особенностью платформы видеохостинга TikTok³, не так давно появившейся в России, стала, к примеру, специализация на коротких видеороликах — до одной минуты, а также признание платформы во многих странах, что многократно увеличивало число подписчиков⁴ и, следовательно, количество просмотров авторских видеороликов. Платформа TikTok насчитывает многомиллионную аудиторию и представляет собой удобный инструмент для фиксации и монтажа коротких видеороликов. Встроенность инструментов для видеотворчества непосредственно в платформу, их доступность при создании видео и его популяризации, в том числе для пользователей младшего школьного возраста, обеспечивают этому видеохостингу небывалую востребованность. Размещенный на платформе инструментарий включает практически все функции, необходимые для творчества:

- 1) возможность съемки внутри приложения непосредственно со своего мобильного устройства;
- 2) монтаж видеороликов;
- 3) наложение фильтров на видеоролики;
- 4) возможность записи закадрового текста;
- 5) наложение музыкальных композиций;
- 6) возможность наложения титров;
- 7) цветокоррекция и т. д.

Однако простота использования программного обеспечения платформы коррелирует с Правилами сообщества, ориентированными на гуманность популяризируемых видеосюжетов. Сцены насилия и жестокости блокируются организаторами, а пользователь, разместивший запрещенный видеосюжет, исключается из сообщества. В итоге любой пользователь TikTok, придерживающийся правил сообщества, набирается опыта в создании видеороликов, развивает свои практические знания и компетенции. Учитывая высокую популярность данной платформы среди подрастающего поколения, чьи сюжеты обычно документируют жизнь подростков, можно наблюдать как из многообразия разноплановых видеоматериалов постепенно формируется летопись жизни целого поколения.

Функционирование различных площадок видеохостинга, несомненно, стимулирует появление огромного числа самодельных видеосюжетов, посвященных отражению бытовых явлений, так называемой житейской реальности. На обывательском уровне авторы видеороликов стремятся запечатлеть особенности личности героя, его трудовые будни, ежедневные хлопоты, проблемы, происходящие с ним события. Среди изобилия

портретов персонажей зритель может созерцать, например, рабочие будни врача, продавца магазина или фермера, рассказывающего об особенностях сельской жизни. Если не понравился сюжет, то в считанные секунды пользователь видеохостинга может переключить свое внимание на более интересного героя. Постоянно возрастающая численность подписчиков на подобные видеосюжеты обусловлена интересом к труду и жизни людей.

Творческие замыслы авторов видеороликов активно популяризируются в социальных сетях. Форма подачи материала во многом зависит от креативных способностей автора. Среди многочисленных отснятых автопортретов можно выделить, к примеру, увлекательный рассказ девочки-подростка о жизни в детском доме, которая сообщает в своем аккаунте: «Хочу развеять мифы о жизни в детском доме!». Эти видеоролики сняты в формате исповеди, где акцент делается на трудностях, с которыми пришлось столкнуться подростку в детском доме.



Кадр из документального видеоролика «Об обидах» пользователя платформы видеохостинга «Тик Ток» Кристины Лариной



Кадр из документального видеоролика «Под летним дождем во дворе детского дома» пользователя платформы видеохостинга «Тик Ток» Кристины Лариной

Активная реакция зрителей на социальные видеосюжеты выражается в вопросах, которые служат автору некой подсказкой к созданию следующего видео. Так, с помощью видеохостинга происходит интерактивная коммуникация автора и зрителей, что подчеркивает социальную значимость этих видеоматериалов. Авторы, выступающие в роли героев сюжета, набирают наибольшую аудиторию зрителей, которые в дальнейшем продолжают следить за темой повествования. Отдельно стоит отметить особый интерес подростков, испытывающих чувство эмпатии к подобным тематическим видеосюжетам. В подростковом любопытстве прослеживаются признаки социализации и интерсубъективности⁵, что важно при познании опыта другого субъекта, другого «Я» с целью накопления более совершенных знаний в отношении бытия, оценки реалий окружающего мира.

⁵ Понятие интерсубъективности — одно из ключевых в феноменологической социологии (А. Шюц, А. Сажурел, Г. Гарфинкель). — *Прим. авт.*

Повышенным спросом у аудитории социальных сетей пользуются и видеосюжеты с элементами когнитивного восприятия той или иной жизненной ситуации. Например, автор видеороликов, девочка-подросток, рассказывает о том, какие чувства она испытала, оказавшись в непростой ситуации, откровенно делясь своими переживаниями с массовой аудиторией. Так, из вороха любительского видеоконтента единично выкристаллизовываются автопортреты героев нынешнего времени.

Представленные на платформе расширенные возможности для мобильного монтажа с использованием музыкальных композиций дополнительно способствуют творческому процессу. Это незатейливое производство видеороликов порождает конвергенцию творческих и технических процессов съемки, где авторы видео, они же — герои, операторы и монтажеры в одном лице, создают видеоконтент, наполняют им информационное пространство. Среди этих видеоработ есть и вполне качественные аудиовизуальные произведения. Справедливо в этом плане замечание признанного киноведа Г.С. Прожико о том, что «... сегодня весь кинопоток можно разделить на два течения; в основе каждого лежит или доверие к реальности, или доверие к автору, что порождает структуру экранной вещи»⁶. Одновременно стоит признать, что авторы любительских видеороликов фактически презентуют общественности летопись молодого поколения, доступную для исследований. Ценность же социальных сетей как ресурса, имеющего инструментарий создания и хранения видеороликов, состоит в том, что накопление практического опыта при производстве экранного документа становится заметным массовым явлением. Дальнейшее развитие

⁶ Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе // Г.С. Прожико. М.: ВГИК, 2004. С. 440.

цифровых платформ видеохостинга будет, несомненно, способствовать росту творческих компетенций авторов видеороликов.

Видеоролики: адаптация на фестивальных площадках

Массовый интерес к видеороликам любительского характера оказал влияние и на фестивальное движение в сфере кинопроизводства. Несколько фестивальных конкурсов решили ввести, наряду с основными общепринятыми номинациями фильмов, новые категории номинантов — видеоролики, созданные на *TikTok* и *YouTube*. Так, 11-й фестиваль видеотворчества «Черно-белая радуга» (г. Тольятти) объявил номинацию «Тик Ток», предназначенную для работ молодых авторов — от 18 до 35 лет, в категории «Любители». На эту номинацию подаются видеоролики с оригинальной идеей, созданные в приложении *TikTok*. Хронометраж конкурсного видеосюжета не должен превышать более 1 минуты, а критерием отбора служит содержательно и качественно исполненный видеоролик.

Краткость видеоролика создает трудности при формировании идеи сюжета. Но, как отмечал известный кинооператор В.Н. Железняков, «...акт искусства создается двумя субъектами, и роль зрителя ничуть не меньше, чем роль автора произведения»⁷. Собственно, этот аспект и учли организаторы кинофестиваля. В *TikTok* авторы постоянно коммуницируют со зрителем посредством видеоролика, и появление на конкурсах видеотворчества номинации «Лучший видеоролик “Тик-Ток”» явно свидетельствует о признании мнения массовой аудитории, стремлении организаторов вовлечь разные социальные группы в оценку видеотворчества.

