

Научный журнал

ISSN 2074-0832 (Print)  
ISSN 2713-2471 (Online)

Вестник

# ВГИК

www.vgik.info

## В НОМЕРЕ:

### ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО

*Г.С. Прожико*

От экранного документа —  
к поэтическому образу.  
Превращение смысла

### ПЕРФОРМАНС

*О.К. Клейменова*

«Берлинские этюды»  
Б.М. Неменского  
и традиции русского  
изобразительного искусства

### МИРОВОЙ КИНОПРОЦЕСС

*М.Р. Чиркина*

Концепция латентной  
драматургии  
в современном иранском  
кинематографе

ВГИК. В преддверии  
погодных праздников



# № 4 (46)

Том 12 ДЕКАБРЬ 2020



# ВЫСТАВКА КУРСОВЫХ РАБОТ СТУДЕНТОВ 3-го КУРСА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ФАКУЛЬТЕТА ВГИК



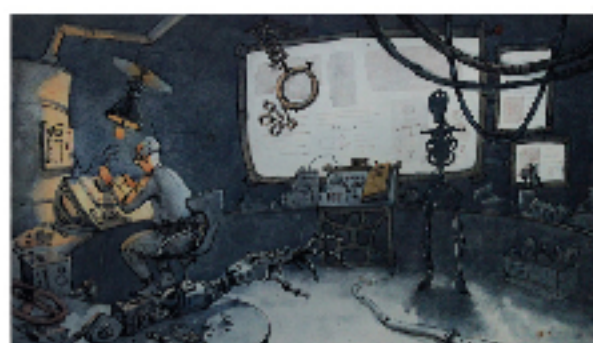
Evgeny Kuznetsov  
 "Самый длинный фильм в мире" (The Longest Film in the World)



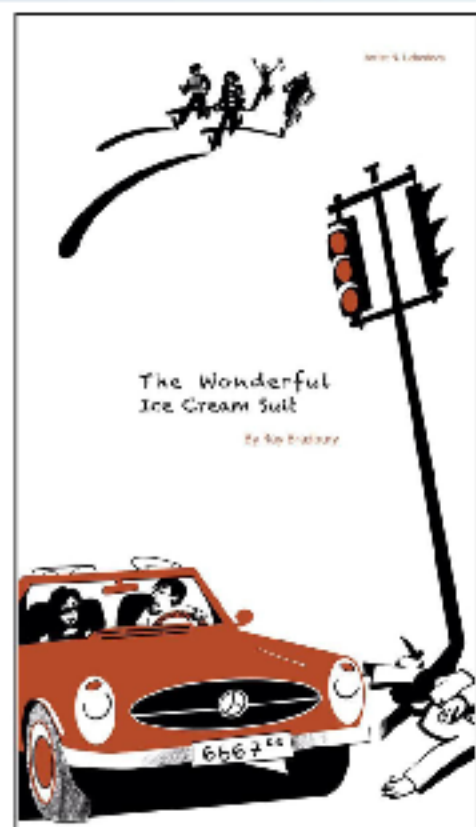
Evgeny Kuznetsov  
 "Механика" (Mechanics)



Evgeny Kuznetsov  
 "Самый длинный фильм в мире" (The Longest Film in the World)



Evgeny Kuznetsov  
 "Самый длинный фильм в мире" (The Longest Film in the World)





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

## ВГИК

### Информационно-аналитический журнал

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

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](mailto:vestnik-vgik@vgik.info)

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

**Редактор текстов на английском  
языке** Лаборатория зарубежного  
кино ВГИК

**Дизайн-макет обложки**  
И. Сенечкина

**Отпечатано в типографии:**  
ООО «Канцлер» 150008,  
г. Ярославль, ул. Клубная, 4-49  
Заказ № 4274

*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 **В преддверии новогодних праздников**

### ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО | ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА

8 *Г.С. Прожико.* От экранного документа — к поэтическому образу.  
**Превращение смысла**

### КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ | ГЕНЕЗИС ОБРАЗА

22 *П.Ю. Зернова.* Инициация страхом как модель советской киносказки  
**1960-х годов**

32 *А.В. Янушко.* Образ войны в кинематографе 1960-х.  
**Рыцари без прошлого и будущего**

### ПЕРФОРМАНС | ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ

46 *О.К. Клейменова.* «Берлинские этюды» Б.М. Неменского и традиции  
**русского изобразительного искусства**

59 *А.В. Свешников.* Композиция серии творческих произведений художника  
**как эмерджентная система**

72 *А.А. Штандке.* Выразительная функция цвета в современном неигровом  
**кино**

### КУЛЬТУРА ЭКРАНА | КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ФИЛОСОФИЯ

84 *Н.Е. Мариевская.* Персонаж в пространстве праздности.  
**Опыт драматургического анализа кинопроизведения**

### МИРОВОЙ КИНОПРОЦЕСС | АНАЛИЗ

108 *М.Р. Чиркина.* Концепция латентной драматургии в современном  
**иранском кинематографе**

123 *Ю.В. Сорокина.* Звуковое пространство фильмов М. Гарроне:  
**между вымыслом и реальностью**

### ТЕЛЕВИДЕНИЕ | ЦИФРОВАЯ СРЕДА

138 *И.Н. Кемарская.* Телевизионная речь: поликодовый характер вербальных  
**включений**

### ХРОНИКА В ДЕТАЛЯХ | ПРАКТИКУМ ДЛЯ СТУДЕНТОВ

150 **Выставка курсовых работ студентов 3-го курса Художественного  
факультета ВГИК**

20, 44, 82, 149 **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.
- Tsyркun 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 **On the Eve of the New Year Holidays**

### FILM THEORY AND FILM HISTORY | AUDIOVISUAL ARTS

- 8 *G.S. Prozhiko*. **From a Screen Document to a Poetic Image. Making Sense**

### FILM LANGUAGE AND TIME | IMAGE GENESIS

- 22 *P.Yu. Zernova*. **Initiation by Fear as a Model of Soviet Film Tales of the 1960s**  
32 *A.V. Ianushko*. **The Image of War in the Cinema of the 60s. Knights without Past and Future**

### PERFORMANCE | THE ART OF PRESENTATION

- 46 *O.K. Kleymenova*. **B.M. Nemensky's "Berlin Sketches" and the Traditions of Russian Fine Art**  
59 *A.V. Sveshnikov*. **Composition of a Series of Artist's Works as an Emergent System**  
72 *A.A. Shtandke*. **The Expressive Function of Color in Modern Non-Fiction Films**

### SCREEN CULTURE | CULTUROLOGY, PHILOSOPHY

- 84 *N.E. Marievskaya*. **A Character in the Space of Leisure. An Essay on Dramatic Composition of Film**

### WORLD CINEMA | ANALYSIS

- 108 *M.R. Chirkina*. **The Concept of Latent Dramaturgy in Contemporary Iranian Cinema**  
123 *Ju.V. Sorokina*. **Sound Space of M. Garrone's Films: from Fiction to Reality**

### TELEVISION | DIGITAL ENVIRONMENT

- 138 *I.N. Kemarskaya*. **TV Speech: the Polycode Nature of Verbal Inclusions**

### EVENTS IN THE DETAILS | PRACTICE FOR STUDENTS

- 150 **Exposition of coursework of 3rd year students of the Faculty of Art, VGIR**

- 20, 44, 82, 149 **READING ROOM | BOOKSHELF**

- 152 **SUMMARY | PRESENTATION OF AUTHORS**

- 158 **RECOMMENDATIONS AUTHORS**

# В ПРЕДДВЕРИИ НОВОГОДНИХ ПРАЗДНИКОВ

Приближение новогодних праздников связано с ожиданием обновления, побуждает к подведению итогов. 2020 год выдался трудным из-за пандемии COVID-19. Режим самоизоляции граждан разных стран увеличил социальную потребность в виртуальной коммуникации. Коррективке подвергся и образовательный процесс в вузах, освоивший в значительной степени дистанционный формат.

Введение в обучение в онлайн-форматах не привнесло кардинально новую жизнь ВГИК, насыщенную творческими инициативами, научными практиками, конференциями, мастер-классами, в которых участвуют преподаватели, аспиранты, студенты вуза. Такие мероприятия создают замечательные единицы в профессии, формируют целевые условия для молодого поколения, прививают студентов к получению знаний, выявляют творческий потенциал будущих операторов-кинематографистов. И то, что картина «Глядя в Смотришь за горизонт» (режиссер Е. Кутеко) победила в номинации «Лучший фильм» 6-го Всероссийского телевизионного конкурса «Студенческий ГЭФИ» 2020, а за операторскую работу в картине «Снегурочка» награжден почетным дипломом студент ВГИК Г. Шанович, стало подтверждением вклада профессорско-преподавательского состава вуза в профессиональную подготовку и творческое развитие. Примером служит и Конкурс киноведческих работ, прошедший в рамках 40-го Международного фестиваля ВГИК, открывший студентам-победителям возможность опубликовать свои теоретические изыскания в научном журнале «Вестник ВГИК». Две статьи студентов ВГИК представлены в этом номере.

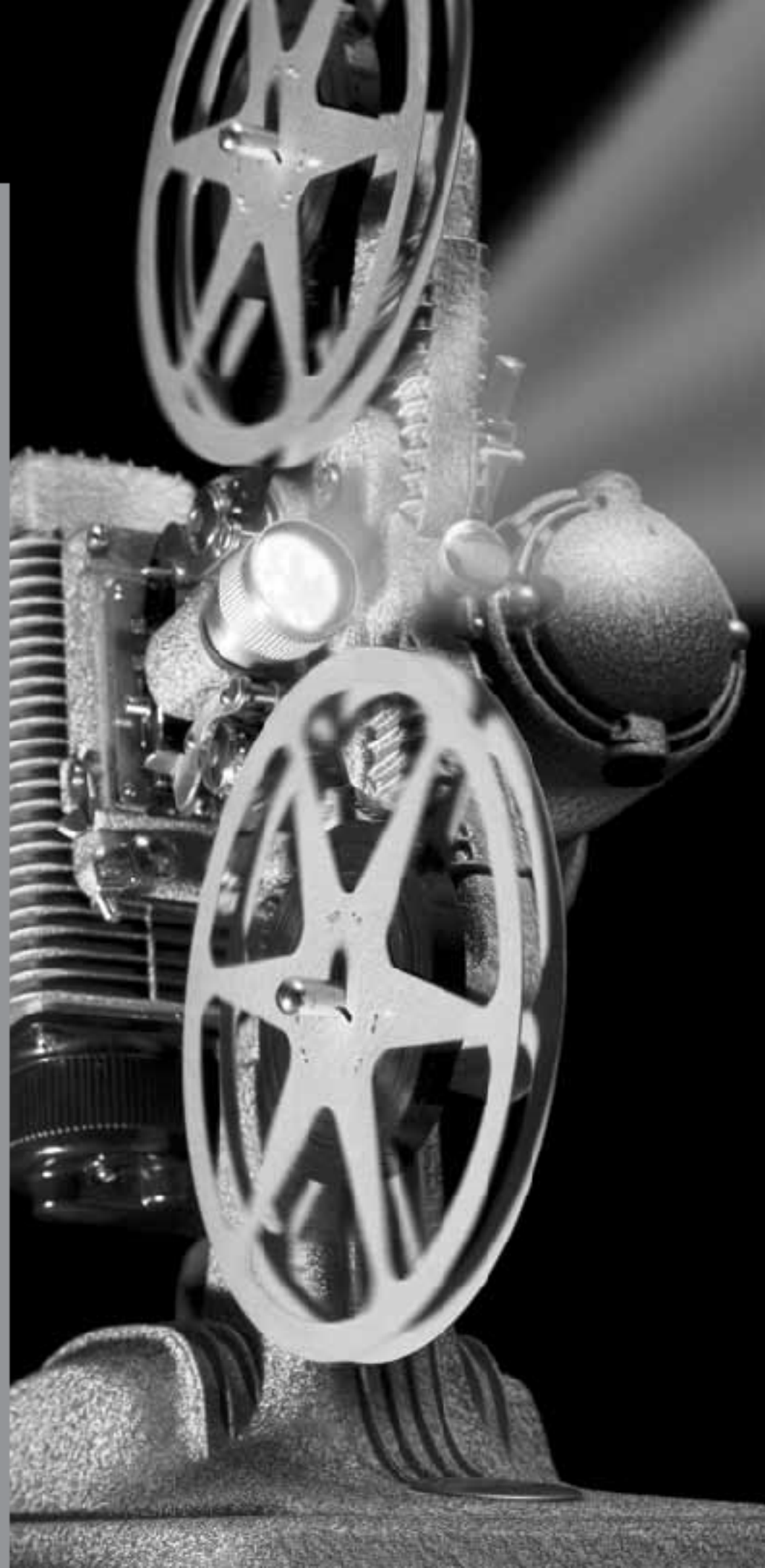
Стимулом к ведению научных исследований служат научно-практические конференции ВГИКа. Резонанс вызвала XI Международная научная конференция по эстетике экранизации «Поэт, поэзия и поэтическое в литературе и кино», состоявшаяся во ВГИКе на излете 2020 года. В ней участвовали в онлайн-формате 45 участников из семи стран. Обсуждались как фундаментальные теоретические проблемы, связь литературы и кинематографа, так и поэтическая природа кино. Интерес вызвал и круглый стол «Мировой кинематограф под воздействием пандемии. Индустрия, эстетика, социальный контекст».

Деятельность этой самой в мире киношколы снискала в 2020 году международное признание. Всемирная организация интеллектуальной собственности (ВОИС) вручила медали «За творчество» и.о. ректору ВГИК, профессору В.С. Малышеву за его вклад в культуру и кинематограф Российской Федерации.

*Подробнее о творческой жизни ВГИК читайте на сайте: [www.vgik.info](http://www.vgik.info)*



**ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО**  
**ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА**





## От экранного документа — к поэтическому образу. Превращение смысла

**Г.С. Прожико**

доктор искусствоведения, профессор

DOI: <https://doi.org/10.17816/VGIK55304>

УДК 791.43.01

АННОТАЦИЯ

*Нет, казалось бы, более удаленных по смыслу понятий, чем документ и образ. Но мировая практика экранного документа опровергает это заблуждение. В статье рассматриваются специфические приемы выведения документального кадра из хроникальной повествовательности в пространство художественной образности, из которой соткана документальная кинопоэзия. На примерах оригинальных творческих почерков Д. Вертова, Й. Ивенса, А. Рене раскрываются пути формирования поэтического текста, основанного на экранном документе.*

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

экранный документ, документальный образ, поэтическая структура, остранение, документальная кинопоэзия

Типологически, структурно и семантически понятия «образ» и «документ» противоположны друг другу. Тем не менее в практике экранного документа совмещение этих терминов — обыденное дело. Чаще всего единственной специфической особенностью экранного документа считается его *достоверность*, которая принимается как аксиоматичная уверенность, а его функция — удвоение реальности и ничего более.

Действительно, в основе документального произведения лежит адекватное фиксирование жизненного потока. И в прежние годы кинодокументалист направлял немало усилий на то, чтобы сделать свое появление незаметным, не влияющим на органичное движение реальности. «Скрытая», «привычная камера», принципы длительного наблюдения, приемы «вживания» в материал — вся творческая техника документалиста устремлена на получение *достоверного* материала, то есть несущего в себе точную картину наблюдаемой жизни. Хотя, очевидно, что эта «точная» картина жизни точна не объективно, а субъективно, в рамках видения автора. Поэтому «достоверность» — понятие относительное. Это — категория не изначально, от рождения *данная* кинодокументалистике, а *достигаемая* с помощью разнообразных усилий и приемов.



На разных исторических этапах в эту категорию вкладывали разный смысл. Она развивалась вместе с представлениями о возможностях и облике кинодокументалистики. Да и в одно и то же время, на едином историческом срезе у различных документалистов ощущение достоверного материала субъективно, соотнесено с собственной эстетической формулой документального фильма.