Номинация “YouTube”, тоже впервые введенная в творческие фестивали, аккумулирует иной формат — это видео, точнее его фрагмент, подходящий для размещения на канале участника конкурса по направлениям «Влог», «Интервью», «Шоу». Хронометраж такой работы — не более 4 минут. Концентрация внимания организаторов фестивалей на сверхкоротком видеопослании — свидетельство востребованности данного формата, с одной стороны, и с другой — характеристика стремительного наступления современных технологий на экранные виды искусств.

Есть и иные примеры востребованности фестивальным движением видеоформатов нового типа. Например, Московский медиафестиваль «Родина в сердце», имеющий патриотическую направленность, в котором участвуют электронные СМИ,

⁷ Железняков В.Н. Анатомия зрительного образа. М.: Совет Кинематографистов РФ, 2012. С. 110.

принимал на конкурс документальные фильмы, телепродукцию, репортажи, интернет-ролики, работы блогеров. Главным же критерием оценки конкурсных работ стало раскрытие патриотической тематики, а целью фестиваля — повышение уровня использования новых технологий, современных подходов к патриотическому воспитанию в СМИ. Любопытно, что организатором медиафестиваля выступило профессиональное сообщество — Гильдия кинорежиссеров России. В 2020 году приз

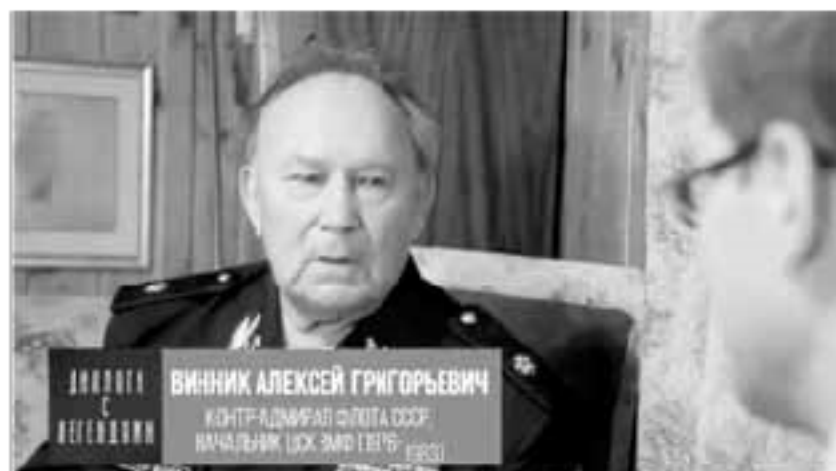
в номинации «Лучший блогер» получил документальный видеоролик «Контр-адмирал флота СССР Винник» (Р. Акимов, хронометраж — 52 мин.) — «За приверженность к традициям в освоении новых медиаресурсов». Среди наград был вручен приз и лучшему интернет-ролику (подкаст) «Самый лучший город в Мире» — «За полное

любви к городу изобразительное решение».

Включение в фестивальную программу новых номинаций для работ, созданных на платформах видеохостинга, свидетельствует о признании современных форматов контента, способных внести в общественное развитие культуру и искусство.

Платформы виртуального архива кинофестивалей

На интернет-платформе Московского медиафестиваля «Родина в сердце» хранится архив конкурсных работ, доступных для широкой публики, что способствует возрастанию интереса к документальному кинематографу. Наряду с такими номинациями, как «Лучшая телепрограмма», «Лучший документальный фильм», где отражение реальности предстает в профессиональном исполнении, а произведение имеет смысловую и визуальную значимость, в конкурсе также участвуют видеоролики в номинациях «Лучший блогер», «Лучший подкаст», где запечатлена реальность с познавательной, оперативной и содержательной информацией. Фактор соединения профессионального и любительского видеотворчества на фестивальных площадках характеризует процессы интеграции в видео-



Кадр из документального видеоролика «Контр-адмирал флота СССР Винник». Автор Роман Акимов

производстве, где выигрывает тот сюжет, который более всего понравился зрителю. Эту тенденцию отмечает и профессор Н.Б. Кириллова: «Основной парадокс нашего времени состоит в том, что главными конкурентами большого кино сегодня являются маленькие экраны гаджетов»⁸. Таким образом, интернет-платформа фигурирует в роли некоего общедоступного кино-клуба, где у любого зрителя есть возможность посмотреть кино на любом доступном экране.

Кинофестиваль «Артдокфест» также обладает виртуальной платформой «Артдокмедиа» для просмотра документального кино. Однако ее наполнение кино- и видеопродукцией зависит от требований организаторов данной площадки. Особенностью платформы «Артдокмедиа» является рейтинговая система, которая составляется по результатам конкурса «Артдокфест», а высокого рейтинга удостоиваются фильмы-победители фестиваля.

Некое пояснение наметившимся тенденциям в сфере искусства кино и видео дает исследователь Д.А. Колесникова. С ее точки зрения: «...медиа повсеместны, медиа внутри нас, они конституируют наше восприятие и чувственность; медиа связывают нас с другими, организуя повсеместный доступ к коммуникации и сетевому взаимодействию и одновременно разделяют — седируя, гипнотически приковывая к экрану, образу, бесконечно сменяющемуся контенту»⁹.

Действительно, медиа всецело проникли в жизнь современного человека, но при изобилии потока информации возрастает избирательность зрителя, с одной стороны, а с другой — в конкурентной среде возрастает ценность производимого видеоконтента. Снижение численности аудитории телезрителей среди молодежи в определенной мере обусловлено смещением интереса в область интернет-пространства. Но интернет, как и телевидение, становится «инструментом формирования видения реальности»¹⁰, и, как отмечалось, возникает проблема необходимости развития и поддержания культурных, духовно-нравственных ценностей в интернет-среде. Одновременно растет спрос на документальное кино. Например, видеоредакция белорусского сайта «Onliner» активно использует видеохостинг YouTube как платформу для публикации и просмотра документальных фильмов. История развития канала (2012–2020) — статистика насчитывает более 222 млн. просмотров.

Созданный в 2017 году интернет-СМИ «ТОК», входит в медиагруппу «Россия сегодня» и представляет собой сетевое

⁸ Кириллова Н.Б. Парадоксы медийной культуры: избр. статьи / Н.Б. Кириллова. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та. 2017. С.19.

⁹ Медиареальность: концепты и культурные практики / под редакцией В.В.Савчука. СПб.: Фонд развития конфликтологии, 2017. С. 89.

¹⁰ Прожанко Г.С. Концепция реальности в экранном документе / Г.С. Прожанко. М.: ВГИК, 2004. С. 26.