Но миф «об изначально, от природы данной достоверности» все еще живет в умах кинодокументалистов и зрителей, ограничивая нередко их усилия поверхностными, облегченными решениями. Столь же традиционными являются и ожидания зрителей от экранного документа только «сохраненной реальности», что противоречит привычному взгляду на поэтический текст как авторское субъективное высказывание. Поэтому термин «документальная кинопоэзия» воспринимается как невозможное сочетание. Несправедливость такой трактовки данного тезиса можно легко доказать, обратившись к историческому опыту кинодокументалистики.

### **Остранение как инструмент выхода в новый смысл**

Чтобы понять, как это возможно, стоит напомнить специфическую структуру документального образа, которая определяет многообразие стилевых и жанровых форм документального киноискусства. В его строительстве принимает участие не только традиционная художественная образность, лежащая в основе любого явления искусства, но и выразительность логической аргументации, то есть публицистического способа изложения материала. В данном случае под «публицистическим» понимается не качество, а форма повествования. Именно этот смысл вкладывает Г.В. Плеханов в свое определение публициста: «Художник выражает свою идею образами, между тем как публицист доказывает свою мысль с помощью **ЛОГИЧЕСКИХ ВЫВОДОВ**»<sup>1</sup> (выделено — Г.П.).

Своеобразие документального образа и состоит в диалектическом взаимодействии элементов традиционной образности и публицистических принципов аргументации и доказательства мысли. Эта диалектика структуры документального образа предъявляет кинодокументалисту особенные требования, делая его художественное мышление своеобразным, не только образным, но и аналитическим, точнее, конкретно-образным.

Данное обстоятельство определяет ту широту стилевых возможностей, которую предоставляет материал запечатленной реальности. Мера условности экранного текста поэтического

<sup>1</sup> Плеханов Г.В. Литература и искусство. М.: ГИХЛ, 1952. Т. 1. С. 150.

направления предполагает избирательный ракурс видения содержательности документального кадра, меру его обобщения, что позволяет автору создавать на материале запечатленных фрагментов реальности авторский поэтический текст. Как это происходит? Путем выведения смысла запечатленного куска жизни из пространства повествовательности, перевода информативности в образное, метафорическое качество, являющееся основой авторской поэтической рефлексии. Для этого необходимо перевести восприятие картины реальности в иной регистр восприятия. За всю историю экранного документа выработались приемы подобной «перенастройки» зрителя. Конечно, ключевым моментом следует считать зрительскую интеллектуальную готовность к подобной мутации восприятия экранного текста.

Среди этих приемов наиболее важным являются приемы «остранения» — от слова «странный», по Шкловскому, выведения из автоматизма восприятия той картины реальности, которую он привычно осознает как адекватную. То есть перевод *картины мира в образ мира*. Метафоричность звучания смысла кадра порождает пластичность сопряжений в авторской экранной речи для наиболее полной передачи чувств и мыслей создателя. Подобно слову, преобразующему свой смысл в контекст поэтической речи, кадр в аналогичных обстоятельствах утрачивает свою повествовательность и строгую информативность. Каковы же инструменты этого преобразования в документалистике?

Начнем с остранения смысла в процессе запечатления реальности. Хотя в терминологии есть такое определение, как «образы жизни», предполагающее извлечение из жизненного потока такого состояния мира, в котором самой реальностью «сочинены» метафорические образы (скажем, птичка на стволе орудия может быть осознана как метафорический призыв к пацифизму) и т. д. Но для того, чтобы это сочинение жизни было бы осознано как метафора, необходим подвижный интеллект воспринимающего и его настрой в момент встречи с этой картинкой жизни.

Итак, существенное условие — зрительская готовность к поэтическому чтению экранного текста. Иначе зритель будет требовать от автора информационной конкретики, пренебрегая авторским желанием с помощью метафорической образности побудить этого зрителя к иному уровню чтения его послания. Вспоминается упрек В. Шкловского в тексте о Вертове, написанном в 1920-е годы. «...Вещь потеряла вещественность и стала

<sup>2</sup> Шкловский В.  
За 40 лет.  
М.: Искусство,  
1965. С. 71–72.

сквозить как произведение символистов», — и далее еще более определеннее, — «... Я хочу знать номер того паровоза, который лежит на боку в фильме Вертова»<sup>2</sup>. Напомню, речь идет о «Ленинской киноправде», где картина этого паровоза символически иллюстрирует титр «Разруха», что и использовано автором как экранная метафора. Заметим, что это было время увлечения Шкловским теорией «литературы факта» и ее применением в кинематографе.

Наверное, справедливо было бы остаться на материале творчества Вертова, которого все учебники именуют поэтом. Действительно, во всех его картинах властвует мощный авторский дух, столь свойственный агрессивной властности истинного поэта. Он им и был, правда, писал белые стихи.

Творческая практика группы Вертова «киноки» открывает нам особую неповторимую манеру художественной трактовки документального материала. В фильмах Вертов предстает уникальным мастером особой публицистической поэтики в документальном кино. Мысль же автора раскрывается в ораторских, почти публицистических конструкциях, можно даже сказать, — в ораторских «фигурах». Все средства были призваны не столько для того, чтобы раскрыть характерный факт изнутри, сколько изобразить, проиллюстрировать мысли автора, его открытые поэтические конструкции. Выразительно запечатленный факт привлекался для подтверждения словесного образа. Все немые вертовские картины были хотя и лишенными звука, но подлинно звуко-зрительными.

Звук заменяла надпись. Надпись, как эквивалент звукового прямого обращения автора к зрителю, ведет изображение, определяет монтажный строй всего фильма. Изображение в некоторых случаях продолжает мысль автора, выраженную в надписи, но чаще подкрепляет ее экранным повтором, изобразительной расшифровкой. Надпись дает понятийное выражение мысли, изображение претворяет ее в зрительный образ. В сочетании надписи и изображения рождается поэтический образ. Для такой структуры экранной речи необходимо было преодолеть очевидную повествовательность хроникального кадра.

### **Правда и символ — диалектика документального кадра**

Проследим творческую механику этого превращения. Каждый документальный кадр у Вертова появляется в результате точных жизненных наблюдений и отбора. Но, появившись однажды, кадр продолжает свою жизнь самостоятельно



благодаря своей символичности, обобщенности. Он несет в себе узнаваемую зрителем жизненную правду, но правду «высшего порядка», правду типичного Советского Человека, представителя данного народа, данной страны и не менее того. Проницательный критик Вертова В. Шкловский отмечал эту особенность, анализируя картину «Шестая часть мира». «...Прежде всего исчезла фактичность кадра, появились кадры инсценированные и графически не закрепленные. Из этой ленты мы с интересом узнали, что в одной местности овец моют в морском прибое, в другой — купают в реке. Это очень интересно, и прибой снят хорошо, но где он снят не установлено точно. Так же не установлено точно где стирают белье ногами, факт взят как курьез, как анекдот. Человек, уходящий на снежных лыжах в снежную даль, стал из человека символом уходящего прошлого»<sup>3</sup>.

В полемически заостренной форме Шкловский точно определяет именно ту сторону системы выразительности режиссера, которая кажется нам наиболее характерной для режиссерской манеры Вертова поэта. Действительно, Вертов использует кадр в известной изоляции от его «места рождения», кадр приобретает самостоятельность, наполняется обобщением, символической многозначностью. Изолированность кадра от его реальной географии и бытового контекста придает ему определенную «остраненность». Именно эта «остраненность» кадра позволяет ему свободно входить в самые разнообразные сочетания. Неся в себе определенный символ, кадр может выражать его в любом соединении, в любом контексте.

Вместе с тем, было бы ошибкой утверждать, что изображение в картинах Вертова — набор символов. Трудно согласиться с утверждением такого рода одного из его современников-критика. «...Для Вертова характерен принцип “механистического материализма”. В его основе чисто аналитический принцип мышления, разложение всего сложного явления на “первозлементы”, понимание всего сложного явления как количественной суммы этих первозлементов, атомов»<sup>4</sup>.

Но когда мы подчеркивали тенденцию к обобщению, это не означает полного забвения документальной точности, «фактичности» изображения. Вертов писал: «...Неверно утверждение, что зафиксированный киноаппаратом жизненный факт теряет право называться фактом, если на пленке не проставлены название, число, место и номер. Каждый заснятый без инсценировки жизненный миг, каждый отдельный кадр, снятый в жизни так, как он есть, скрытой камерой, съемкой врасплох или

<sup>3</sup> Шкловский В.  
За 40 лет.  
М.: Искусство, 1965.  
С. 71–72.

<sup>4</sup> Федоров-Давыдов А.  
Об изобразительной  
стороне фильмов  
Д. Вертова. Рукопись  
(хранится в Кабинете  
истории отечественно-  
го кино ВГИК). С. 5.

<sup>5</sup> Вертов Д.  
Статья, дневник,  
замыслы.  
М.: Искусство,  
1963. С. 86–87.

другим аналогичным техническим способом, является зафиксированным на пленку фактом, кинофактом, как мы его называем. Пробегающая по улице собака — это видимый факт, даже в том случае, если мы ее не нагоним и не прочтем, что у нее написано на ошейнике»<sup>5</sup>.

Действительно, при всей своей обобщенности, повествование в фильмах Вертова всегда точно соотносено с жизнью, всегда основано на «кинофакте». Задача «остранения» решала выбор крупности (чаще всего использовался средний и крупный план), композиции, ракурса, свободное использование кадра в неожиданном, порой, парадоксальном контексте монтажной композиции фильма. Материал в фильмах Вертова отвечает диалектическому требованию фактической точности и остроты, свободной незакрепленности за конкретной географией и временем действия.

Символический характер носят не только отдельные кадры, но и определенные монтажные сочетания, которые порой встречаются в разных фильмах режиссера. Это — не критическое замечание. Ведь повторяющиеся символы и образы присутствуют как неперемное условие, как обычный авторский прием в произведениях литературной поэтики. Вертов мечтал о системе «заготовок», своеобразных записях в «записной книжке», из которых в дальнейшем он мог бы создавать свои взволнованные произведения. Поэтому для него столь значительна работа над отдельным кадром. «...“Киноправда” делается из материала, как дом делается из кирпичей. Из кирпичей можно сложить и печь, и Кремлевскую стену, и многое другое»<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Вертов Д.  
Статья, дневник,  
замыслы.  
М.: Искусство,  
1963. С. 77–78.

### Слово поэта в контексте фильма

Своеобразие поэтического языка Вертова находит свое выражение и в монтажной композиции его произведений. Характеризуя творческую манеру изложения темы Вертовым, часто прибегают к ассоциативному сравнению с творчеством американского поэта У. Уитмена. Но нередко ограничиваются анализом сходной для Вертова и Уитмена склонности к перечислению. Действительно, и для поэта, и для кинематографиста образ явления рождается в результате «нанизывания» различных самостоятельных существований этого явления. Главное — не в самом методе перечисления, а в постоянной соотносительности единичного предмета с основной темой, с «мощным ритмом воплощения идеи»<sup>7</sup>, как определял эту особенность Уитмена другой мастер киномонтажа — С. Эйзенштейн. Таким образом, кажутся несправедливыми упреки в перечислительности

<sup>7</sup> Эйзенштейн С.  
Соб. соч.: в 6 томах.  
Т. 2. М.: Искусство,  
1965. С. 424.

и открывается истинная суть поэтического мышления Вертова.

Ведущим принципом монтажной речи режиссера является принцип контраста. Вертов сближает кадры явно противоположные и по содержанию, и по композиции, и по светотональному решению, и по движению, и по ракурсу. Диссонанс — его основной поэтический прием. Определяющим же является главный диссонанс, главное противопоставление, которое было ведущей темой творчества Вертова, — контраст прошлого и настоящего. Тезис «раньше — теперь» пронизывает все картины режиссера. Ему подчинены все формальные приемы монтажной организации материала. Монтажная форма картин Вертова — свободная, порой причудливая, — строго следует движению мысли автора-поэта, своеобразной логике поэтического восприятия действительности.

Опыт Вертова-кинематографиста, утвердившего своими фильмами уникальный творческий путь создания на документальном материале поэтических произведений, был неповторим. Так же, как неповторима каждая яркая личность в искусстве. Но... именно эта уникальность творческого метода делала путь Вертова достаточно автономным, ибо всякие попытки воспроизвести его стилистику приводили к эпигонству.

Поэтическая структура фильмов Вертова воплощает наиболее репрезентативную модель строения поэтического текста в документалистике. Но практика мирового кино предлагает и иные пути создания поэтического послания зрителям с экрана. Значительный опыт есть у вектора, где создание поэтического образа слагается из интеграции вербальности и зрелищности, а именно закадровые стихи сопрягаются с экранным повествованием, которое в свою очередь и тематически, и стиливо поддерживает и раскрывает поэтический текст. Таковы опыты К. Симонова в картинах «Чужого горя не бывает» (1972), «Шел солдат» (1975), таким образом создается полифония ленты А. Рене и П. Элюара «Герника» (1949).

На экран приходят образы полотна «Герника» — это другой мир, мир неведомых прежде страданий и ужаса. Образом новой действительности становится графическая стилизация лампочки уличного фонаря, соединенная с темным кадром в почти «клеточном» монтаже, что порождает ощущение тревожного мигания. Реальность, существовавшая в пространственной гармонии отношений людей, животных, пейзажа, раскалывается на дисгармоничный хаос отдельных состояний — страдания и непередаваемого ужаса. Пророческая «ночь войны», не той



исторической войны в Испании в 1930-е годы, а будущей, которую тогда невозможно было вообразить никому. Никому, кроме художественного гения Пикассо.

Жизнь раскололась насилием смерти, и люди утрачивают цельность. Из тьмы под грохот взрывов на экран являются гротескные, утратившие плоть плоскостные символы-образы людей и животных. Бездушные агрессора дано образом мистического минотавра, где собраны в одном портрете звериное и человеческое, но узнаваемые фрагменты человеческого погребены под звериным обликом разъяренного быка. Безумие страха и страдания разрывает очертания тел и лиц, деформирует фигуры, обнажает и отделяет от тела челюсти и глазные яблоки. И уже трудно определить, кому они принадлежат — людям или животным, которые тоже пострадали. Сюрреалистическое смещение и смешение фрагментов некогда человеческих фигур создают ощущение апокалипсичной картины случившегося.

Страдание и смерть вырывают из лица глаза и губы, раздирают рот, откуда вырывается острое языка. Руки воздеты вверх, они апеллируют то ли к Богу, то ли к смерти, несущейся с неба. Мигающая лампочка подстегивает неотвратимость конца. Монтажный калейдоскоп образов утраченной гармонии человеческого облика, сотканный из фрагментов картины, достигает трудно выносимого эмоционального накала. Почти потусторонняя по звучанию мелодия сопровождает выплывающие из темноты (небытия?) скульптурные портреты, которые смотрятся как надгробия погибшим. Сурово падают слова поэтического текста П. Элюара:

*«Братья мои, вы обращены в падаль,  
В обломки скелетов,  
И земля вращается в ваших орбитах  
Вы — гниющая пустыня.  
Смерть нарушила равновесие времени.  
Вы — пища червей и воронья,  
А вы были нашей трепетной надеждой»<sup>8</sup>.*

<sup>8</sup> Дикторский текст.  
фильма «Герника», —  
Прим. авт.

Это не только эпитафия погибшим, но и напоминание живущим о надвигающейся смертельной опасности, имя которой бесчеловечность. Поэтому столь противоречиво понимание финальной фигуры пастуха с ягненком на плечах. Для одних обожженная чернота фигуры означает пророческую мысль о наступающей новой реальности, где выжжена сама идея гуманистической «оси» истории людей, для других — возвращение

к узнаваемости облика человека в мире Пикассо видится как оптимистическое ожидание лучшего.

«Герника! Невинность восторжествует над преступлением!  
Герника!!»

Важным новаторским приемом режиссера становится разъединение на киноэкране логики изображения, предполагаемой автором-художником. Кинорежиссер свободно выстраивает свое художественное пространство, воспользовавшись образами Пикассо как «второй реальностью». В результате эти образы приобретают новое качество — автономного эмоционального посыла. Вынутые из контекста художественного полотна, они обретают способность к новому монтажному сопряжению, формируя несколько иное смысловое и эстетическое пространство.

Завораживающий, страстный голос Казарес почти выкрикивает эту последнюю фразу Элюара. Можно сказать, что не только Рене использует живописную основу Пикассо как «вторую реальность», как материал для создания нового оригинального по художественной концепции и структуре произведения, но и поэт П. Элюар выстраивает свою поэтическую вербальную «Гернику», базируясь на мире, уже преобразенном кистью художника.

Свой путь в поисках экранной поэзии предлагает картина Й. Ивенса и Ж. Превера «Сена встречает Париж». В отличие от Вертова экранный образ в последнем примере не сводится к символике почти иероглифа, но сохраняет лирическую ауру конкретного наблюдения и потому образует с текстом Превера более сложную полистилевую форму.

Действие в ленте Ивенса следует не за сюжетом внутри материала, а за течением авторской мысли. Кадры сменяют друг друга, чутко передавая пульс авторской мысли, ее движение, повороты, ассоциативные акценты. Потому так органичны самые неожиданные монтажные стыки. Неожиданность сравнения — один из главных поэтических приемов Ивенса-режиссера — положена в основу всей монтажной формы фильма «Сена встречает Париж» (1955). Действие струится как прозрачный поток поэтических образов. Нигде монтажная структура картины, ее ритмический строй, смена пластических образов так не укладывались в понятие экранной поэзии. Кадры возникают на экране иногда так же неожиданно, как рождается парадоксальная метафорическая строчка в стихотворении. Однако случайность каждого следующего кадра мнимая. Не хаос, не поток выхваченных из жизни фактов, а строгая поэтическая

конструкция, вызывающая с абсолютной необходимостью каждый новый образ — таков этот фильм. Причудливо движенье мысли художника, сближающего отстоящие на много друг от друга факты, выявляющее в них сходство, это — не только поэма о реке, проходящей через Париж, это — поэма о людях, о том, что их соединяет, о вечных свойствах человеческой натуры. Эта мысль может быть выражена заключительными словами дикторского текста: «Была однажды Сена, была однажды жизнь...».

Поэтические строки Превера, безусловно, резонируют с лирической интонацией зрительных образов, но не образуют с ними смысловой синхронности. Закадровая, чуть ритмизированная стихотворная речь Превера возникает не часто, как бы обозначая лишь смысловые грани экранного послания, но и выводя калейдоскоп наблюдений на уровень философского итога.

Иногда традиционная повествовательность документального рассказа, вербального в том числе, органично превращается в поэтический комментарий, как это было в английской ленте «Ночная почта» со стихами Одена, которые плавно продолжили пояснительный комментарий описания работы почтовиков. Но!.. органичность этого перехода была подготовлена монтажной ритмикой и выразительной пластикой кинорассказа. Наверное, здесь стоит выделить особую роль ритма в сближении документальных киноформ и вербальной поэзии.

Однако справедливо ввести и еще одного участника в пространство рассуждений о взаимодействии поэзии и документалистики, а именно музыку, которая создает мощную энергетическую ритмическую партитуру управления эмоциями слушателя. Напомним о важности «музыки стиха» в воздействии поэтического текста. Кино и его документальные формы давно оценили особую роль воздействия музыки в создании именно поэтического уровня чтения экранного текста. Напомним также о картинах А. Пелешьяна «Начало» (1967), «Мы» (1971), «Времена года» (1978), где философское обобщенное авторское послание передано в полифонической картине мира и истории, сотканной как метафоричностью остранированного материала, так и мощными ритмами музыкального послания. Будь это Свиридов или Вивальди. Еще более последовательно и масштабно соткана кинопоэзия Г. Реджио и Ф. Гласса в трилогии «Каци» и лентах их последователей Р. Фрике в частности. Но эта тема требует отдельного рассказа. Думается, на Парнасе достаточно пространства, чтобы принять и новую музу — документальную кинопоэзию. ■



## ЛИТЕРАТУРА

1. *Вертов Д.* Статьи, дневник, замыслы. М.: Искусство, 1963.
2. *Плеханов Г.В.* Литература и искусство. М.: ГИХЛ, 1952. Т. 1.
3. *Прожиго Г.* Экран мировой документалистики. М.: ВГИК, 2017.
4. *Прожиго Г.С.* Концепция реальности в экранном документе М.: ВГИК, 2004.
5. *Федоров-Давыдов А.* Об изобразительной стороне фильмов Д. Вертова. Рукопись (хранится в Кабинете истории отечественного кино ВГИК).
6. *Шкловский В.* За 40 лет. М.: Искусство, 1965.
7. *Эйзенштейн С.* Соб. соч.: в 6 томах. Т. 2. М.: Искусство, 1965.

## REFERENCES

1. *Vertov D.* (1963) *Statyi, dnevnik, zamysly* [Articles, diary, ideas]. Moscow: Iskusstvo, 1963. (In Russ.).
2. *Plekhanov G.V.* (1952) *Literatura i iskusstvo* [Literature and art]. Moscow: GIKhL, 1952. Vol. 1. (In Russ.).
3. *Prozhiko G.* (2017) *Ekran mirovoy dokumentalistiki* [World Documentary Screen]. Moscow: VGIK, 2017. (In Russ.).
4. *Prozhiko G.S.* (2004) *Kontseptsiya realnosti v ekrannom dokumente* [Reality concept in screen document]. Moscow: VGIK, 2004. (In Russ.).
5. *Fedorov-Davydov A.* *Ob izobrazitelnoy storone filmov D. Vertov (Rukopis khranitsya v Kabinete istorii otechestvennogo kino VGIK)* [ On the pictorial side of D. Vertov's films. The manuscript (kept in the Cabinet of the History of Russian Cinema of VGIK)]. (In Russ.).
6. *Shklovsky V.* (1965) *Za 40 let* [ For 40 year] Moscow: Iskusstvo, 1965. (In Russ.).
7. *Eyzenshteyn S.* (1965) *Sob. soch. v 6 tt* [Collected Works in 6 volumes]. Vol. 2. Moscow.: Iskusstvo, 1965. (In Russ.).

# From a Screen Document to a Poetic Image. Making Sense

**Galina S. Prozhiko**

*Doctor of Arts, Professor,*

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

UDC 791.43.01

**ABSTRACT:** The usually opposed concepts *document* and *image* are treated here as parts of an art system which relies on the specific character of documentary image combining an account of events and the implicit metaphors of the captured reality. Throughout the history of cinema documentary filmmakers have always tended to move beyond the strict adequacy of representation giving their personal interpretation of reality in terms of a poetic text. Documentary film poetry is most notably related to Dziga Vertov who strived to overcome the flatness of sheer chronicle breaking through to a kind of screen versification. Vertov's recipe was based on distancing, his messages could not be understood just by automatic perception of events, but only in view of polysemic symbolical and metaphorical content of every single shot camera angle accentuations. Editing and rhythmic connotations, exquisite camera angle accentuations, blank-verse rhythmic captions turned observation of the ordinary course of life into abstractions, as exemplified by "A Sixth Part of the World".

The experience of poetic documentaries based on organic combination of literary verses and screen imagery is evidenced by Alain Resnais and Paul Éluard's "Guernica" and Joris Ivens and Jacques Prévert's "The Seine Meets Paris", two films featuring two personal models of documentary poetry perceived as expressive transformation of reality viewed through the lens of Pablo Picasso and Alain Resnais and as lyrical outbursts in the movie by Ivens. Contemporary forms of documentary poetry are exemplified by Godfrey Reggio, Philip Glass, Ron Fricke and their modern followers.

**KEY WORDS:** screen document, documentary image, poetic structure, distancing, documentary film poetry

## [ библиотека ВГИК ]



**История на экране и в книге: материалы Всероссийской научно-практической конференции 10–12 апреля 2019 года. ВГИК им. С.А. Герасимова; сост. В.И. Мильдон; Т.В. Михайлова.**

М.: ВГИК, 2020. 285 с.: ил.

В сборнике представлены материалы X Всероссийской научной конференции по эстетике экранизации «Изображение истории в книге и на экране». Во все времена авторы художественных интерпретаций истории подвергались нападкам за фактическое или идеологическое несоответствие событиям прошлого. В чем специфика художественного изображения истории? Насколько «книжная» или «экранная» история соответствует исторической реаль-

ности? Можно ли использовать историю для создания патриотического (или иного) мифа? Как исторический нарратив преобразуется в словесных и экранных искусствах? Эти и другие вопросы рассматриваются участниками конференции. Сборник адресован специалистам по истории и теории литературы, кино, эстетики, педагогам и студентам киновузов. Статьи публикуются в алфавитном порядке.



**Арабов Ю.Н.**

**Жанр как машина эмоций (Начальные главы большой книги): учебное пособие.**

ВГИК им. С.А. Герасимова.

М.: ВГИК, 2020. 58 с.

В учебном пособии представлены главы будущей книги о жанрах известного писателя и сценариста, заведующего кафедрой драматургии кино, руководителя мастерской, профессора Юрия Николаевича Арабова. Пособие предназначено для обучения сценаристов, а также всем, кто интересуется вопросами теории драматургии.



# КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ ГЕНЕЗИС ОБРАЗА



Фото С. Уразовой



## Инициация страхом как модель советской киносказки 1960-х годов

**П.Ю. Зернова**

DOI: <https://doi.org/10.17816/VGIK58199>

УДК 7.03

АННОТАЦИЯ

*В статье анализируется героическое испытание страхом как фазы процесса инициации молодых героев-пионеров в контексте жанра осовремененной советской киносказки 1960-х годов. Изучение этой проблемы позволяет комплексно рассмотреть процесс трансформации жанра, связанный с историческим разрушением советского мифологического сознания.*

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

советский  
кинематограф,  
сказка, страх,  
инициация,  
миф, «оттепель»,  
«постоттепель»

Лауреат Конкурса  
киноведческих  
работ ВГИК

Когда-нибудь мы станем достаточно взрослыми,  
чтобы снова читать сказки.

*Клайв Льюис*

Сказки стали наиболее созвучным советской идеологии жанром кино, важной частью процесса мифотворчества, проводником в социально-политический мир страны. Простота, ясность образов и сюжетов, в которых обязательно содержалась прописная истина, — все это открывало большие возможности для творческой фантазии художников, создававших сказку. Но эта «детскость» и простота были только кажущимися, так как советские сказки весьма сложная и изящная пространственно-временная структура.

### Рождение советской сказки

Сказками, по своей сути, можно назвать многие советские фильмы, даже те из них, которые не имели прямого отношения к чему-то сверхъестественному, волшебному или древнерусскому. В основном это относится к направлению социалистического реализма 1930-х годов и к кино сталинской эпохи, закрепивших в сознании строителей коммунизма необходимые идеалы. Такие фильмы рассказывали детям и их родителям истории достижения успеха (из грязи в князи) с элементами «социалистического допущения», сравнимого со сказочным явлением. К классическим примерам такого кино относятся

фильмы «Светлый путь» (1940) Г.В. Александрова с историей о советской Золушке и летающим автомобилем, кинотрилогия о Максиме («Юность Максима» (1934), «Возвращение Максима» (1937), «Выборгская сторона» (1938)) Г.М. Козинцева и Л.З. Трауберга с абсолютно фольклорным героем — выходцем из рабочего класса, прошедшем через множество испытаний, который превращается в управляющего банком, завоевав к тому же сердце прекрасной царевны-коммунистки. Но помимо подобных новеллистических сказок (точнее, социально-бытовых), которыми в смысловом значении являлись фильмы социалистического реализма, существовали и другие — сказки-коды идеологических и поведенческих установок, о которых пойдет речь.

В основу советских жанровых киносказок 1930-1940-х годов первоначально легли фольклорные сюжеты русских волшебных сказок, известных всем с детства. Героями в них были, как и в фильмах социалистического реализма, простые, способные перехитрить любого короля крестьяне, — представители рабочего класса. Типаж эдакого Иванушки-дурачка, не боящегося непосильного труда, смелого, находчивого и отважного героя, побеждающего зло, был излюбленным в кино социалистического реализма. В эти годы громко о себе заявили два режиссера, превратившиеся в главных сказочников советского экрана, — А.А. Роу и А.Л. Птушко. Они задали эталон экранной образности, где на содержательном уровне сохранялась совершенная привязка сказки к той жизни, какой ее представляла себе коммунистическая идеология. В этих киносказках можно было встретить летающий корабль с советскими полярниками, забравшими Буратино в прекрасную страну («Золотой ключик», 1939, режиссер А.Л. Птушко), и великих богатырей, победивших страшного Кощея, воплощавшего собой фашизм («Кощей бессмертный», 1944, режиссер А.А. Роу). Неразрывность идеологии от кинематографической реальности была отличительной чертой периода сталинского кино, в том числе это касалось и сказок. Здесь герои легко боролись со злом, так как изначально обладали самыми лучшими качествами истинного Героя-строителя светлого будущего. Они же были идеалом для подражания, как и их прототипы из документального кино портретного жанра. Таким образом, киносказки фигурировали как изящный вариант иллюстрации мифа, выстраивая пространство киноэкрана коммунистического толка вплоть до этапа начавшегося процесса реформирования советского сознания, когда вера в правдивость и жизненность сказки пошла на убыль.



**«Оттепель»: трансформация жанра**

Сказки эпохи «оттепель», более всего знакомые современным зрителям, пытались удержать веру в светлое советское будущее, которую в то время еще сохранял в себе этот жанр, и активно оперировали понятиями прошлого в условиях новой «сказочной» реальности, требовавшей новых доказательств реальности мифа. Стремлениям способствовал прием осовременивания материала киносказки. Теперь волшебные сказки о других исторических эпохах существовали вместе со сказками о современной стране Советов, которую «посещало» это самое волшебство. Посещало, разумеется, не так мимолетно, как в «Золотом ключике» А.Л. Птушко, но принцип сказочного нарратива в кино еще долго и основательно оставался в советской реальности 1960-х годов. Как, например, в фильмах «Старик Хоттабыч» (1956) режиссера Г.С. Казанского или в «Сказке о потерянном времени» (1964) А.Л. Птушко.

Два мира (сказочный и реальный) легко пересекались, вторгаясь друг в друга, а «мостиком» к повествованию служили основные герои эпохи «оттепель» — пионеры. Эти маленькие представители нового поколения советского общества уже не были изначально идеальными фольклорными персонажами, какими были их предшественники «Иванушки» в 1930-е годы. Режиссеры оттепельного времени предложили несколько измененную модель прохождения молодыми героями сказочного пути. Теперь героям предстояло пройти большое приключение через сказку для того, чтобы понять свои несовершенства и исправиться, чтобы стать настоящими советскими пионерами. Это было испытание, своеобразная инициация героев в новую жизнь, в которую они входят измененными до некоего очеловеченного идеала. Финальной стадией перехода из состояния «детства» в состояние «взрослости» в сказке стало испытание страхом, нашедшее варианты реализации в фильмах разных режиссеров этого времени.

Фигурирование мотива обряда инициации в жанре сказки — естественное явление, о котором писал еще советский фольклорист В.Я. Пропп<sup>1</sup>. В этом виделось то, что «между сказкой и обрядом имеются различные формы отношений, различные формы связи». Зачастую в сказочный сюжет было заложено точное воспроизведение древних обрядовых действий процесса посвящения. Отличие этого процесса в фольклорной системе состояло только в более личностном характере, соотносящимся с конкретным героем в конкретной истории. В древних культурах инициация носила широкий, коллективный и особый

<sup>1</sup> Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки. М.: Индрик, 1998, 164 с.