издание, содержащее документальные фильмы на остросоциальные темы, блоги, новостные сюжеты в мобильном формате. Канал «ТОК» на YouTube насчитывает более 18 млн. просмотров видеоматериалов. И эти цифры только подтверждают востребованность документального кино в сетевом пространстве.

Вместе с тем, из массы опубликованных любительских видеоматериалов формируется современная документальная летопись. Условия же функционирования видеоплатформ позволяют осуществлять оперативную и публичную видеокommunikацию. Доступный широкой интернет-аудитории инструментарий для создания видеороликов и интерактивной коммуникации с потребителями разных возрастов оказывает воздействие на развитие кинематографа. И конкурсные площадки, ориентированные на продукцию кино-, теле- и других видов экранных искусств, способствуют поиску и выявлению качественного и содержательного видеоматериала. В фестивальное движение начинают включаться и пользователи платформ видеохостинга, поскольку медиасоциализация сопряжена с навыками цифровой грамотности. Это повышает значимость фестивалей, которые имеют открытый доступ к виртуальным платформам для просмотра конкурсных лент в информационно-телекоммуникационной сети «Интернет». В итоге виртуальные кино клубы становятся неким локомотивом движения экранного искусства в эпоху цифровизации, так как способствуют формированию экранной культуры в социальном пространстве. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Железняков В.Н. *Анатомия зрительного образа*. М.: Союз Кинематографистов РФ, 2012. 114 с.
2. Кириллова Н.Б. *Парадоксы медийной культуры: избр. статьи* / Н.Б. Кириллова. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2017. 453 с.
3. Лотман Ю.М., Цивьян Ю.Г. *Диалог с экраном*. Таллинн: Александра, 1994. 215 с.
4. *Медиареальность: концепты и культурные практики: учебник* / под редакцией В.В. Савчука. СПб: Фонд развития конфликтологии, 2017. 388 с.
5. Никитина И.П. *Искусство и культура / Философско-эстетическое исследование*. М.: Издательство Идея-Пресс, 2007. 195 с.
6. Прожико Г.С. *Концепция реальности в экранном документе* / Г.С. Прожико. М.: ВГИК, 2004. 453 с.

REFERENCES

1. *Zeleznyakov V.N. (2012) Anatomiya zritel'nogo obraza [Anatomy of the visual image]. Moscow: Soyuz Kinematografistov RF, 2012. 114 p. (In Russ.).*
2. *Kirillova N.B. (2017) Paradokсы medijnoj kul'tury: izbr. stat'i [Paradoxes of media culture: selected Articles]. N.B. Kirillova. Ekaterinburg: Izd-vo Ural. un-ta. 453 p. (In Russ.).*
3. *Lotman Yu.M., Yu.G. Ciry'an (1994) Dialog s ekranom [Dialog with the screen]. Tallinn: Izdatel'stvo Aleksandra, 1994. 215 p. (In Russ.).*
4. *Mediarealnost': koncepty i kul'nurnye praktiki: uchebnoe posobie [Media reality: concepts and cultural: a textbook]. Ed.by V.V.Savchuk. Saint Petersburg: Fond razvitiya konfliktologii, 2017. 388 p. (In Russ.).*
5. *Nikitina I.P. (2017) Iskusstvo i kul'tura / Filosofsko – esteticheskoe issledovanie [Art and culture. Philosophical and aesthetic research]. Moscow: Izdatel'stvo Ideya-Press. 195 p. (In Russ.).*
6. *Prozhiko G.S. (2004) Konceptia realnosti v ekrannom dokumente [The concept of reality in a screen document]. Moscow: VGIK, 2004. 454 p. (In Russ.).*

Modern Forms of Capturing Reality in the Format of Video Hosting

Anastasia A. Shtandke

Post-Graduate student, All-Russian State Institute of Cinematography named after S.A. Gerasimov (VGIK)

UDC 004.9+778.5.01.067.2

ABSTRACT: This study examines the impact of video hosting on the process of creating a publicly available record of people's lives. The popular public network Tik Tok is a platform for creating and publishing short videos. Users communicate by creating and posting their own video material. It turns out to be a difficult task to single out meaningful video content from the whole mass of a very bizarre, and sometimes farcical spectacle that has filled the Internet space. Nevertheless, from the total mass of video messages, we can crystallize single authors, whose videos offer evidence of the creator's interest in the lifestyle of an ordinary man, his workdays, life events, videos which seem authentic and sincere, deal with significant social issues. We observe the convergence of the creative and technical sides of the filming processes, when the authors of the video, who also appear as characters, camera operators, editors all in one, provide video content in the public network space.

The means of interactive communication with the audience contributes to the emergence of a sense of empathy for the author, who presents reality through the conceptualization of his own experience. The example of the videos by a teenage girl who found herself in an orphanage and whose means of communication with the outside world was a mobile phone camera, demonstrate the demand for the Tik Tok video hosting platform by the younger generation. The author of the video messages, capturing the reality in the form of a confessional monologue with the viewer, finds strong support from the audience. At festival venues, nominations in the category of videos by amateur users of video platforms are becoming increasingly common, thus the video hosting platform is considered as an accessible digital environment offering the possibility to present the issues of concern for an author. The emergence of Internet platforms for the free viewing of the accumulated cultural heritage of documentary films will make it possible to popularize interest in the image of a real hero, whose spiritual and moral values will contribute to the meaningful recording of reality.

KEY WORDS: video hosting, documentary film, media festival, video, social network, chronicle, recording of reality

40-Й МЕЖДУНАРОДНЫЙ СТУДЕНЧЕСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ ВГИК

В Москве завершился 40-й Международный студенческий фестиваль ВГИК. Организаторы фестиваля — Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова, Продюсерский центр «ВГИК-Дебют», АНО «Творческая студия “СТЕЛЛА”» при поддержке Министерства культуры РФ, Фонда Президентских грантов, Правительства Москвы, Национального Фонда поддержки правообладателей.

Спонсором 40-го Международного студенческого фестиваля ВГИК стала компания «Иннопрактика», которая впервые в истории фестиваля учредила денежные призы в спецноминации «ГЛОБАЛЬНЫЕ ЦЕННОСТИ».

Генеральным партнером конкурса стала компания МТС Медиа, дочерняя структура Группы МТС, развивающая медиаактивы, телевизионные продукты.

В этом году фестиваль ВГИК имел ряд особенностей: он был юбилейным, проводился в 40-й раз. Но главная особенность состояла в том, что все основные мероприятия фестиваля проходили онлайн — такой масштабной трансляции фильмов и спектаклей за всю историю фестиваля еще не было. В киноконкурсе приняли участие представители 49 киношкол из 40 стран. На суд жюри было представлено 59 студенческих работ: игровые, документальные, анимационные, мультимедийные проекты. Россию на международном конкурсе фестиваля представляли четыре фильма студентов ВГИК — победителей I этапа этого мероприятия.