характер. Это был важный этап в жизни человека, так как обряд неизбежно ожидал всех членов общества, должных переродиться и полноценно вступить в новый статус своего существования. Данный обряд имел важное психологическое значение для человека в контексте осознания себя и своего «Я», о чем писал известный психиатр К.Г. Юнг. «Регрессивное отождествление с низменными и наиболее примитивными состояниями сознания неизменно связывается с обретением более высокого смысла жизни; таков живительный эффект регрессивного отождествления с полуживотными предками Каменного века»<sup>2</sup>.

О важности ритуального мотива в искусстве писал и С.М. Эйзенштейн в статье "Grundproblem", исследуя древние практики в контексте поисков идеальных форм воздействия экранного изображения на человека. «Временное осуществление "полного новшества чувственного мышления" происходит прежде всего в операциях магических и ритуальных. То есть в тех случаях, когда желают добиться убедительности таких воздействий, которым стал бы сопротивляться здравый смысл. Частично такая предпосылка должна иметь место и в искусстве!»<sup>3</sup>.

Эйзенштейн рассматривал обрядность как важный исток воздействия искусства на человека, где в основе лежала абсолютная вера в происходящее, в связи с чем возникало и чувственное, эмоциональное подключение зрителя. В данном случае обряд на подсознательном уровне как архетипический элемент уже русской сказки переносился на экраны в современных советских декорациях, содержа в себе важный идеал в контексте мифологической системы страны. Потому наличие этой глубинной связи обряда со сказкой нашло в киноискусстве советского периода новые возможности репрезентации инициации советского человека, связанные с познанием страха.

«Страх лежит в основе очень многих культурных механизмов совершенно разного плана, которые без соотношения со страхом просто не могут быть в полной мере поняты и осмыслены», — писал доктор философии, филолог-славист Е.Я. Курганов о страхе как одном из основных психоэмоциональных состояний, существующих в культуре<sup>4</sup>. В пространстве самих киносказок страх для героев, несмотря на то, что на начальном этапе они находились «за высоким забором или за стеклом», был вполне ощутим.

В фильме «Королевство кривых зеркал» (1963) А.А. Роу пионерка Оля вместе с друзьями побежала смотреть с забора страшное кино, на которое детям до 16-ти вход воспрещен. Детей привлекало нечто таинственное, что скрывал в себе страх как некий

<sup>2</sup> Юнг К.Г. О перерождении // Синхронистичность. М.: РЕФЛ-БУК/Баклер, 1997. С. 153–154.

<sup>3</sup> Эйзенштейн С.М. Основная проблема ("Grundproblem") (сокр.) С.М. Эйзенштейн «Психологические вопросы искусства». М.: Смысл. Басин Е.Я. 2002. С. 286.

<sup>4</sup> Безумное искусство. Страх, скандал, безумие. Букс Н.Я., Курганов Е.Я. АСТ, 2019. С. 12.

временно запретный и пока неизвестный им плод. И пусть самой Оле потом было очень страшно уже в реальном подъезде дома, где над ней решили подшутить мальчишки, кричавшие нечеловеческими голосами, изображая чудовищ, но для нее сам факт просмотра запрещенного кино был моментом прикосновения к манящему миру взрослых, обозначив некую готовность героини к прохождению обряда перерождения, коим является инициация. Только попав прямо в сказку, Оля преодолевает свои страхи. Она проходит обряд символического посвящения, выполнив миссию по спасению Гурда и всего королевства от деспотов, чтобы осознать неправильность своего поведения в реальной «жизни», до испытаний своих страхов в сказке, и прийти к новой стадии своего развития как личности смелой, отважной и умной. Ведь помимо преодоления своего капризного и трусливого характера, когда Оля посмотрела на себя со стороны в лице зеркального отражения Яло, она осознает и ценность учебы, превратившись в разносторонне развитую личность. Новым статусом героини становится идеологизированное звание советской пионерки, пафос которой заключен в песне о развевающемся алом флажке и уже видимых изменениях в поведении девочки в реальности после возвращения к бабушке.

Нечто подобное происходило с героями фильма «Сказка о потерянном времени» А.Л. Птушко, где в мир сказки вторглось кино для зрителей 16+ с говорящим названием «Страшная тайна». Эта тайна привлекла внимание школьников, к тому времени уже превратившихся в стариков. Им хотелось узнать ее и приобщиться к миру киностраха, что было для ребят такой же путевкой в мир взрослых и осознанием готовности и необходимости перехода к новому статусу. Реальная жизнь, в которую вторглась сказка, напомнила, что им надо решить более серьезные и вызывающие опасения проблемы, чем в кино. Только пройдя через все страшные на первый взгляд испытания — непринятие другими членами общества их как стариков — абсолютных неучей, не знающих жизни, что перешло в стадию отшельничества от коллектива; появление интереса героев к учебе как способу приобщения к процессу становления советского и образованного, что важно, человека, а также войну со злыми волшебниками как преодоление главного страха перед жизнью взрослых, — герои смогли победить страх и понять, что значит быть настоящими пионерами.

Ребенок, прошедший сказочное испытание настоящим страхом, оказывался на верном пути становления советского гражданина, юного ленинца в контексте мифологии кино тех лет.



<sup>5</sup> Лиминальная фаза — в обрядовой культуре стадия перехода личности из одного состояния в другое. Включает в себя изменения социального статуса, ценностей и норм, идентичности. — *Прим. авт.*

Но если в анализируемых чисто «оттепельных» сказках герои изначально были готовы проникнуть в мир кинострахов взрослых, и сказка представляла как естественная стадия обрядового процесса, приводящая к ускоренному переходу во «взрослую жизнь», становясь лиминальной фазой<sup>5</sup> ритуала, то в фильме «Приключения желтого чемоданчика» (1970) И.А. Фрэза герои боятся сделать шаг навстречу неизвестному. Они изначально сталкиваются с вполне реалистичным, нежели мифологическим киношным, страхом. Они травмированы новой реальностью разочарования в период «оттепели», когда сказка в кино вступила в фазу умирания вместе с угасающей верой в подобные образы. И потому лишь прямое столкновение с жизнью становится единственным путем для героев фильма к преодолению своих страхов.

### Посттравматический синдром

Изображение ощущаемой «постоттепельной» реальности в «Приключениях желтого чемоданчика» чувствуется в эпизоде, знакомящем зрителей с мальчиком Петей, который боится даже выйти из квартиры. Под песню о том, как же страшно жить на свете, он прячется под столом в комнате с выключенным светом, где, как ему кажется, обитает множество привидений, монстров и злодеев-великанов со ста ножами в кармане. В этом эпизоде режиссер превращает самые обыкновенные предметы в жутких монстров, пугающих мальчика. Ими становятся причудливые тени, появившиеся от фонарика мальчика, одежда, висящая на стуле, лежащий на полу пылесос и даже золотая рыбка, так напоминающая рыбку из фильма «Сережа» (1960), режиссеров И.В. Таланкина и Г.Н. Данелия. Мальчика Петю пугает сама жизнь, реальность вокруг него, которая видится ему враждебной. Во всем, как ему кажется, есть подвох, пропадающий лишь тогда, когда мама включает свет.

Страх предьявлен в «чемоданчике» как естественная реальность, в которой вынуждены жить герои фильма. Сказка кинорежиссера И.А. Фрэза стала более реалистичной, мифа в ней становится все меньше. В фильме нет волшебников, но есть доктор, изготовивший волшебные лекарства, нет Василис Прекрасных, а есть девочка-несмеяна, грустившая над кукольным Буратино, нет Змея Горыныча, но есть три дворовых хулигана. И нет привычного смелого героя-крестьянина или богатыря, но есть пугливый мальчик Петя, который только учится быть смелым. По характеру он пассивен, а потому боится вступать в какой-либо контакт с реальностью, и единственное его желание — лежать, спрятавшись под кроватью, «ведь это было бы так хорошо». При

этом Петя абсолютно попадает под разряд фольклорного героя, но уже другого времени — кинематографа поздних 1990-х годов, ставившего иные задачи.

В фильме И.А. Фрэза фольклорность сказки максимально приближается к бытовой реальности, но не уходит из нее полностью, что подтверждает песня, открывающая фильм: «Когда веселый ветер играет с облаками, то верьте иль не верьте, но сказка рядом с нами». В этом рисунке реальности чувствуется ироничное отношение кинорежиссера к действительности. Это отношение заметно и в эпизоде, где доктора и мальчика окружают сотни людей с такими же желтыми чемоданчиками, на поиски которого отправились главные герои. Ирония над однообразием вещей, которые можно приобрести в магазинах в то время, направляет зрителя к иному восприятию действительности, что добавляет сюжету сказки еще большую остроту и сложность. Реальность теперь не идеальна, она полна угловатостей, странностей и много в ней чего-то угрожающего в этом наступающем потоке одинаковых по цвету чемоданов, что никак не походило на прекрасный мир, который ранее рисовали в мифе и сказке.

Еще большая ирония, связанная со сказочными кодами, достигается сюжетным поворотом, который устраивают трое хулиганов. Неожиданно они повторяют свой комедийный прием, который исполнили во время своего первого выхода на детскую площадку, — эффектное появление из ниоткуда с другой стороны забора аэродрома под песню о самих же себе. Это аллюзия на Змея Горыныча с тремя головами: хулиганы выполняют свою функцию главного злодея-чудовища в этой истории. Просто ради шутки они дурачатся, ломая все куличики из песочницы на своем пути и играя в «собачку» желтым чемоданчиком с разными волшебными лекарствами. Но этот современный «трехголовый» хулиган получает по заслугам. Петя наносит удар по носу самому главному из них, заступившись за обиженную Тому и доказав, что и без конфет он может быть отважным. И Тома впервые по-настоящему улыбнулась, поняв, что ради нее совершили настоящий подвиг. Это был момент преодоления страха перед физической реальностью — в контексте сюжета это лиминальная стадия, наступившая не с помощью сказочного действия, а всего лишь в результате сказочного кода, представшему в виде обычной бытовой ситуации с аллюзией на сказку, то есть условный код, без вмешательства со стороны волшебства. Окончательный переход в новый статус ожидал Петю в цирке, что отсылало зрителей к архетипическим символам советской киномифологии в контексте фильма Г.В. Александрова «Цирк»

(1936), но теперь носящего менее патетический и реалистичский в сфере веры в миф характер.

Момент кодового перехода был подкреплён эпизодом, произошедшим незадолго до этого в троллейбусе, на котором вместе ехали Петя с Томой, отделившись от общества сопровождавших их взрослых. Когда, осмотревшись вокруг, Петя заметил на пиджаках некоторых пассажиров медали за отвагу, спасение утопающих, а в окне увидел плакат с фильмом «Смелые люди» (1950, режиссер К.К. Юдин), отсылающий к 1950 году, он осознал себя частью этой истории, частью советского общества. Раз все вокруг сильные и смелые, настоящие герои, он тоже не должен трусить и прятаться дома, и потому он гордо заявляет Томе, что не выйдет на своей остановке, а поедет дальше, чтобы продолжить свой индивидуальный процесс становления как советского человека.

Но если в «Сказке о потерянном времени» герои все же погружались в сказку через проход в странном дереве, преодолевая свой страх именно в этом пространстве, то в фильме «Приключения желтого чемоданчика» для этого достаточно было столкновения с реальностью — обыкновенной драки с условным фольклорным чудовищем. Так что несколько приправленная идеологией теория доктора о роли драки в воспитании мальчишки оказалась в чем-то верной — достаточно поступить честно и справедливо, заступившись за обиженную девочку. И нет секрета в том, что и без помощи конфеты можно стать отважным, а значит, пройти обряд инициации без прямого вмешательства сказки. Да и весело смеяться можно без порошка смеха, чтобы почувствовать своеобразный аналог катарсиса как завершение процесса очищения от прошлого. До фильма И.А. Фрэза катарсисом в сказках служило осознание героями совершенного хорошего дела, нечто вроде спасения Гурда или победы над злыми волшебниками, строчащими доносы и т. д. В этом читался начавшийся процесс распада мифа в самой структуре советской сказки, в которую вскоре перестанут верить, ведь сказка и жизнь больше не будут синонимами, о чем громко провозгласит фильм Н.Н. Кошеверовой «Старая, старая сказка» (1968). А пока что нужно лишь хорошо завершить сказку, вступив в активное взаимодействие с враждебной реальностью, чтобы, преодолев свой страх перед ней, стать настоящим ленинцем.

\* \* \*

Мотив обрядности исторически характерен для жанра сказки, что и отразилось в кинематографе. Но в контексте советского сказочно-мифологического жанра инициация претерпевает



некоторые изменения в связи с особенностями кинематографической образности и, главное, в идеологической системе эпохи. Инициация обрела важный акцентный страх, который, с одной стороны, означал готовность к началу превращения маленьких героев 1960-х годов в истинных членов советского общества, с другой — страх являлся частью процесса этого превращения, испытывая героев на смелость характера.

С началом угасания в сознании людей веры в миф страх становится все более реалистичным, превращаясь из символического обозначения в новый социальный статус, характеризующий опасения человека перед пошатнувшейся в позднюю «оттепель» реальностью, из которой уходила сказка. Потому изучение особенностей инициации страхом в осовремененных пионерами и пионерками сказках 1960-х годов позволяет исследовать как процесс трансформации мира классических жанровых сказок советского кино, так и выявить исторические границы смены эпох, только в более изобретательной, яркой эстетической форме. ■

---

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Безумное искусство. Страх, скандал, безумие. М.: АСТ, Букс Н.Я., Курганов Е.Я., 2019. 320 с.
2. Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки. М.: Индрик, 1998. 164 с.
3. Эйзенштейн С.М. Основная проблема ("Grundproblem") (сокр.) С.М. Эйзенштейн «Психологические вопросы искусства». М.: Смысл. Басин Е.Я. 2002. 335 с.
4. Юнг К.Г. О перерождении // Синхронистичность. М.: РЕФЛ-БУК; Баклер, 1997, 315 с.

#### REFERENCES

1. Bezumnoye iskusstvo. Strakh, skandal, bezumiye [Crazy art. Fear, scandal, madness]. Moscow: AST, Buks N.Ya., Kurganov Ye.Ya., 2019. 320 p. (In Russ.).
2. Propp V.Ya. (1998) Morfologiya volshebnoy skazki. Istoricheskiye korni volshebnoy skazki [Morphology of a fairy tale. Historical roots of a fairy tale]. Moscow: Indrik, 1998. 164 p. (In Russ.).
3. Eyzenshteyn S.M. (2002) Osnovnaya problema ("Grundproblem")\* (sokr.) [The main problem ("Grundproblem")]. S. Eyzenshteyn "Psikhologicheskiye voprosy iskusstva" Moscow: "Smysl", 2002. (In Russ.).
4. Jung K.G. (1997) O pererozhdenii. Sinkhronistichnost [On rebirth. Synchronicity]. Moscow: REFL-BUK; Bakler, 1997. 315 p. (In Russ.).

# Initiation by Fear as a Model of Soviet Film Tales of the 1960s

***Polina Yu. Zernova***

*4th year student at the Faculty of Film Studies, All-Russian State Institute of Cinematography named after S.A. Gerasimov*

UDC 7.03

**ABSTRACT:** The article deals with the transformation and interpretation of the initiation process with reference to the Soviet fairy-tale film genre, more precisely with the trial by fear of young heroes as an important stage of their getting to be truly Soviet people. The research is based upon the study of the archetype of an ideal hero in the fairy tale genre which has its roots in the socialist realism of the 1930s. In Soviet film tales of the 1960s (like the classic «Kingdom of Crooked Mirrors» by A. Rowe and «The Tale of Time Lost» by A. Ptushko) telling about the modern life of pioneers such ideology-driven symbols of the past came to be some kind of human ideal for young heroes in search of role models. Hence the necessity of initiation and the importance of trial by fear for the preparation of youngsters for becoming ideal Soviet people.

With the collapse of Soviet mythology the fear in film tales evolved from a metaphysical designation of the process of transition into the anxiety about the current changes in real life which was getting ever less fairy. It became apparent in the transient tales of the post-thaw period like «Adventures of the Yellow Suitcase» by I. Frez who still kept on working with contemporary medium. The study of initiation of young fairy-tale heroes by means of trial by fear in terms of its changing sense brings out that the transformation of the Soviet fairy tale universe followed the general flow of thought in Soviet cinema at that turn of the decade.