Оценивало работы участников *второго этапа* конкурса профессиональное жюри под председательством кинорежиссера, сценариста *Ким Ки Дука* (Южная Корея). В состав жюри вошли также *Ник Хиггинс* (Великобритания) — оператор, режиссер документального кино; *Отто Альдер* (Швейцария) — кинорежиссер, фотограф, профессор; *Наталья Исакова* (Россия) — креативный директор МТС-Медиа; *Юлия Хлынина* (Россия) — актриса театра и кино. Отобраны были лучшие работы.

ПОБЕДИТЕЛИ И ЛАУРЕАТЫ ФЕСТИВАЛЯ

Гран-при/Grand Prix — «Мороз и солнце», режиссер Хила Ройзенман, Школа кино и телевидения Сэма Шпигеля, Иерусалим, Израиль | “Cold Frost and Sunshine”, directed by Hila Royzenman, the Jerusalem Sam Spiegel Film school, Israel (12+)



Этот игровой фильм, (18 мин.), повествует об одинокой 60-летней женщине, работающей библиотекарем в неблагополучном районе Иерусалима. У нее складываются особые отношения с 17-летним учеником, которого бросила мать, и он находится на грани исключения из школы. Героиня фильма прибегает к поэзии, чтобы «достучаться» до подростка, но ее поэтическому восприятию мира приходится столкнуться с реальностью.

Приз за лучший игровой фильм | Best Feature Film Prize — «Адам», режиссер Шоки Лин, Школа искусств, дизайна и медиа Наньянского Технологического Университета, Сингапур | “Adam”, directed by Shoki Lin, Nanyang Technological University School of Art, Design and Media, Singapore (0+)

Фильм, продолжительностью 19 мин., рассказывает о том, как устав от беспокойной семейной жизни, главный герой по имени Адам ищет альтернативное решение в надежде найти свое место.



Приз за лучший документальный фильм | Best Documentary Prize — «Матушка Дождь», режиссер Альберто Флорес Вилца, Национальный университет Альтиплано (UNA), Перу | “Mother Rain”, directed by Alberto Flores Vilca, Universidad nacional del Altiplano — UNA, Peru (12+)



Фильм в течение 17 мин. знакомит с безграмотной женщиной, которая живет в горах Перу со своей собакой и занимается продажей сладостей. В сезон дождей она рассказывает истории из своей жизни, пока однажды не случается нечто роковое, что, кажется, заставит плакать даже небеса.

Приз за лучший анимационный фильм | Best Animation Prize — «К морю праха», режиссер Элоиза Ферли, Национальная Высшая Школа Изящных Искусств в Париже, Франция | “To the dusty sea”, directed by Héloïse Ferlay, Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs — Paris, France (16+)

Этот анимационный фильм длится 13 мин., рассказывая о том, как оставшись одни в разгар лета, Мало и Зоя, стараются изо всех сил поймать неуловимый взгляд матери.



Приз за лучшую кинопрограмму | Best Film Programme Prize — Всероссийский Государственный Институт Кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК), Россия | All-Russian state Institute of cinematography named after S.A. Gerasimov (VGIK), Russia

- **«Я хочу тебе что-то сказать»,** режиссер Атана Агрба | “I want to tell you something”, directed by Atana Agrba, workshop of S.A. Solovyev (16+)



Это история трех друзей, студентов из Абхазии, которая происходит в Питере в начале 1990-х. Их беззаботная юность обрывается вестью о начале войны на родине. Герои возвращаются домой, оставив учебу и привычную жизнь.

- **«Над городом»,** режиссер Малика Мухамеджан | “Above the city”, directed by Malika Mukhamejan, workshop of A.A. Eshpai (18+)

Фильм, продолжительностью 30 мин., повествует о том, как Айдана, главная героиня, воспитанная в консервативной казахской семье, переходит в новую школу, где знакомится с одноклассницей. У них возникает взаимный интерес на грани дружбы и любви.



- **«МАМ!»,** режиссер Ваге Микаелян | “MOM!”, directed by Vage Mikaelyan, workshop of S.V. Miroshnichenko, S.L. Zonova (16+).



Это фильм (17 мин.) о женщине, которая живет одна вместе с сыном в маленькой армянской деревушке. Живет только ради него. В 2020 году фильм получил приз за лучший авторский фильм на МКФ патриотического кино «Защитники Отечества».

- «Праздничный ужин», режиссер Наталья Абрамова | “Festive dinner”, directed by Natalya Abramova, workshop of A.M. Demin (0+).

Этот анимационный фильм отвечает за 4 мин. на предложение: «Давай уедем куда-нибудь далеко вместе».



Специальный диплом профессионального жюри | Special diploma — «Дорога», режиссер Кирилл Халецкий, Белорусская Государственная Академия Искусств (БГАИ), Беларусь | “Road”, directed by Kirill Khaletsky, Belarusian State Academy of Arts, Belarus (18+)



Всего 8 мин. длится этот игровой фильм, приоткрывая главное в жизни — взаимоотношения между людьми. Важны лишь люди и то, какой смысл каждый из зрителей откроет для себя.

Специальный диплом профессионального жюри | Special diploma — «Гандо», режиссер Теймур Гадери, Университет Пайаме Нур, Иран | “Gando”, directed by Teymour Ghaderi, Payam Noor, Iran (12+)

Восьмиминутный документальный фильм повествует о недостатке воды в иранских провинциях Систан и Белуджистан и о том, как девочкам этих деревень приходится идти далеко к водоемам, где обитают крокодилы Гандо, чтобы набрать воды. Несмотря на опасность, жители этих мест чтят крокодилов Гандо, верят, что если есть Гандо, есть и вода.



Приз студенческого жюри за лучший фильм | Student Jury Prize for the Best Film — «*Полынь*», режиссер Мариа Орнаф, Высшая Государственная Школа Кинематографа, Телевидения и Театра в Лодзи, Польша | “Bitter herb”, directed by Maria Ornaf, The Polish National Film School in Lodz, Poland 16+



Игровой фильм (18 мин.) раскрывает секрет о том, как в старину мать, желая отлучить грудного ребенка от вскармливания, натирала себя полынной мазью. Попробовав эту горечь, ребенок уже никогда не просил молока матери.

Специальный диплом студенческого жюри «За легкую подачу серьезной темы» | Student Jury special diploma “For expressing difficult ideas in simple language” — «*Арабская ночь*», режиссер Пьер Музаннар, Центральная киношкола (Лондон), Великобритания — Ливан | “An Arabian Night”, directed by Pierre Mouzannar, Central Film School (London), Great Britain — Lebanon (0+)

Этот игровой фильм длится 30 мин., повествуя о том, как оставшись на ночь в качестве обычного гражданина в своем, похожем на сновидение, теннисном клубе, молодой британский солдат Майкл видит проблеск ближайшего будущего, ожидающего его по ту сторону ночи.