**KEY WORDS:** Soviet cinema, fairy tale, fear, initiation, myth, «thaw», «post-thaw»



## Образ войны в кинематографе 1960-х. Рыцари без прошлого и будущего

А.В. Янушко

DOI: <https://doi.org/10.17816/VGIK51023>

*Анализ фильмов 1960-х годов о Великой Отечественной войне раскрывает романтические представления киноперсонажей о подвиге во время войны. В статье рассматривается кинематографический образ войны как взгляд поколения режиссеров, чьи представления о событиях 1941–1945 годов разделены временной дистанцией. Изображение войны средствами кинематографа периода «оттепели» выявляет неизбежное столкновение идеалистического сознания «юных рыцарей» с реалиями разрушительной силы войны.*

АННОТАЦИЯ УДК 778.5 с/р 086+778.5.044 с/р 041-045

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА  
 Великая Отечественная война, «оттепель», рыцари, идеалистический поэтизированный образ, временная дистанция

Лауреат Конкурса киноведческих работ ВГИК

Исторические фильмы о героических подвигах русских солдат во имя Отечества заполнили экран. Снимается кино об отваге Панфиловцев, о жестокости битвы под Сталинградом, прослеживается попытка пробудить сострадание к юным героиням из произведения Бориса Васильева «А зори здесь тихие...». «Вы должны помнить, гордиться, быть благодарными!», — говорится со школьной поры. Однако временная дистанция между человеком современной эпохи и событиями ВОВ становится с каждым днем все более непреодолимой. Все попытки сделать из советского солдата эпического героя, вызвать у зрителей с помощью экранных спецэффектов восхищение бесстрашием русского человека перед громадой надвигающихся танков — не только отдаляют молодое поколение от изображаемых событий, но и показываемый на экране современный военно-исторический фильм как бы вакцинирует зрителей от осознания подлинных мироощущений человека на войне.

Вдохновляющие мотивационные фильмы, созданные поколением режиссеров-фронтовиков, были нацелены на показ героизма и бесстрашия советского солдата, что вполне закономерно. Фильмы советского кинорежиссера А.Б. Столпера, снятые по произведениям К.М. Симонова в военные годы, и



сегодня сохраняют актуальность, востребованность, пробуждают боевой дух. Тем не менее фильмы «Жди меня» (1943), «Дни и ночи» (1944), «Наше сердце» (1946) — это картины, нужные человеку военного времени, не рефлекслирующие, а мотивирующие. Другим примером кинолента, современная войне, можно назвать фильмы, возводящие на пьедестал подвиг героя, наполненные жизнеутверждающими песнями Марка Бернеса, например, картину «Два бойца» (1943) или фильм «Радуга» (1943) кинорежиссера М.С. Донского, агрессивно воссоздающую образ врага. Во имя культа полководца-победителя был снят и фильм «Падение Берлина» (1949, режиссер М.Э. Чиатурели).

В 1960-е годы начинается, однако, возникать временная дистанция между событиями военного времени и современностью, что полностью меняет подход к экранному раскрытию феномена войны. Прослеживается также еще более длительная дистанция в осознании трагизма военных лет, приведшая в наши дни к формированию образа солдата как мифологического супергероя, всемогущего и бесстрашного. Эти штрихи есть, к примеру, в фильме «Т-34» (2019, режиссер А.Л. Сидоров) и в ленте, похожей на компьютерную видеоигру «Танки» (2018, режиссер К.Ю. Дружинин), что вызвано недопониманием исторического прошлого, попыткой возведения «подвига героев» в ранг официоза. Сегодняшние военные блокбастеры близки по своим спецэффектам к реальности военной битвы, но далеки от искренности, предметом которой являются не визуально-впечатляющие взрывы, а в первую очередь человек, его когнитивное сознание.

С наступлением «оттепели» кинематографисты начинают задумываться о мироощущении человека на войне — и это то, чего не хватает современному экранному образу войны. Искренность повествования и анализ души героя актуальны именно сегодня, когда ценность человеческой жизни является высшей гуманистической ценностью. Для «оттепельного» солдата война является уже не честолюбивой возможностью доказать верность своему Отечеству, скорее, она стала инородным, разрушающим мирную жизнь элементом. Однако для молодых героев 1960-х далекий образ еще не пройденной войны превратился в идеализированную, мечтательную и оторванную от реальной действительности иллюзию. В силу отсутствия жизненного опыта мальчишки стремятся проявить свои героические качества — стать рыцарями на поле боя. Но попытка проявить себя героем ожидает, как правило, разочарование, которое приводит к общему для «оттепельного» кинематографа кризису переосмысления времени и истории. Ощущение непрожитой

жизни, разрушенной войной, — в этом прослеживается «оттепельное» ощущение молодого поколения режиссеров, потерявших на войне своих родителей.

Во многих фильмах 1960-х годов есть корректировка мироощущений человека на войне, раскрывается идея невозможности рыцарского подвига юного героя. Трагическое ощущение непржитой жизни становится лейтмотивом в посвященных Великой Отечественной войне фильмах Марлена Хуциева, Сергея Бондарчука, Михаила Калика, Михаила Калатозова, Наума Бирмана, Виктора Трегубовича и Владимира Мотыля.

### **Возвращение домой**

В кинематографе «оттепели» тема войны зародилась с момента возвращения оставшихся в живых героев в мирную жизнь, где следы героизма победителей стали стираться. Вспомним строительство нового дома в фильме М.М. Хуциева «Два Фёдора» (1958). Возвращение на родину — это начало новой жизни, где дом разрушен до основания, и никто не встретит у порога. Мир, ради которого сражались на войне герои, — чужой и неуютный мир для солдата, пережившего войну. Однако герои «оттепели» имеют право на новую жизнь. Фёдор-малый (Коля Чурсин) и Фёдор-большой (Василий Шукшин), объединенные общей трагедией и общим делом, находят в себе силы построить дом. И в фильме «Судьба человека» (1959) участник войны Андрей Соколов (Сергей Бондарчук), потерявший жену и детей, обретает сына (Павел Борискин): встреча с Ванюшкой становится спасительной для отчаявшегося героя.

Иным настроением наполнен фильм Л.А. Кулиджанова «Дом, в котором я живу» (1957), где война вторгается в мирное течение жизни героев и становится поворотным моментом, влияющим на судьбу каждого жителя коммунальной квартиры. К образу людей, которых волнуют бытовые проблемы, обращены теперь человеческие взаимоотношения.

Тем не менее разрушение привычного порядка мирной жизни, отсутствие будущего у молодого поколения, невозможность любить и быть любимым — эти проблемы оказываются незначительными перед лицом войны, предвещающей человеческие жертвы. И юные герои оказываются на периферии между жизнью и смертью. Война забирает молодых. Трагическая мелодия материнской грусти звучит в фильме Г.Н. Чухрая «Баллада о солдате» (1959). Мать Алеши (Антонина Максимова) вечно будет выходить на дорогу и ждать сына, который никогда не вернется с войны.

**Фильм «До свидания, мальчики!»**

«Оттепельное» отношение к разрушительной силе войны, уносящей жизни юных защитников отечества, Булат Окуджава высказал в стихах: «Ах, война, что ж ты сделала, подлая: // Стали тихими наши дворы // Наши мальчики головы подняли // Повзрослели они до поры...».



Кадр из фильма  
Михаила Калика  
«До свидания,  
мальчики!» (1964)

Целое поколение юных мальчишек, не достигших совершеннолетия, вынуждено было отдать войне свою только начинающуюся жизнь. В 1964 году кинорежиссер М.Н. Калик снял фильм «До свидания, мальчики!» по повести Бориса Балтера, в котором отражен трагизм военного времени и только вступающего в жизнь молодого поколения. Романтизированное представление о войне главного героя фильма Володи (Евгений Стеблов) соотносится с настроением «оттепельного» человека, который отчаянно пытается найти среди размытых дождем песчаных тропинок собственную дорогу. Гуляя по приморской набережной, взирая на теплоходы, киногерой рассуждает о героизме русских моряков. «Мужчина интересен своим будущим», — звучат высокопарные слова из уст подруги Володи.

Будущее для героев этого фильма — это возможность поступить в военное училище, открывающаяся для них, признанных «лучшими из лучших». Стать лейтенантом через три года — прекрасная перспектива, если бы не угроза войны, которая, словно надвигающийся шторм, нависла над приморским городком. Ощущение близости войны, ломающей судьбы, забирающей сыновей, разлучающей влюбленных, становится той, вполне реальной угрозой, которая ожидает героев за кадром изображенной на экране мирной жизни. Вчерашние мальчишки, еще весело прыгающие с пирса в море, разговаривающие о девочках и поцелуях, гуляющие босиком по лужам, хотят быть рыцарями на поле боя, имея призрачные, весьма далекие представления о том, что такое война.

Будущее для героев этого фильма — это возможность поступить в военное училище, открывающаяся для них, признанных «лучшими из лучших». Стать лейтенантом через три года — прекрасная перспектива, если бы не угроза войны, которая, словно надвигающийся шторм, нависла над приморским городком. Ощущение близости войны, ломающей судьбы, забирающей сыновей, разлучающей влюбленных, становится той, вполне реальной угрозой, которая ожидает героев за кадром изображенной на экране мирной жизни. Вчерашние мальчишки, еще весело прыгающие с пирса в море, разговаривающие о девочках и поцелуях, гуляющие босиком по лужам, хотят быть рыцарями на поле боя, имея призрачные, весьма далекие представления о том, что такое война.

«Прекрасная весенняя Москва... мирная, утренняя, сверкающая куполами. Москва юной любви, еще школьной и уже полнокровной, созревшей, готовой к союзу, любви двоих, искрящаяся





Кадр из фильма  
Михаила Калатозова  
«Летят журавли» (1957)

<sup>1</sup> Зоркая Н.М.  
История советского  
кино. СПб.: Алетейя,  
Изд-во С.-Петербург.  
университета, 2006.  
С. 318.

радостью и ожиданием...»<sup>1</sup>. С этой фразы в первых кадрах фильма «Летят журавли» описывается жизнь, которую не удастся прожить главным героям. Им помешала война. В снятом в 1957 году фильме кинорежиссера М.К. Калатозова тема «не случившейся жизни», жизни, разрушенной войной, раскрывается без излишней драматизации и патетики, и эта трагедия подкрепляется поэтическим образом журавлиного клина на синем небе, в сопровождении звучащего эхом юношеского смеха. Звучит эта тема и в фильме М.Н. Калика «До свидания, мальчики!».

Мироощущение непрожитой жизни точно передает метафорическая сцена выхода в море трех юных друзей, чья душа жаждет романтики, приключений и подвигов. Их не пугает шторм, они продолжают грести, оставляя свой дом далеко позади. Лишь на горизонте виднеется силуэт прекрасной дамы, не теряющей надежду на возвращение своего героя. Режиссер монтирует жизнь приморского городка с хроникальными кадрами войны, не оставляя зрителю надежды на возвращение домой героя, с юношеской дерзостью запрыгивающего в мчащийся поезд. Вымученная улыбка бегущей за поездом матери сменяется изображением дороги, несущей героев вперед во фронтовое будущее. «Что значит прошлое?», — звучит эхом вопрос Инны, подруги Володи. Прошлое осталось позади, детство окончено: впереди только война.

### Высокое небо

Героям фильмов 1960-х свойственна мечтательность, они склонны идеализировать свое представление о войне. В картине Н.Б. Бирмана «Хроника пикирующего бомбардировщика» (1967) объектом мечтаний молодых людей становится уже не море, а небо. Высокое и необъятное небо — не это ли

Кадр из фильма  
Наума Бирмана  
«Хроника пикирующего  
бомбардировщика»  
(1967)



место для проявления настоящего героизма? Впервые зритель знакомится с юными рыцарями уже во время Великой Отечественной Войны, на фронтовом аэродроме. Командир экипажа Архипцев (Геннадий Сайфулин), радист Соболевский (Олег Даль) и штурман Гуревич (Лев Вайнштейн) попадают на гауптвахту: один за изготовление «ликера Шасси», двое — за неподобающее обращение с капитаном медицинской службы. Эта троица, мечтающая о свободном парении в небе, противопоставляется поколению военных. Однако старшие по званию не прочь перенять опыт юных. Комендант аэродрома (Николай Трофимов) распределяет нетерпящим возражений тоном провинившихся по камерам, но при этом не забывает поинтересоваться пропорциями сиропа для изготовления ликера. Механик Кузьмичев (Юрий Толубеев) шутливо упрекает Соболевского в пьянстве и восклицает: «Ты не стрелок-радист, а трепач». Так звучит ответ умудренного опытом солдата на упрек юноши в том, что Кузьмичев всё знает и ничто не может удивить его. Старшее поколение не обладает романтизированным взглядом на войну, не читает стихов, не напевает лирические песни, не восхищается ревом заводящегося мотора, да и не испытывает эйфории от предстоящего вылета на схватку с противником. Но по мнению Соболевского, только вступившего на поле военных действий, в этом и заключается рутина и скука военных будней.



Кадр из фильма  
Михаила Каллика  
«До свидания,  
мальчики!» (1964)

Как юные герои фильма «До свидания, мальчики!», вдохновленные некогда просмотром картины «Юность Максима», мечтают совершить великий подвиг, так и герои киноленты Н.Б. Бирмана предвкушают свой первый героический вылет в небо. Даже в критическую минуту, осознавая потерю своего товарища, Архипцев, один из молодых бойцов, азартно и бойко, без признаков скептицизма стремится привести план разведки вражеского аэродрома в действие. Однако за внешним проявлением бесстрашия героев скрывается их внутреннее сомнение в возвращении к мирной жизни. Флэшбэки, используемые режиссером в фильме, олицетворяют эскизы художника, похожие на некие наброски фрагментов жизни, которая закончилась, не успев начаться.

тицизма стремится привести план разведки вражеского аэродрома в действие. Однако за внешним проявлением бесстрашия героев скрывается их внутреннее сомнение в возвращении к мирной жизни. Флэшбэки, используемые режиссером в фильме, олицетворяют эскизы художника, похожие на некие наброски фрагментов жизни, которая закончилась, не успев начаться.

Соприкоснувшись с реалиями войны, юные рыцари мечтают о мирной жизни. Сцене героической гибели героев предшествует идиллическая мизансцена на берегу реки, где трое молодых людей мечтают о послевоенных днях с позитивными образами: Соболевский шутливо сочиняет истории о том, как Архипцев «по воскресеньям будет катать по кругу детишек». Но ментальная идиллия жизни скоро будет разрушена. Смех, насвистывание незамысловатой мелодии, солнечные блики — все это перекрывает тень взлетающего бомбардировщика. Сбылась мечта мальчишек, они летят в небо — тумана больше нет, их будущее ясно.

### Рыцарский комплекс

«Оттепельный» кинематограф не дает угаснуть романтической идее подвига, но теперь герои погибают не «За Родину! За Сталина!», а за собственную мечту и идеалы, приносят войне в жертву свое отважное юное сердце и собственную, еще не прожитую, жизнь. Не успев изменить своему романтическому представлению о войне, не погрузившись полностью в далекие от небесных мечтаний реалии войны, герои погибают чистыми и честными в своих устремлениях, со свойственной им детской рыцарской наивностью.

Столкновение двух поколений, конфликт между рыцарскими идеалами и рутинной военной действительностью прослеживается в фильме В.И. Трегубовича «На войне как на войне» (1968), в названии которого уже заложено настроение смирения с военными законами, существующего априори, как бы независимо от человека. Но кинематограф «оттепели» прежде всего интересуется именно героем и его мироощущением.