Приз продюсерского центра «ВГИК-Дебют» «Перспектива» | Special prize “Perspectiva” from the Production center “VGIK-Debut” — «*Быть Виктором Пелевиным... Кем-кем?*», Иван Толстой, мастерская С.А. Соловьева/ “Being Victor Pelevin... Sorry, Who?”, Ivan Tolstoy, workshop of S.A. Solovyev (16+)

Сертификат Центра кинофестивалей и международных программ/ Certificate from the Centre for the film festivals and international programs — «*Я хочу тебе что-то сказать*», Атана Агрба, мастерская С.А. Соловьева/ “I want to tell you something”, directed by Atana Agrba, workshop of S.A. Solovyev (16+)

Специальный приз Гильдии кинооператоров имени В.И. Юсова — «*Самоубийство*», оператор Роман Малышев, мастерская М.Л. Аграновича (16+)

Приз зрительских симпатий/Audience Choice Award — «*Самоубийство*», режиссер Сергей Попов, мастерская А.А. Эшпая/ “Suicide”, director Sergei Popov, workshop of A.A. Eshpai (16+)

Прямая речь:

Генеральный продюсер фестиваля ВГИК Федор Попов: — «Несмотря на все сложности и ограничения, фестиваль не только не сбавил свои обороты, а напротив, продолжает их наращивать. Было подано огромное количество заявок: 345 от 140 киношкол из 52 стран (в 2019 году — 311 заявок, 37 стран, 72 школы). В итоге для участия в конкурсе 2020 года было отобрано 59 фильмов из 40 стран от 49 киношкол (в 2019 году — 47 фильмов, 30 стран, 35 киношкол). Эти цифры гораздо больше, чем в прошлом году. Работы очень высокого уровня. Я рад, что международный студенческий фестиваль, который проводит ВГИК, привлекает такое большое внимание. Это говорит о силе студентов, о силе духа кинематографистов, о том, что кино живо, оно непобедимо!»

**Победители конкурса «Глобальные ценности»/
The winners of the competition “Global values”**

1-е место: «Туман», режиссер Наинишаа, Национальный Институт Дизайна, Индия / “DHUMMAS”, directed by Nainishaa, NATIONAL INSTITUTE OF DESIGN, India (0+)

Фильм игровой, длится 19 мин., где повествуется о встрече поколений — старой, прикованной к постели бабушке, якобы потерявшей память, и молодой девушке Мриналини. В беседах, которые они ведут выясняется, что бабушка все помнит, но некоторые вещи остаются недосказанными, что и является сутью этой истории.



2-е место: «Один день из жизни Настии», режиссер Дмитрий Суворов, ВГИК, Россия | “One day in Nastya’s life”, directed by Dmitry Suvorov, VGIK, Russia (18+)

3-е место: «Удар», режиссер Оливье Котэ, Университет Квебека в Монреале, Канада | “Strike”, directed by Olivier Côté, Université du Québec à Montréal, Canada (16+)



В этом игровом фильме (19 мин.) рассказывается о 17-летнем молодом человеке, который приглашает завсегдаеаев вечеринку в боулинг своей семьи, чтобы произвести на них впечатление. Он пытается повторить их разгульное поведение, но теряет контроль над событиями и должен бросить гостям вызов.

Фильмы фестиваля ВГИК были также представлены зрителям в 30 российских регионах: Республика Коми и Ростовская область, Красноярский край и Ханты-Мансийский автономный округ, Московская, Тверская, Магаданская области и другие. Показы фильмов были организованы в 309 населенных пунктах на 318 площадках.

Театральный конкурс

Наряду с киносмотром проходил и XVI Международный театральный конкурс. За победу боролись 10 спектаклей ведущих театральных школ из 5 стран: ВТУ им. Щепкина (Россия), театральный институт им. Б. Щукина (Россия), ГИТИС (Россия), ВГИК (Россия), Школа-студия МХАТ (Россия), РГИСИ (Россия), Академия музыки имени Яначека (Чешская Республика), Факультет драматических искусств (Республика Сербия), Пекинская киноакадемия (Китайская народная республика), Высшая Государственная Школа Кинематографа, Телевидения и Театра в Лодзи (Польша).

Жюри театрального конкурса:

- Евгений Ткачук (Россия) — председатель жюри, актер театра и кино
- Андрей Максимов (Россия) — театральный режиссер, драматург, журналист
- Марина Коростылева (Россия) — редактор программ на телеканале «Культура», театровед
- Майя Праматарова (Болгария) — искусствовед, ведущий эксперт Болгарского культурного центра в Москве

Главный приз присужден спектаклю «Кавказский меловой круг», Факультет драматических искусств (Белград, Сербия, 13+)

Наград удостоены работы театральных школ:

- Приз за лучшую женскую роль — Валерия Ёлкина в спектакле «Двенадцатая ночь», МХАТ (Москва, Россия, 16+)
- Приз за лучшую мужскую роль — Иван Жуков в спектакле «Рассказ о семи повешенных», РГИСИ (Санкт-Петербург, Россия, 12+)
- Специальный приз жюри — за дуэт в создании многоликого образа Холдена Колфилда в спектакле «Над пропастью во ржи» Николаю Наумову и Олегу Малофееву, ВТИ им. Щепкина (Москва, Россия, 14+)

*Подробнее о церемонии награждения — на сайте ВГИК:
<https://vgik.info/today/creativelife/detail.php?ID=10097>*

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО | ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА

С. Эйзенштейн. Агрессия дискурса: теоретическое обоснование

УДК 7.01

Автор: Ключева Людмила Борисовна, доктор искусствоведения, доцент кафедры киноведения сценарно-киноведческого факультета ВГИК.

Аннотация: В статье обосновывается тезис С.М. Эйзенштейна «агрессия дискурса» или «агрессия режиссерского метода», в рамках которого режиссер раскрывает основы, особенности, многочисленные противоречия и тонкости их разрешения при формировании теоретической основы этого феномена. Размышления выдающегося теоретика и непревзойденного практика в режиссуре позволяют снять негативную коннотацию с определения «агрессия дискурса», раскрыть методы и задачи, которые ставил великий режиссер в новом ракурсе.

Ключевые слова: Grundproblem, атом воздействия, «монтаж аттракционов», агрессия дискурса, «формула двуединости», экстаз, концептуальность — основа дискурса, «единство — лейтмотив»

FILM THEORY AND FILM HISTORY |

AUDIOVISUAL ARTS

S. Eisenstein. Aggression of Discourse: Theoretical Justification

UDC 7.01

Author: Lyudmila B. Klyueva, Doctor of Art History, Associate Professor of the Department of Film Studies, VGIC.

Summary: The article offers a justification of S.M. Eisenstein's thesis about the "aggression of discourse" or the "aggression of the director's method" revealing the fundamentals, specific characteristics, numerous contradictions and subtleties of their resolution in the process of building the theoretical basis of the phenomenon. The reasoning of the

outstanding theoretician and unparalleled practitioner of directing permits to remove from the phrase "aggression of discourse" its negative connotation and take a new look at the great director's method and goals from a different angle.

Key words: Grundproblem, atom of influence, "montage of attractions", aggression of discourse, "formula of duality", ecstasy, conceptuality — the basis of discourse, "unity is a leitmotif"

Киномагия: маска и миф

УДК 791.43.03

Автор: Кириллова Наталья Борисовна, доктор культурологии, профессор, зав. кафедрой культурологии и социально-культурной деятельности, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина.

Аннотация: В статье, посвященной 125-летию кинематографа — лидера экранной культуры, анализируется процесс становления этого вида искусства как «феномена достоверности» и как своеобразного медиума, чья магия заключается в психологическом воздействии на потребителя, способности вовлечь зрителя в аудиовизуальное пространство. Кино мгновенно приобрело статус «самого массового из искусств» и сохраняет эту позицию в цифровое время. Киноискусство ретранслирует социальные идеи, нравственные нормы и ценности, опираясь на различные экранные средства, а его зрелищность — это синтез техники и творчества, маски «звезды» и мифа.

Ключевые слова: киноискусство, киномагия, «звезда», маска, миф, экранная культура

Cinema Magic: Mask and Myth

UDC 791.43.03

Author: Natalia B. Kirillova, Dr. Sc. of Culturology, Professor, Head Department

of Cultural Studies and Socio-Cultural Activities, Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin.

Summary: The article, dedicated to the 125th anniversary of cinema, the leader of screen culture, analyzes the process of formation of this art form as a "phenomenon of authenticity" and as a kind of medium whose magic lies in the psychological impact on the consumer, the ability to involve the viewer in the audiovisual space. Cinema instantly acquired the status of "the most massive of the arts" and retains this position in digital time. Film art relays social ideas, moral norms and values via various screen media and its spectacularity is a synthesis of technology and creativity, the "star" mask and mythology.

Key words: cinematography, cinematic magic, "star", mask, myth, screen culture

КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ | ГЕНЕЗИС ОБРАЗА

**Интеллигенция: укрощение
нигилизма. От «оттепели»
до «перестройки»**

УДК 778.5.04/с

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

Аннотация: Данная статья является продолжением исследования, посвященного вопросам образной репрезентации российской интеллигенции в отечественном кинематографе, первая часть которого была опубликована в одном из номеров журнала (Интеллигенция: укрощение нигилизма. Сталинский период // Вестник ВГИК. 2019. Т. 11. № 4 (42). С. 43–54). На этот раз в статье анализируется эволюция образа ученого, начиная со второй половины 1950-х и оканчивая серединой 1980-х годов. На примерах известных фильмов исследуются основные идеологические концепты, лежащие в основании форми-

рования образа отечественной интеллигенции.

Ключевые слова: советский кинематограф, «оттепель», интеллигенция, ученый, нигилизм, эмансипация

FILM LANGUAGE AND TIME | IMAGE GENESIS

**The Intelligentsia: Taming Nihilism.
From "Thaw" to "Perestroika"**

UDC 778.5.04/c

Author: *Vladimir V. Vinogradov*, Doctor of Arts, Associate Professor, Department of Film Studies, All-Russian State Institute of Cinematography named after S.A. Gerasimov.

Summary: This article is a fragment of a work devoted to the issues of figurative representation of the intelligentsia in Russian cinema; the first part was published earlier in this edition (The Intelligentsia: Taming Nihilism. The Stalinist Period // Vestnik VGIK. 2019 Volume 11. N 4 (42) pp. 43–54). This time the article analyzes the evolution of the scientist's image, from the period of the mid-1950s to the mid-1980s. Using well-known films as examples, the author studies the basic ideological concepts shaping the image of national intelligentsia.

Key words: Soviet cinema, thaw, intelligentsia, scientist, nihilism, emancipation

Фильм «Сталкер»

**А.А. Тарковского как манифестация
мировоззренческих установок
Ф.М. Достоевского**

УДК 778.5с/р^{«Сталкер»}+8Р1^{«Достоевский»}

Автор: *Пак Ён Ён (Park Young Eun)*, Prof. Ph.D Asia-Pacific Research Center (APRC), Hanyang University (Корейский университет), Республика Корея.

Аннотация: В статье рассматриваются режиссерские интенции Андрея Тарковского, приведшие к модификации повести «Пикник на обочине» Аркадия и

Бориса Стругацких в фильме «Сталкер», которые придали киноперсонажам новые оттенки психологии и мотивации, в том числе религиозные. Внимание уделяется сходству героев фильма с характерами литературных персонажей произведений Ф.М. Достоевского – Раскольникова из «Преступления и наказания» и князя Мышкина из «Идиота».

Ключевые слова: Андрей Тарковский, братья Стругацкие, Ф.М. Достоевский, фильм «Сталкер», образ «юродивого», вера, самоуничтожение, кенозис

The Film "Stalker" by A.A. Tarkovsky as a Manifestation of F.M. Dostoevsky's World Outlook

UDC 778.5c/p^{«Stalker»}+8P1^{«Dostoevsky»}

Author: Park Young Eun, Hanyang University, Prof. Ph.D Asia-Pacific Research Center (APRC).

Summary: The article reviews director Andrey Tarkovsky's intentions which brought about the transformation of the novel "Picnic on the Roadside" by Arkady and Boris Strugatsky into the movie "Stalker" and provided the characters with new psychological traits and new motivations including religious ones. Special attention is given to the similarity between the movie characters and the characters in Dostoyevsky's novels like Raskolnikov from "The Crime and Punishment" or Myshkin from "The Idiot".

Key words: Andrey Tarkovsky, Strugatsky brothers, F.M. Dostoyevsky, the film "Stalker", the image of the holy fool, faith, self-abasement, kenosis

Короткометражное кино: жанровое своеобразие дебютов

УДК 778.5.01.067.2

Авторы: Жданкина Галина Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры философии, истории, теории искусств и культуры ГОБУК ВО «Волго-

градский государственный институт искусств и культуры»;

Шипулина Наталья Борисовна, кандидат философских наук, доцент кафедры философии и культурологии ФГБОУ ВО «Волгоградский государственный социально-педагогический университет».

Аннотация: В статье рассматриваются тематика и жанровые особенности дебютных картин начинающих режиссеров, в том числе студентов и выпускников ВГИК. Обосновывается, что современные режиссеры короткого метра обращаются к проблемам взросления молодежи, коллизиям гендерных отношений, антропологии семьи и родительства, осмыслению исторических аспектов бытия, поиску национальной идентичности.

Ключевые слова: современная культура, клиповое сознание, короткометражный кинематограф, кинодебют

Short Film:

Genre Originality of Debuts

UDC 778.5.01.067.2

Authors: Galina I. Zhdankina, Ph.D in History of Arts, Associate Professor of the Department of Philosophy, History, Theory of Arts and Culture, Volgograd State Institute of Arts and Culture;

Natalia B. Shipulina, Ph.D in Philosophy, Associate Professor of the Department of Philosophy and Culturology, Volgograd State Social and Pedagogical University.