Стать командиром экипажа — по существу авантюра для неопытного младшего лейтенанта, вчерашнего выпускника военного училища. Александр Малёшкин (Михаил Кононов) оказывается брошенным на растерзание старших военных, которыми ему приходится руководить. И в этом бою Малёшкин не имеет права на поражение, какими бы честолюбивыми ни были его рыцарские воззрения на командование экипажем, придется играть по правилам войны. Кризис юного рыцаря заключается в отсутствии возможности реализовать идеалистические амбиции в

Кадр из фильма  
Виктора Трегубовича  
«На войне как на войне»  
(1968)



рицарские воззрения на командование экипажем, придется играть по правилам войны. Кризис юного рыцаря заключается в отсутствии возможности реализовать идеалистические амбиции в



управлении экипажем. Не принимаемый военной реальностью Малёшкин испытывает «рыцарский комплекс» — разочарование от утраты собственных идеалов. Но «без страха и упрека» он выходит победителем не только из боя. Малёшкин в первую очередь одерживает победу над самим собой, над собственными стереотипами и ограничениями.

### Пора взросления

«Молодой, непосредственный, доверчивый к окружающему миру человек по существу стал метафорой зарождения оттепели»<sup>2</sup>. Примером самого мечтательного и далекого от военной действительности рыцаря является, конечно, рядовой гвардии Женя Колышкин в фильме В.Я. Мотыля «Женя, Женечка и "катюша"» (1967). Этот «Дон Кихот» в исполнении Олега Даля живет в мире собственных фантазий от прочитанных книг и совершенно не вписывается в лишённую романтики военную действительность. Колышкин находит на войне объект своего обожания — «прекрасную даму» Женечку. Ради нее он готов на великие подвиги, но все его попытки проявить рыцарство на фронте заканчиваются конфузом. Колышкин все время попадает в нелепые ситуации. Он «отправляется в странствие», чтобы принести своей возлюбленной посылку с конфетами, но случайно оказывается во вражеском штабе, где все его конфеты съедают немцы.

«Вы напрасно иронизировали насчет моего возраста, мне скоро 19... а это не так уж мало, представьте», — звучат за кадром мысли героя. Интеллигентный, искренний юноша, который борется за собственную правду — такой герой не кажется серьезным для очерстевших и грубых, матерых военных, которые, как и механик Кузьмичёв из «Хроники пикирующего бомбардировщика», утра-

тили способность удивляться. Они уже не живые люди, они военные, намеренно заглушившие в себе голос человека, ставшие беспрекословными исполнителями воли войны. Вся гвардия иронично называет Колышкина «полиглотом», хотя он-то и есть единственный, кто попытался понять и перевести речь

<sup>2</sup> Зайцева Л.А. Экранный образ времени оттепели (60–80-е годы): монография. М., СПб.: Нестор-История, 2017. С. 177.



Кадр из фильма Владимира Мотыля «Женя, Женечка и "катюша"» (1967)

немцев, больше из «серьезных» военных никто языком не владеет.

Решительный и бойкий Колышкин проявляет находчивость в борьбе с немцами, наряжает старших по званию в женскую одежду, и такая тактика позволяет обхитрить врага. Наш рыцарь празднует победу — наконец-то ему удалось проявить свою индивидуальность. Но жестокой войне недостаточно смелости и находчивости рыцаря, ей не нужны рыцари-романтики, ей нужны практичные люди, не позволяющие чувствам взять верх над разумом. Тот волшебный замок, по которому проводит Колышкин свою возлюбленную, взяв в руки шпагу, шагая рыцарской походкой, — замок, стены которого обречены быть разрушенными войной.

В жанре трагикомедии В.Я. Мотыль рассказывает историю Колышкина, монтируя фронтную реальность с иллюстрациями к детским книжкам. Режиссер достигает высшей степени условности, создавая в последнем эпизоде фильма настоящее королевство — воплощение романтических воззрений Колышкина. Но жестокий удар ожидает рыцаря. Смерть возлюбленной — это событие, после которого мир героя никогда не будет построен заново. Крах иллюзий и надежд для рыцаря — внутренняя гибель молодого человека. В кадре затылок, отвернувшегося от зрителей героя с поникшей головой, — вот и забрала война того, кто боролся за живое и человеческое до самого конца. Последний взгляд Колышкина говорит лишь о том, что его борьба окончена, ведь смысл его рыцарского существования был навсегда уничтожен войной.

### **Герои «оттепели»**

Оттепель создает абсолютно чистых, омытых дождевой водой героев, которые еще не успели погрязнуть в беспощадной болотной трясине под названием «Война». Кинематограф 1960-х показывает зрителю не патриотов, яростно размахивающих советским флагом и не супергероев, проявляющих невероятное мужество. Перед нами мальчики, которые еще вчера бегали по двору с деревянными мечами в руках, а сегодня они взяли в руки снаряды для артиллерии.

Временная дистанция, отделяющая кинематограф «оттепели» от событий Великой Отечественной войны, изменила отношение нового поколения режиссеров к героизму на войне. Ощущение непрожитой жизни, потерянной молодости и не свершившейся судьбы обретает новое значение для оттепельного гуманизма. Рыцарский подвиг — романтическая мечта каждого мальчика, незрелого, не готового к войне, но уверенного в

необходимости совершаемого подвига. Главная трагедия героев «оттепели» в столкновении романтических иллюзий о войне с жестокой, разочаровывающей действительностью. И голос «оттепели» продолжает пронзительно звучать: «До свидания, мальчики, мальчики, постарайтесь вернуться назад».

«Самый яркий манифест “оттепели” — слова маленького героя из фильма “Сережа”: “Ребята, у меня есть сердце!”<sup>3</sup>, — звучат особенно пронзительно, когда мы говорим о юных героях на войне, о рыцарях, принесших идеалистическую жертву на алтарь Победы, но не бездумно, а в чувственном порыве. Помещенные временем в военную среду мальчишки, в стремлении обрести живое и человеческое, вынуждены отказываться от своих романтических иллюзий. Героизм больше не возводится на пьедестал, важность перед романтической природой идеи обретает сама человеческая жизнь. В этом и есть отличие образа войны и героя на войне в кинематографе 1960-х от патриотически мотивационного голоса фильмов, снятых в период войны. Оттепельное осмысление мироощущения человека на войне и темы «непрожитой жизни» резонирует с современным вопросом «Что есть война?» для поколения, отделенного от 1940-х годов временной дистанцией в 75 лет. Сегодня важно помнить о ценности человеческой жизни и не превращать образ Великой Отечественной войны в механистический экранный аттракцион. ■

<sup>3</sup> Марина Чернышова. «...Эхо “оттепели” огромно...». Из стенограммы «круглого стола» / Киноведческие записки, 2006, № 77. URL.: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/1019/> (дата обращения: 26.11.2020).

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Аннинский Л.А.* Шестидесятники и мы. Кинематограф, ставший и не ставший историей / Л.А. Аннинский. М.: Киноцентр, 1991. 240 с., 8 л. ил.
2. *Зайцева Л.А.* Экранный образ времени оттепели (60–80-е годы): монография. М.; СПб.: Нестор-История, 2017. 344 с.
3. *Зоркая Н.М.* История отечественного кино: Н.М. Зоркая. М.: Белый город, 2014. 511 с.
4. *Зоркая Н.М.* История советского кино. СПб.: Алетейя, Изд-во С.-Петерб. университета, 2006. 544 с.
5. История страны. История кино / [Под ред. С.С. Секиринского]. М.: Знак, 2004 (ООО Гео-Тэк). 495 с.
6. Кинематограф оттепели: Документы и свидетельства / НИИ киноискусства Госкино РФ; [Сост., коммент. В.И. Фомин]. М.: Материк, 1998. 458 с.
7. *Марина Чернышова.* «...Эхо “оттепели” огромно...». Из стенограммы «круглого стола» / Киноведческие записки, 2006, № 77. URL.: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/1019/> (дата обращения: 26.11.2020).
8. *Олег Даль:* Дневники. Воспоминания. Письма. М.: Центрполиграф, 1999. 464 с.



## REFERENCES

1. *Anninsky L.A.* (1991) *Shestidesyatniki i my. Kinematograf, stavshy i ne stavshy istoriyey* [The people from sixties and we. Cinema that has become and has not become a history]. L.A. Anninsky. Moscow: Kinotsentr, 1991. 240 p. (In Russ.).
2. *Zaytseva L.A.* (2017) *Ekranny obraz vremeni ottepeli (60–80-e gody): monografiya* [Screen image of the thaw time (60–80s): monograph]. Moscow; St. Petersburg: Nestor-Istoriya, 2017. 344 p. (In Russ.).
3. *Zorkaya N.M.* (2014) *Istoriya otechestvennogo kino* [History of Soviet cinema]. Moscow: Bely gorod, 2014. 511 p. (In Russ.).
4. *Zorkaya N.M.* (2006) *Istoriya sovetskogo kino* [History of Soviet cinema]. St. Petersburg: Aleteyya, Izd-vo S.-Peterb. universiteta, 2006. 544 p. (In Russ.).
5. *Istoriya strany. Istoriya kino* [History of the country. Cinema history]. [Pod red. S.S. Sekirinskogo]. Moscow: Znak, 2004 (OOO Geo-Tek). 495 p. (In Russ.).
6. *Kinematograf ottepeli: Dokumenty i svidetelstva* [Cinema of the Thaw: Documents and Evidence]. NII kinoiskusstva Goskino RF; [Sost., komment. V.I. Fomin]. Moscow: Materik, 1998. 458 p. (In Russ.).
7. *Marina Chernyshova* (2006). "...Ekho «ottepeli» ogromno..." Iz stenogrammy "kruglogo stola" [Marina Chernyshova. "... The echo of the «thaw» is enormous ..." From the transcript of the «round table»]. *Kinovedcheskiye zapiski*, 2006, № 77. URL.: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/1019/> (data obrashcheniya: 26.11.2020). (In Russ.).
8. *Oleg Dal* (1999) *Dnevnik. Vospominaniya. Pisma* [Oleg Dal: Diaries. Memories. Letters]. Moscow: Tsentrpoligraf, 1999. 464 p. (In Russ.).

# The Image of War in the Cinema of the 60s. Knights without Past and Future

**Alena V. Ianushko**

*4th year student, Faculty of Screenwriting and Film Studies, Department of Film Studies, All-Russian State Institute of Cinematography named after S.A.Gerasimova (VGIK)*

UDC 778.5c/p<sup>1960</sup>+778.5.044c/p<sup>1941-1945</sup>

**ABSTRACT:** On the basis of films about the Great Patriotic War produced during the thaw period, the idea of young characters' romantic image of a war-time heroic deed is advocated. The article examines the cinematic image of the war as the view of a new generation of directors, removed in time from the events of 1941–1945. The depiction of war in films of the thaw period demonstrates the inevitable clash of the idealistic consciousness of young knights with the destructive forces of war. The problem of romanticizing heroism in war becomes relevant due to the change of perspective on the phenomenon of war, which invades normal existence and takes away the lives of young people who are just beginning their journey.

The scientific novelty lies in determining to what extent the screen image of war is influenced by the temporal distance between generations of directors who made films in wartime, when patriotism was a leading motivating force, and their children, the directors of the thaw.

Using the films of Mikhail Kalik "Goodbye, boys!", Vladimir Motyl "Zhenya, Zhenechka and Katyusha", Naum Birman "Chronicle of a Diving Bomber" and others, the author reveals the gap between the romantic dream of a heroic deed and reality. The necessity to go to war is more tragic for young heroes in films of the Thaw than in wartime films.

The author argues that the more reverent attitude of thaw cinema to the fate of its characters results from the time distance sufficient for a new understanding of the phenomenon of war in human life, a decrease in the patriotic fervor and a shift of focus from general military actions to the life of a specific person.

Looking at the image of the hero of the thaw period and the artistic space of films of the 1960s, the author calls the sense of a life un-lived the result of the youthful craving for a heroic deed and the confrontation of yesterday's schoolchildren with the severity of war reality. The author reveals the problem of young heroes' unpreparedness for the trials of war and shows the meaninglessness of the chivalrous sacrifice in the name of a romantic idea.

**KEY WORDS:** Great Patriotic War, "thaw", knights, idealistic poeticized image, time distance

## [ библиотека ВГИК ]



**Хуркман Ван Алексис.**

**Цветокоррекция. Кинопроизводство и видео = Color correction. Handbook: руководство / А. Хуркман Ван; авт. пер. и ред. И.Л. Люско.**

М.: ДМК Пресс, 2020. 758 с.: ил.

Это руководство представляет исчерпывающую информацию по цветокоррекции для всех, кто занимается монтажом и компоузингом в кинопроизводстве и видео. Освоение цветокоррекции на профессиональном уровне ранее представляло значительные сложности: постигать эту науку приходилось методом проб и ошибок, а установка для коррекции цвета обходилась в гигантскую сумму. Но ситуация изменилась благодаря современным компьютерным программам. Используя методики

и приемы, описанные в книге, вполне можно преуспеть в своем мастерстве: научиться настраивать профессиональную среду коррекции цвета, анализировать кадр, создавать визуальные эффекты, которые не оставят зрителя равнодушным. На сайте издательства выложены дополнительные материалы: видеофайлы в формате HD, упражнения для разных компьютерных платформ и приложений, а также файлы проектов. Специалист по цветокоррекции (колорист) — несет ответственность за заключительную стадию работы над материалом фильма в том, что касается качества цветного изображения. Используя инструменты настройки цвета, которыми располагает современное программное обеспечение, колористы обогащают визуальное восприятие фильма. Овладеть мастерством коррекции цвета не так просто — этому учатся годами. В книге приводятся ценные советы по использованию передовых технологий обработки и творческой стилизации изображения. Используя свой богатый опыт работы в отрасли, Алексис Ван Хуркман демонстрирует как добиться профессиональных результатов в любом проекте, используя специализированные приложения для обработки графики и встроенные инструменты для коррекции цвета в программах видеомонтажа и компоузинга. Понятный стиль изложения и множество примеров, подчас анекдотического характера, делают чтение приятным и увлекательным.



# ПЕРФОРМАНС ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ



Фото А. Немина



## «Берлинские этюды» Б.М. Неменского и традиции русского изобразительного искусства

**О.К. Клейменова**

доктор философских наук, кандидат искусствоведения, профессор

DOI: <https://doi.org/10.17816/VGIK54702>

*Статья посвящена творчеству одного из наиболее значительных мастеров современного изобразительного искусства — Б.М. Неменскому. Художник — участник Великой Отечественной войны, и эта тема стала главной в его творчестве. Серия «Берлинские этюды», относящаяся к ранним работам Б.М. Неменского, была создана в апреле-мае 1945 года. В ней документально запечатлены разные моменты боев за Берлин, первые дни после Победы. В статье рассматриваются аспекты передачи в живописных этюдах и рисунках драматического противостояния воюющих сторон, использование выразительных средств изобразительного языка — света, цвета, пространственного строя, всех элементов композиции.*

УДК 75:78+79(47)2-164:1645-

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Великая  
Отечественная  
война,  
изобразительное  
решение,  
композиция,  
колорит, традиции  
отечественной  
культуры

В этом году, отмечая 75 лет Великой Победы, нельзя не вспомнить об одном из самых значительных художников современного искусства, ветеране ВОВ, академике Российской академии художеств и Российской академии образования, Народном художнике, профессоре ВГИК им. С.А. Герасимова Борисе Михайловиче Неменском.

Великая Отечественная война стала отправной точкой размышлений художника о мире и человеке, определила главную тему его творчества, проходящую через все произведения мастера вне зависимости от их жанра. И это не просто выбор сюжета, связанного с боевыми действиями, — это единство нравственного настроя его героев, их взволнованного отношения к жизни, понимания ответственности за ее существование. Это черты характера людей, вместе с которыми Б.М. Неменский прошел фронтовыми дорогами от Великих Лук в 1942 году до Берлина в 1945-м, и конечно, это черты характера самого художника.



<sup>1</sup> Неменский Б.М.  
Художник на фронте.  
Берлин 1945 года.  
М.: СоюзДизайн, 2012.  
С. 58.

Позднее, в «Раздумьях на фоне берлинских этюдов» художник так писал о своем отношении к действительности, о задачах, которые ставит перед искусством: «...Да, война, Великая Отечественная стала для меня не только школой жизни, но и искусства. И на многие годы потом стала как бы моделью жизни вообще, обостряющей все ее повороты, высвечивающей и добро, и зло, и свет, и грязь. Она резко сопоставила не только жизнь и смерть, но долг и честь, трусость и подлость. И веру — вправе быть собой, несмотря на любые повороты жизни»<sup>1</sup>.

### **Война «без прикрас» в фронтовых альбомах Б.М. Неменского**

Оказавшись на фронте как художник студии М.Б. Грекова, Б.М. Неменский сделал карандашом и кистью десятки живописных этюдов полей сражений, зарисовки солдат, людей из разоренных войною городов и деревень, обугленных остовов домов, засыпанных битым кирпичом улиц... В наши дни трудно представить, какой силой характера и мужества должен обладать художник, чтобы работать по «горячим следам» боевых действий. Ведь местом этой работы были отнюдь не командные пункты дивизий и полков, а блиндажи и траншеи, разрушенные бомбежками и пожарами здания, выжженные поля и рощи. Однако именно стремление передать истинный облик войны «без прикрас» и желание запечатлеть человеческую трагедию позволили Борису Михайловичу фиксировать неповторимые моменты боя, улавливать отдельные детали, схватывать характерные позы, движения бойцов и людей на освобожденных территориях, что и стало основой его работ передающих, с одной стороны, масштаб разрушений и зверств врагов на нашей земле, с другой — героизм, стойкость и душевную силу русского человека.

Рисунок углем «Вязьма. Здесь была улица» (1943) — всё, что осталось от улицы — это сложенные из кирпича печи. Нет ни крыш домов, ни стен. Однако работа выражает не только горечь от вида разоренного города — выстроившиеся в шеренгу печные тубы выступают как отряд воинов, рожденных плотью самой земли, готовых выстоять против любого врага и, несмотря ни на что, снова идти в бой.

Такая одухотворенность, а точнее, «оживотворенность» предметного мира, умение наполнить «мертвую натуру» человеческими чувствами и переживаниями свойственна как европейским художникам от Сурбарана до Ван Гога и Пикассо, так и отечественным живописцам — Ф.П. Толстому, В.А. Серову, М.Ф. Ларионову, многим другим. Эти признаки распознаются и



во фронтовых работах Неменского. Искореженные взрывами, опаленные огнем, но продолжающие тянуться к небу, к свету деревья стоят словно живые на рисунке «Смоленская земля» (1943), а на листе «Вязьма. Новый дом» (1943) запечатлено обломанное, лишившееся половины ствола дерево, бережно поддерживающее лачугу, собранную из кусков досок уничтоженной снарядом избы. И спустя четыре десятилетия после окончания войны память художника о страшных боях в 1942–1943 годах кристаллизуется в натюрморте «Память Смоленской земли. Реквием двум великим вещам», написанном в 1984 году. В этой работе связывающая пласты истории цепь ассоциаций выстраивается благодаря двум предметам на досках стола — пробитой осколком солдатской каске и треснувшему печному чугунок. Такие простые, понятные и схожие по форме вещи (ведь каска — почти перевернутый чугунок) говорят нам и о жертвенном подвиге сражавшихся бойцов, и о мирных людях, также отдавших жизнь на этой земле, и о сплоченности людей, без которой не бывает великих побед. Аскетизм и строгая геометрия композиции, когда под прямым углом пересекаются четкие горизонтальные и вертикальные линии стола, подчеркивают сложность круглящихся, «живых» очертаний двух главных «героев» картины. Луч солнца, падающий слева, выделяет их из окружающего темного пространства, определяя пластическую мощь и монументальность форм, а впитавшие теплое сияние струганные доски становятся светлым постаментом для этого памятника всем погибшим на войне. Свет здесь не столько освещает, сколько освящает каску и чугунок, концентрирует наше внимание, дает возможность погрузиться в глубину смыслов, заложенных художником.

При всей значимости натюрморта главная тема для Б.М. Неменского — это человек. Поэтому столь выразительны образы людей, вереница которых проходит перед нами на рисунках из фронтовых альбомов художника.

«Вязьма. Родной дом» (1943) — женщины с детьми собрались вокруг костра, сложенного у развалин их родного дома; старик, наклонившись, греет руки над огнем... Однако, обреченные войной на страшное существование, эти люди не сломлены — их лица выражают сосредоточенное упорство выстоять и выжить любой ценой, а поза сидящего в стороне ото всех мальчишки, изображенного слева на первом плане, словно говорит о стремлении сбежать при первой возможности на фронт.

Пронзительным чувством сострадания наполнена работа «Сирота из Великих Лук» (1943). Разворочены взрывом снаряда стена и крыша, выбито окно, рядом с которым стоит одетая в

лохмотья с чужого плеча девочка 5–6 лет — рука горестно прижата к подбородку, старческие морщины бороздят лоб, но в глазах нет слез, в глазах пятилетнего ребенка опыт взрослого человека, прошедшего через годы жестоких испытаний и боли. Выполненный углем на бумаге этот быстрый портрет-эскиз сироты несет такой заряд страстного отрицания любой войны, что не все большие многофигурные полотна могут быть поставлены рядом. Совсем другое настроение передает рисунок Берлина 1945 года, где представлены снявшие шляпы немцы, подобострастно склонившиеся и внимательно слушающие наших солдат на фоне памятника Бисмарку.

Так, несмотря на то что Б.М. Неменский в те военные годы был достаточно молод (в декабре 1942-го художнику исполнилось 20 лет) и в силу своего возраста не имел такого творческого опыта, как работавшие на фронтах А.А. Дейнека («Окраина Москвы. Ноябрь 1941 года», 1941; «Оборона Севастополя», 1942; «Берлин. В день подписания декларации», 1945), П.А. Кривоногов («В Волоколамске», 1942; «Рейд конников Доватора», 1942; «Корсунь-Шевченковское побоище», 1945) или Ю.И. Пименов («Следы шин», 1944; «Фронтальная дорога», 1944), он сумел выйти на высокий уровень осмысления «бедствий войны» в своих изобразительных «репортажах с места событий». «Мы, военные художники студии Грекова, были на фронте чем-то вроде военных корреспондентов»<sup>2</sup>, — вспоминал позднее художник.

<sup>2</sup> Цит. по: Зайцев Е.В. Художественная летопись Великой Отечественной. М.: Искусство, 1986. С. 238.

### Световая драматургия «Берлинских этюдов» Б.М. Неменского

Весной 1945 года Б.М. Неменский почти документально запечатлел различные моменты боев за Берлин и первые дни после Победы. Работа непосредственно на местах сражений обусловила острую жизненную достоверность его рисунков и живописных этюдов. Отказавшись от ложного пафоса, художник передал драматическое противостояние воюющих сторон, опираясь не столько на внешние признаки места и времени действия, сколько на выразительные средства изобразительного языка, предельно активизируя работу света, цвета, пространственного строя, всех композиционных элементов.

Яркое свидетельство тому — выполненный в технике пастели лист «Берлин. 27 апреля 1945 года». Перед нами бой на Фридрихштрассе. Художник вспоминает: «Бой перемещался с перекрестка на перекресток. Улица с обеих сторон была охвачена пламенем. День-то был солнечный, но сквозь гудящие вихри дыма и пламени солнце не просвечивало... Горящая улица

Неменский Б.М.  
Художник на фронте.  
Берлин 1945 года.  
М.: Сова/Дизайн, 2012.  
С. 24, 26.



Берлин. 27 апреля 1945.  
(Бумага, пастель)

гудела. Дым бурными вихрями рвался в небо. Дома постепенно обрушивались, поэтому работать удобнее было не у стен, а посреди улицы. Солдаты, пробежавшие вперед, все время пытались меня передвинуть дальше: «Гляди, завалит. И рисуй, рисуй как гитлерово логово горит. Чтоб впредь было неповадно»<sup>3</sup>.

На этюде серые клубы дыма над горящими зданиями, извиваясь как гигантские змеи, поднимаются до неба, застилая свет солнца. Черными кулисами высятся остовы разрушенных строений, замыкая композицию с двух сторон, а центр улицы пылает словно адская топка — языки пламени, переплетаясь, складываются в подобие огненного существа: лицо нависает над улицей, а ладони вот-вот сомкнутся, уничтожая все живое... И прямо туда, мимо сгоревших подбитых танков — техника не выдержала накала боя, двигается группа штурмующих город советских солдат.

Ощущение вселенского масштаба происходящего рождается из сопоставления размера огненного смерча, поглотившего все видимое пространство, и размера фигур людей, еле заметных на первом плане. Этот контраст, усиливая драматическое напряжение противоборства двух сил, дает возможность художнику показать беспримерное мужество и, одновременно, жертвенность советского солдата, идущего на смерть в последние дни войны... То есть черты, характерные для русского воина-защитника, образ которого сложился в нашей художественной культуре на протяжении столетий, берущего истоки от изображения Святых воинов в православной иконе до героев произведений В.М. Васнецова, В.В. Верещагина, В.И. Сурикова. Колорит этюда — сочетание черных, серых, красных и оранжевых тонов — не только усиливает экспрессию сцены, но и выступает как элемент более широкого смыслового наполнения. Вспомним «геенну огненную» «Страшного суда» на фресках западных стен православных храмов или черный провал ада в иконах «Сошествие во ад» (например, композиция «Страшный суд» XVII века в росписи Успенского собора Московского Кремля или псковская икона «Сошествие во ад» XV века из Русского музея). Символика цвета, дополняя и усиливая знаковость композиционного решения, переносит противостояние на другой уровень — это не просто сражение за свое отчество, это вечная тема борьбы света и тьмы, добра и зла, жизни и смерти.

Ощущение вселенского масштаба происходящего рождается из сопоставления размера огненного смерча, поглотившего все видимое пространство, и размера фигур людей, еле заметных на первом плане. Этот контраст, усиливая драматическое напряжение противоборства двух сил, дает возможность художнику показать беспримерное мужество и, одновременно, жертвенность советского солдата, идущего на смерть в последние дни войны... То есть черты, характерные для русского воина-защитника, образ которого сложился в нашей художественной культуре на протяжении столетий, берущего истоки от изображения Святых воинов в православной иконе до героев произведений В.М. Васнецова, В.В. Верещагина, В.И. Сурикова. Колорит этюда — сочетание черных, серых, красных и оранжевых тонов — не только усиливает экспрессию сцены, но и выступает как элемент более широкого смыслового наполнения. Вспомним «геенну огненную» «Страшного суда» на фресках западных стен православных храмов или черный провал ада в иконах «Сошествие во ад» (например, композиция «Страшный суд» XVII века в росписи Успенского собора Московского Кремля или псковская икона «Сошествие во ад» XV века из Русского музея). Символика цвета, дополняя и усиливая знаковость композиционного решения, переносит противостояние на другой уровень — это не просто сражение за свое отчество, это вечная тема борьбы света и тьмы, добра и зла, жизни и смерти.



Так, молодой художник, находясь на месте боя и изображая его с документальной точностью в небольшом этюде (50,7 см × 38,5 см), смог, оттолкнувшись от реалий конкретного момента, подняться на высокий уровень обобщения, выйти на традиционное для отечественной культуры понимание войны как абсолютного зла. Это, впрочем, характерно для всех видов искусства военных лет — литературе, музыке, кинематографу, поэзии. Смысл этюда Б.М. Неменского о бое на Фридрихштрассе точно передают строки из «Переправы» А.Т. Твардовского:

*Бой идет святой и правый.  
Смертный бой не ради славы,  
Ради жизни на земле.*

Совсем другим настроением наполнены этюды, созданные в Берлине после 9 мая («9 мая 1945 года. Берлин», «Берлин. Май 1945. Канал», «Городская улица. 1945», «Берлин. Клодтовские кони», «Мост через Шпрее», другие). Не гремят взрывы, не за-



Берлин.  
Клодтовские кони.  
(Холст на картоне,  
масло)

крывают небо черные клубы дыма. Перед нами предстают странно тихие после недавних ожесточенных боев центральные улицы и площади, пережившие бомбежку скульптурные памятники, мосты над рекой и, конечно, люди — наши солдаты и солдаты союзников, немцы, суетящиеся около развалин, пытающиеся разобрать перегородившие улицы завалы кирпичей, везущие тележки с вещами...

Из воспоминаний Б.М. Неменского: «Я сидел в тени собора и писал эту тишину. Деревья уже зеленели. По площади спокойно ходили солдаты. Часто из частей, не участвовавших во взятии города. Ведь это “гитлерово логово”! Сколько бед и ненависти породили люди, пришедшие на нашу землю из этого города. Миллионы погибших. Миллионы разрушенных судеб и надежд — в России, в Европе, в той же Германии. И тихая площадь, пронизанная солнцем и покоем... Я сидел и писал солнечную тишину. Мне кажется, однако, что не только этот этюд, но всё, сделанное после боев, пронизано не просто солнцем мая, но напоено ликованием души, юношеской верой в добро, свет, в победу простых человеческих чувств. Я писал, рисовал в те дни развалины Берлина. Писал без горечи. Без той горечи, что писал развалины на нашей земле. Там — свидетельство

\* Неженский Б.М.  
Художник на фронте.  
Берлин 1945 года.  
М.: СоюзДизайн, 2012.  
С. 4.

варварства захватчиков. Здесь — свидетельство расплаты. Только справедливость — здесь свидетельство боев. А там в России было спроектированное разрушение...»<sup>4</sup>.

Этим «ликованием души напоены» все этюды, созданные художником в мае, — их пространство пронизано солнечными лучами, в свете которых отступают, растворяются во времени, становясь историей следы страшных боев. Блики света играют на фасадах зданий и памятников, на водах Шпрее и каналов, на листве хрупких, покрытых яркой молодой зеленью деревьев — символа новой жизни, нового возрождения земли.

Громада Рейхстага угрюмо висит над пустынной площадью («Берлин. Май 1945. Рейхстаг»), но его купол словно на-



Берлин. 9 мая 1945.  
(Холст на картоне,  
масло)

полнен светом и свежестью белых облаков, а красный флаг над вершиной звучит торжественным цветовым аккордом. Здания образуют устойчивую композиционную горизонталь, однако идущая вглубь женская фигура в белом платке помогает почувствовать движение пространства — линия площади на первом плане справа соединяется с небом, образуя «круг света». Ощущение пространственной спирали подчеркивают и линии купола, арок фасада, пролетов окон. Темный Рейхстаг оказывается центром, со всех сторон охваченным светом.

Лист «Улица с флагами союзников». Динамично развертывающееся в глубину слева направо пространство наполнено движе-



Улица с флагами  
союзников. Май 1945.  
(Холст на картоне,  
масло)

нием. Бегут по небу легкие облака, развеваются на ветру вывешенные из окон полотнища флагов, спешат по своим делам люди... Художник мастерски строит композицию — черные столбы фонарей четко определяют глубину перспективного построения, а фигура быстро шагающего в сторону зрителя человека на первом плане уравнивает этот стремительный «бег» улицы.

Парит в небе бронзовая фигура богини Виктории на триумфальной колонне (этюд «Колонна Победы. 1945»), поставленной



Колонна Победы. 1945.  
(Холст на картоне,  
масло)

вглубь к светлому пространству неба, занимающего большую часть работы. Именно его свет, не яркий, словно еще замутненный дымом пожаров, становится главным «героем», а темный силуэт помпезного монумента предстает как символ ушедшего прошлого.