Summary: The article studies the themes and genre peculiarities of the debut works by young directors including VGIK students and graduates. The article substantiates the idea that modern directors of shorts turn to the problems of growing-up, gender collisions, anthropology of the family and parenthood, conceptualizing the historical aspects of being, the search for national identity.

Key words: modern culture, clip consciousness, short films, film debut

ПЕРФОРМАНС | ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ

Приемы репрезентации автора в фильмах Александра Сокурова

UDC 778.5c/p(092)1^{«Сокуров А.»}

Автор: Клименко Надежда Вячеславовна, соискатель ученой степени кандидата искусствоведения, кафедра киноведения ВГИК.

Аннотация: Статья посвящена анализу приемов включения авторского «присутствия», применяемых Александром Сокуровым в своих игровых и неигровых картинах. Моделирование репрезентации автора как персонажа в фильме эксплицитно воздействует на зрителя и характеризует важную черту стилистики повествования режиссера.

Ключевые слова: А.Н. Сокуров, авторский кинематограф, репрезентация автора, элегия, Русский ковчег, Франкофония

PERFORMANCE | THE ART OF PRESENTATION

Techniques for Representing the Author in Alexander Sokurov's films

UDC 778.5c/p(092)1^{«Sokurov A.»}

Author: Nadezhda V. Klimenko, Postgraduate student of the Department of Film Studies, All-Russian State Institute of Cinematography named after S.A. Gerasimov.

Summary: The article deals with the analysis of the ways Alexandr Sokurov uses to include the author's presence in his features and non-live-action films. Modeling the author's representation as a character in the movie explicitly affects the audience and defines an important trait of the director's narrative style.

Key words: Sokurov, auteur cinema, author representation, elegy, Russian Ark, Franco-
фония

Трюкодемонстрация в игровых фильмах о Великой Отечественной войне

UDC 778.5.04.072:094+778.5.044c/

p+778.5И (Китай)

Автор: Данилов Жан Иосифович, ведущий редактор научного журнала «Вестник ВГИК».

Аннотация: В статье анализируются подходы к формированию трюков в игровых фильмах о Великой Отечественной войне, обосновывается режиссерское видение их репрезентации. На примере одного и того же трюкового эпизода, представленного в трех экранизациях «А зори здесь тихие...» (1972, 2005, 2015), снятых по одноименной повести Б.Л. Васильева, анализируются особенности репрезентации трюкового исполнительского мастерства. Изучение приемов трюкодемонстрации позволяет выявить интерпретационные различия кинообразов в этих фильмах, раскрыть трактовку выразительных особенностей постановочных решений.

Ключевые слова: кинематограф, кино-трюк, Великая Отечественная война, трюкодемонстрация, кинообраз

Evolution of Stunt Episodes in Fiction Films about the Great Patriotic War

UDC 778.5.04.072:094+778.5.044c/

p+778.5И (China)

Author: Dzhan I. Danilov, leading editor of the Academic Journal "Vestnik VGIK" | Journal of Film Arts and Film Studies.

Summary: The article analyzes approaches to stunt episodes in live-action movies about the Great Patriotic War and justifies the director's view of their representation. Taking the same stunt episode in three film adaptations of the B.L. Vasiliev short story "The Dawns Are Quiet Here...", (1972, 2005, 2015) as an example, the article studies the trans-

formation of the film stunts in terms of their choreography. The study of the ways of stunt demonstration helps to bring out interpretative differences in the film images in these movies and to expose the treatment of the expressive means chosen by the filmmakers in each case

Key words: cinema, stunt, Great Patriotic War, stunt performance, film image

**Документальная анимация:
проблемы классификации
гибридных форм постцифровой
культуры**

УДК 778.5

Автор: *Кривуля Наталья Геннадьевна*, доктор искусствоведения, доцент, руководитель научного отдела, Высшая школа (факультет) телевидения МГУ имени М.В. Ломоносова.

Аннотация: В статье рассматривается документальная анимация как феномен постцифровой культуры. На основе анализа теоретических работ, посвященных документальной анимации, выделяются три принципа ее классификации: как жанр или форма перформативного стиля документального кино; как жанровые направления современной анимации; как гибридная форма, предлагающая новую оптику репрезентации в условиях сверхчувственной визуальности.

Ключевые слова: документальная анимация, документальное кино, достоверность, реальность, гибридность, новая визуальность, постцифровая культура

**Animated Documentary: Problems of
Classifying the Hybrid Forms of Post-
Digital Culture**

UDC 778.5

Author: *Natalia G. Krivulya*, Doctor in Art, Associate Professor, Scientific Department, Higher School of Television of Mos-

cow State University named after M.V. Lomonosov.

Summary: The article studies animated documentary as a phenomenon of post-digital culture. On the basis of the analysis of theoretical works dealing with animated documentary, the author specifies three principles of its classification: as a genre or form of performing documentaries; as a genre or a new kind of contemporary animation; a hybrid form offering new optics of representation in the situation of supersensory visuality.

Key words: animated documentary, documentary, authenticity, reality, hybridity, new visuals, post-digital culture

КУЛЬТУРА ЭКРАНА | КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ФИЛОСОФИЯ

**Эстетика как метатеория
художественной критики?**

УДК 7.01

Автор: *Никитина Ирина Петровна*, доктор философских наук, доцент, профессор кафедры истории и философии ВГИК.

Аннотация: В статье проводится сравнительный анализ эстетики (философии искусства) и художественной критики. Описываются особенности и задачи обеих. Рассматриваются разные точки зрения на взаимоотношения этих сфер. Дается критический анализ идеи, что художественная критика должна осуществляться только на основе эстетических ценностей, не беря в расчет другие социальные обстоятельства создания и функционирования произведения искусства. Утверждается также, что критика не может находиться вне идеологии, что подтверждается всей историей ее развития.

Ключевые слова: эстетика, художественная критика, современное искусство, метатеория, идеология, художник, публика

SCREEN CULTURE | CULTUROLOGY. PHILOSOPHY

Is Aesthetics a Metatheory in Relation to Art Criticism?

UDC 7.01

Author: Irina P. Nikitina, Doctor of Philosophy, Senior Lecturer, Professor of the Department of History and Philosophy, All-Russian State Institute of Cinematography named after S.A.Gerasimov.

Summary: This article addresses the comparative analysis of aesthetics (philosophy of arts) and art criticism, it describes the peculiarities and objectives of each of them. The author considers different points of view on the interrelation of these spheres. The article analyzes the idea that art criticism must be carried out on the basis of aesthetic values only, without taking into account other social circumstances of creation and functioning of any work of art. It is also stated that criticism cannot exist outside of ideology, which is proved by the entire history of its development.

Key words: aesthetics, art criticism, modern art, metatheory, ideology, artist, public

ТЕЛЕВИДЕНИЕ | ЦИФРОВАЯ СРЕДА

Современные формы фиксации реальности в формате видеохостинга

УДК 004.9+778.5.01.067.2

Автор: Штандке Анастасия Александровна, аспирант кафедры киноведения 3 года обучения, ВГИК.

Аннотация: В статье анализируется влияние платформы видеохостинга на процессы формирования общедоступных для широкой публики аудиовизуальных фрагментов из обыденной жизни персонажа. Пользователи социальных сетей проявляют неподдельный интерес к жизненным проблемам такого героя, которым, как правило, является автор

видеоролика. На конкурсных площадках кинофестивалей отмечается появление номинаций для этого типа экранных произведений.

Ключевые слова: видеохостинг, документальное кино, медиафестиваль, видеоролик, социальная сеть, летопись, фиксация реальности

TELEVISION | DIGITAL ENVIRONMENT

Modern Forms of Capturing Reality in the Format of Video Hosting

UDC 004.9+778.5.01.067.2

Author: Anastasia A. Shtandke, Post-Graduate student, All-Russian State Institute of Cinematography named after S.A. Gerasimov (VGIK).

Summary: This study examines the impact of video hosting on the process of creating a publicly accessible audiovisual record of the fragments of people's everyday lives. Social network users show a sincere interest in the life events of the video protagonists who for the most part are the filmmakers themselves. At festival venues we observe the emergence of nominations in the category of screen products.

Key words: video hosting, documentary film, media festival, video, social network, chronicle, recording of reality

Для обсуждения с авторами проблематики статей, опубликованных в номере, просьба присылать письма на электронный адрес редакции: vestnik-vgik@vgik.info

For further discussions please contact the authors on: vestnik-vgik@vgik.info

Рекомендации авторам журнала «Вестник ВГИК»

О журнале

Научный информационно-аналитический журнал «Вестник ВГИК» является ведущим научным периодическим изданием Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова. Решением Президиума Высшей аттестационной комиссии Минобрнауки России «Вестник ВГИК» включен в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, где публикуются основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук, отвечающие требованиям ВАК по научным специальностям: «Искусствоведение», «Философские науки».

Учредитель журнала: Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова. Издание зарегистрировано в Федеральной службе по надзору в сфере связи и массовых коммуникаций (Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-33969 от 07 ноября 2008 г.).

Научный журнал «Вестник ВГИК» предназначен для научных работников, киноведов, кинокритиков, кинорежиссеров, операторов, продюсеров и других специалистов в сфере кино-, теле- и других экранных искусств, а также преподавателей, аспирантов. Периодичность выхода журнала ежеквартальная.

Научные статьи от авторов принимаются по направлениям:

- Киноведение и искусствоведение
- Теория и история экранных искусств
- Философия, социология, культурология, эстетика
- Режиссура и актерское мастерство
- Кинодраматургия
- Кинооператорское искусство
- Новые технологии в аудиовизуальной сфере
- Анимация и мультимедиа
- Продюсерство
- Экономика аудиовизуальной сферы
- Проблемы кинопрофессий
- Образование, подготовка профессиональных кадров

Правила приема рукописей

1. Авторы предоставляют статью, являющуюся оригинальным самостоятельным произведением, не публиковавшимся ранее, где освещается актуальность поставленной проблемы и ее научная новизна, и необходимый пакет документов (в электронном виде) для проверки на техническое соответствие требованиям журнала. После проверки оформления статьи и комплектации пакета документов автор получает уведомление о приеме материалов с указанием даты приема и шифра статьи.

2. Статьи сопровождаются: *фото автора* (портрет) с подписью и иллюстрациями к статье не более 5–6 снимков (разрешение снимков — 300 dpi). Авторы гарантируют, что иллюстративный материал не нарушает интеллектуальные и авторские права других лиц; «*Сведениями об авторе*» (файл в Word), где представлены: название статьи; УДК; ФИО автора (полностью), его ученая степень, ученое звание (если есть); должность и наименование организации, где работает автор; пристатейные аннотация (не более 5–7 строк) и ключевые слова (5–6 наименований); *Резюме к статье* (расширенное) на русском и английском языках (объем не более 2000 знаков с пробелами каждое), где представлены: название статьи; УДК; ФИО автора, его ученая степень и ученое звание (если имеется); аннотация (с красной строки), где в лаконичной форме и аргументировано раскрывается проблематика статьи, ее актуальность и научная новизна, приводятся основные выводы; ключевые слова к статье.

3. **Основные требования, предъявляемые к авторским статьям.** Тематическая статья должна представлять собой законченное вербальное произведение, где находят отражение актуальность поставленной проблемы, ее научная новизна, являться оригинальной по изложению и тщательно выверенной, не опубликованной ранее в других печатных изданиях.

4. Для аспирантов статья сопровождается справкой из аспирантуры.

5. Для авторов статей с ученой степенью кандидатов наук, ведущих научную деятельность во ВГИКе и сторонних организациях, статья сопровождается сканом свидетельства о присуждении ученой степени кандидата наук.

6. Для авторов статей с ученой степенью доктор наук подтверждения сканом свидетельства о присуждении ученой степени доктора наук не требуется.

В редакции авторские статьи проходят процедуру внутреннего рецензирования (двойное «слепое» рецензирование) согласно Положению о внутреннем рецензировании авторских статей в научном журнале «Вестник ВГИК».

Рекомендации авторам

1. Рекомендованный объем статьи — 15–20 тыс. печ. знаков с пробелами, 8–12 страниц. Основной текст статьи подразделяется подзаголовками.

2. При оформлении рукописи (после заголовка статьи и ФИО автора) обязательно наличие индекса тематической направленности статьи согласно таблицам Универсальной десятичной классификации (УДК). Далее — краткая аннотация статьи (5–7 строк), перечень ключевых слов (5–6 наименований). Рукопись сопровождают дополнительные материалы (самостоятельные файлы) — Сведения об авторе, расширенное Резюме на русском и английском языках (объемом 2200 знаков каждое).

3. **Текст.** Статья представляет собой законченное произведение, объемом 15–20 тыс. знаков с пробелами в формате Word, состоит из заголовка, аннотации, ключевых слов и текста, подразделенного на подзаголовки и набранного через 1,5 интервала шрифтом Times New Roman, кегль 14, и направляется по эл. почте на адрес редакции журнала (vestnik-vgik@vgik.info).

Все части статьи (таблицы, схемы, рисунки, сноски и т. д.) приводятся полностью в соответствующем месте, оформляются по ГОСТу, согласно техническим требованиям, а также направляются отдельно в разрешении JPEG. При заимствовании таблиц, схем, рисунков и т. д. обязательно 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





ДИПТИХ

«2020»

автор:

**Анастасия
Штандке,**

режиссер,
аспирант
ВГИК





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