На этюде «Мост через Шпрее» город буквально растворяется в лучах яркого весеннего солнца — теплыми светлыми тонами написаны стоящие на набережной дома, яркими бы-



Мост через Шпрее.  
(Холст на картоне,  
масло)

стрыми мазками намечены фигуры людей, блики света, играющие на реке, бегущие облака. Живописная свобода письма сочетается с классической гармонией композиции: мост точно делит лист на две части по горизонтали, а его арочные пролеты, отражаясь в воде, образуют правильные круги, в которых концентрируется вся цветовая гамма работы от темных до светлых тонов. Цвет здесь не просто дополняет, а во многом определяет ее композиционный строй, усиливая и укрепляя его. Такой подход к использованию цветового пятна мы видим на полотнах русских художников-импрессионистов В.А. Серова, К.А. Коровина, С.Ю. Жуковского и других, а Б.М. Неменский продолжает и развивает его. Кроме того, колорит этого этюда, как и других работ, точно выражает эмоциональное состояние автора: удивительная тонкость и сложность, какая-то особенная трепетность и переливчивость цвета позволяют художнику передать ощущение счастья этой первой за много лет мирной весны.



Во всех «Берлинских этюдах» огромную роль играет солнечный свет. Он выступает не просто одним из приемов, определяющих колористическую гамму работ (голубое небо, теплый тон зданий, светлые мостовые площадей, победно вспыхивающие алым цветом на улицах и фасадах домов флаги) и их объемно-пространственное решение. Свет приобретает всеохватывающее значение, становится главным средством передачи эмоционального состояния — «ликования души». Это уже не только и не столько солнечный свет, это отдельная духовная составляющая, которая «отделяется от представления о физической освещенности предмета», обретает «смысловые свойства»<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Свешников А.В. Свет в изобразительном искусстве Средних веков и Возрождения // Вестник славянских культур, 2009. № 1. С. 101.

Такое понимание света, одухотворение и поэтизация этого фундаментального начала, красной нитью проходит через наше отечественное изобразительное искусство, начиная от древнерусской иконописи, в которой, по словам В.В. Бычкова, феномен света стал «одной из главных модификаций прекрасного»<sup>6</sup>. Вспомним Фаворский свет исихастской традиции — вспыхивающие мистическими молниями пробела Феофана Грека на фресках новгородской церкви Спаса Преображения на Ильине улице, или словно растворенные ноуменальным светом краски «Троицы» и «Звенигородского чина» Андрея Рублева из Третьяковской галереи. Далее, искусство восемнадцатого, девятнадцатого, двадцатого веков продолжает эту религиозную традицию духовного понимания света, трансформирует ее в различных направлениях и жанрах — в пейзажах А.А. Иванова, И.И. Левитана, А.И. Куинджи, в портретах Ф.С. Рокотова, О.А. Кипренского, В.А. Серова, в надмирных фантазиях М.А. Врубеля, лучизме М.Ф. Ларионова, аналитическом искусстве П.Н. Филонова... Все имена и направления перечислить невозможно. Ведь проходя по залам русской живописи в любом музее, практически во всех произведениях можно проследить эту световую доминанту, являющуюся не просто изобразительным приемом, а выражением духовной энергии, пронизывающей мир и удерживающей его от распада.

<sup>6</sup> Бычков В.В. Русская средневековая эстетика XI–XVII века. М.: Мысль, 1992. С. 193.

Такое отношение к световому началу, его не рациональное, а мистическое постижение, стремление выразить посредством света абсолютную истину, является в определенной степени национальной идеей русского изобразительного искусства. На своих лекциях во ВГИКе профессор Н.Н. Третьяков говорил: «Для русского искусства свет всегда был явлением истины, источником жизни. Даже свет солнца, имеющий обычную физическую природу, приобретал в искусстве онтологический характер. В русской живописи XIX столетия солнечный свет являлся образом добра и радости, изображал улыбку природы.

<sup>7</sup> Третьяков Н. Н. Образ в искусстве. Свято-Введенская Оптина Пустынь, 2001. С. 213.

<sup>8</sup> Янкова И. К. Богословие иконы. М.: Издательство Общедоступного Православного Университета, 1995. С. 119.

<sup>9</sup> Мандорла — в христианском искусстве особая форма нимба. — Прим. авт.

Освещением создавалось настроение, с образом света связывались возвышенные идеалы служения Отечеству»<sup>7</sup>.

Слова Н. Н. Третьякова раскрывают то смысловое значение, которое приобретает это фундаментальное для русского искусства начало в работах Б. М. Неменского. Причем, свет в этюдах, созданных в мае после Победы, это не огненные вспышки, выражающие предельное напряжение борьбы как реальной, так и духовной (такой смысл приобретает свет, например, в картине «Здесь твой сын. Ради жизни» 1980 года), а тихий свет, отображающий счастье достижения мира и гармонии. Это свойственный русскому искусству «свет неяркий, не бьющий в глаза, а тихий, ласковый, достигающий сердца»<sup>8</sup>.

«Достигающий сердца» свет мы видим и в работах Б. М. Неменского, созданных после войны, — в них световая драматургия становится основополагающим принципом и композиционного, и эмоционального решения. Картина «Мать» (1945): на полу деревенской избы спят солдаты, а их сон оберегает пожилая женщина, устало склонив голову. Свет раннего утра струится через окно, но главный его источник — лицо Матери. Свет реальный преобразуется средствами живописи в энергию духовную, которая от лица женщины через углы платка и линию рук спускается на лица солдат, концентрируется ярким пятном на белой рубашке одного из спящих, словно даруя высшую защиту. Световая волна объединяет всех присутствующих в нераздельное целое, придавая картине структурную завершенность.

Или работа «Машенька. Сестры наши» (1954) — в ней реальный свет прикрытой листом керосиновой лампы выступает как мотив духовной озаренности двух девушек-медсестер. Одна из них, погруженная в тень, спит, но другая с ясным спокойным лицом сидит в белой косынке и в белом халате, погруженная в свои мысли. Вся ее фигура пронизана световыми частицами, образующими искрящуюся мандорлу<sup>9</sup>. Благодаря их мерцанию, создается особая насыщенная эмоциональная атмосфера, обнажающая и открывающая сокровенные мысли и чувства. В «Машеньке» проявляется еще одно качество, присущее духовному облику многих героев произведений Б. М. Неменского, — сочетание человеческой простоты с возвышенностью внутреннего строя, качество характерное для образов русского искусства. Другую «световую» режиссуру мы видим на картине «Земля опаленная» (1957) — поток мягкого, «тихого» света преобразуется здесь в резкое освещение, построенное на контрастном сопоставлении цветов. Выжженная огнем, истерзанная снарядами и гусеницами танков земля занимает все пространство

холста, черный шрам-траншея пересекает ее сверху вниз. Нет солнца, и естественный свет заменяется интенсивными всполохами, центр излучения которых — сидящий в окопе солдат. Он держит на ладони горсть опаленного зерна, а его лицо, вся его фигура — воплощение горя и ярости от вида разоренной, поруганной земли, уничтоженных, втоптаных в грязь колосьев. Именно это чувство — вскипающая «ярость благородная» — определило характер избранной художником световой композиции и колористического решения, передающие предельное эмоциональное напряжение.

Экспрессия светового начала выступает как основа замысла, как зримое воплощение главной идеи картины на полотне «Здесь твой сын. (Ради жизни)», написанном в 1980 году. Небольшой отряд защищает женщину, родившую ребенка прямо в поле. Всплески света на ткани, укрывающей роженицу, на одежде ее матери, держащей младенца, и фигуре младшего брата образуют сияющий крест — опору композиции. Отблески света очерчивают контуры круга бойцов, вспыхивают на их лицах, почти растворяют своим сиянием застывшее тело убитого отца на первом плане. Соединение сильных световых бликов с сумрачным колоритом создают образ, наполненный высоким трагическим звучанием и внутренней значительностью. Их обостренная выразительность становится основой для передачи смысла работы, поднимает драму происходящего до знаковости христианского миропонимания.

Таким образом, световая доминанта в произведениях Б.М. Неменского, начиная с ранней серии работ «Берлинские этюды», становится одним из самых используемых средств художественного языка. Она во многом определяет эмоциональную силу и выразительность его полотен, посвященных Великой Отечественной войне, благодаря которым мы и сегодня можем испытать сопричастность к этим событиям, перенестись в военные дни, увидеть Берлин апреля-мая 1945 года. В своих работах, опираясь на традиции русского искусства и используя отточенные за столетия изобразительные приемы, Б.М. Неменский поднимается на высокий уровень обобщения материала, утверждая общечеловеческие ценности, свойственные лучшим произведениям отечественной культуры. Ведь картины, как пишет художник, «это не просто проявление нашего мастерства — это боль и тревога наших сердец. И эти тревоги отнюдь не угасли и в XXI веке. И не должны минуть сознания сегодняшней молодежи. Им сохранять, охранять не только право на мастерство. Гораздо шире — право народов на жизнь»<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Неменский Б.М. Память. Женщины и война // Юный художник, 2015. № 4. С. 5.



## ЛИТЕРАТУРА

1. Бьчков В.В. 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetika. Том 2. Славянский мир. Древняя Русь. Россия. М.; СПб.: Университетская книга, 1999. 528 с.
2. Бьчков В.В. Русская средневековая эстетика XI-XVII века. М.: Мысль, 1992. 640 с.
3. Дунаев М.М. Своеобразие русской религиозной живописи XII-XX век. М.: Филология, 1997. 224 с.
4. Зайцев Е.В. Художественная летопись Великой Отечественной. М.: Искусство, 1986. 496 с.
5. Неменский Б.М. Каталог выставки. М.: Советский художник, 1986. 64 с.
6. Неменский Б.М. Художник на фронте. Берлин 1945 года. М.: СоюзДизайн, 2012. 72 с.
7. Свешников А.В. Алгоритмы композиционного мышления в станковой живописи. М.: ВГИК, 2012. 350 с.
8. Суздаев П.К. Советское искусство периода Великой Отечественной войны. М.: Советский художник, 1965. 468 с.
9. Третьяков Н.Н. Образ в искусстве. Козельск.: Свято-Введенская Оптиная Пустынь, 2001. 264 с.
10. Языкова И.К. Богословие иконы. М.: Издательство Общедоступного Православного Университета, 1995. 208 с.

## REFERENCES

1. Bychkov V.V. (1999) 2000 let khristianskoy kultury sub specie aesthetika. Tom 2. Slavyansky mir. Drevnyaya Rus. Rossiya. [2000 years of Christian culture sub specie aesthetika. Vol. 2. Slavic world. Ancient Russia. Russia]. Moscow; St. Petersburg: Universitetskaya kniga, 1999. 528 p. (In Russ.).
2. Bychkov V.V. (1992) Russkaya srednevekovaya estetika XI-XVII veka [Russian medieval aesthetics of the XI-XVII centuries]. Moscow: Mysl, 1992. 640 p. (In Russ.).
3. Dunayev M.M. (1997) Svoeyebraznye russkoy religioznoy zhivopisi XII-XX vek [The originality of Russian religious painting in the 12th-20th centuries]. Moscow: Filologiya, 1997. 224 p. (In Russ.).
4. Zaytsev Ye. V. (1986) Khudozhestvennaya letopis Velikoy Otechestvennoy [Artistic chronicle of the Great Patriotic War]. Moscow: Iskusstvo, 1986. 496 p. (In Russ.).
5. Nemensky B.M. (1986) Katalog vystavki [Catalog]. Moscow: Sovetsky khudozhnik, 1986. 64 p. (In Russ.).
6. Nemensky B.M. (2012) Khudozhnik na fronte. Berlin 1945 goda [An artist at the front. Berlin 1945]. Moscow: SoyuzDizayn, 2012. 72 p. (In Russ.).
7. Sveshnikov A.V. (2012) Algoritmy kompozitsionnogo myshleniya v stankovoy zhivopisi [Algorithms for compositional thinking in easel painting]. Moscow: VGIK, 2012. 350 p. (In Russ.).
8. Suzdalev P.K. (1965) Sovetskoye iskusstvo perioda Velikoy Otechestvennoy voyny [Soviet art during the Great Patriotic War]. Moscow: Sovetsky khudozhnik, 1965. 468 p. (In Russ.).
9. Tretyakov N.N. (2001) Obraz v iskusstve [Image in Art]. Kozelsk.: Svyato-Vvedenskaya Optina Pustyn, 2001. 264 p. (In Russ.).
10. Yazykova I.K. (1995) Bogosloviye ikony [Theology of icons]. Moscow: Izdatelstvo Obshchedostupnogo Pravoslavnogo Universiteta, 1995. 208 p. (In Russ.).

# B.M. Nemensky's "Berlin Sketches" and the Traditions of Russian Fine Art

**Olga K. Kleymenova**

*Dr. of Philosophy, PhD of Art, Professor, Head of the Department of History and Theory of Fine Arts, Department of Arts VGIK*

UDC 75<sup>«Неменский Б.в.»</sup>9(47)2<sup>«1941-1945»</sup>

**ABSTRACT:** The work of B.M. Nemensky is inextricably linked to the events of the Great Patriotic War. This theme unites his works of different genres not so much by the choice of a plot associated with specific military actions, but by a special type of heroes – people with whom Boris Mikhailovich traveled along the front roads from Velikiye Luki in 1942 to Berlin 1945.

Nemensky went to the front as an artist of M.B. Grekov' studio. Using a pencil and a brush, he made dozens of sketches of the battlefields, of soldiers, of people from the cities and villages ravaged by the war, of burnt houses and streets covered with crushed brick.

In Berlin in the spring of 1945, the artist created a series of drawings and sketches, which later became known as "the Berlin sketches". Their authenticity and expressiveness in conveying the smallest details stem from his work on the battlefield, and the rejection of false theatrics allowed them to reach a high level of understanding of the "calamities of war".

The article offers an artistic analysis of the paint sheets of "The Berlin Sketches", it points to the connection between their artistic language and the traditions of Russian art and its technique. Particular attention is given to B.M.Nemensky's work with light, which defines the atmosphere of the sketches, becoming the main means of transmitting the emotional state. This role of light characterizes the national fine arts all the way from ancient Russian icon painting to the present day. In almost all works of Russian painting, you can discern this approach to light, which is the expression of the spiritual energy of the world.

Adherence to national traditions largely determined the emotional strength and depth of meaning of the "Berlin sketches", which became one of the most expressive artistic documents of the Great Patriotic War, upholding humanistic values characteristic of the best works of Russian culture.

**KEY WORDS:** the Great Patriotic War, pictorial component, composition, color, traditions of national culture



## Композиция серии творческих произведений художника как эмерджентная система

**А.В. Свешников**

доктор искусствоведения, профессор

DOI: <https://doi.org/10.17816/VGIK58382>

УДК 75.011.2

АННОТАЦИЯ

*В статье рассматривается проблема композиции серии творческих работ художника. Понятие «серия» определяется как ряд произведений автора, наиболее полно характеризующих его творчество, что позволяет проследить динамику изменений художественного авторского замысла, критерии мировоззрения, технические особенности исполнения работ. Серийный подход обеспечивает более полное понимание творчества как целостного явления с учетом изменений и развития, позволяет глубоко оценить художественную значимость творчества художника.*

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

композиция,  
художественные  
противоречия,  
мировоззрен-  
ческая позиция,  
основной смысл  
творчества

Художественная идея креативной личности выражается, как правило, в совокупности всего творчества. Именно серия работ любого художника способна раскрыть истинный посыл его художественного труда, показать полноценность идеи его творений, понять их истинный сверхсмысл и его веру в духовное начало, в стремление к совершенству. «Серия» работ в данном случае понимается как системный творческий и жизненный процесс, когда можно проследить развитие доминирующей идеи с учетом ее противоречий и завершающим выходом, характеризующим личность мастера. Такая серия работ способна показать непередаваемый словами смысл изобразительного миропонимания, заложенного во всем творчестве отдельного художника значительно ярче, чем отдельная работа. В этом случае полотна выстраиваются, выражаясь языком кинематографа, в некий «монтажный ряд», вторя или противореча друг другу. Однако именно цикл произведений создает целостное представление об общей идее творчества определенного художника, которое можно не только лицезреть, но и прочувствовать. Нередко такая серия открывает скрытые семантические пласты, которые не изображены ни в одной отдельной работе. Это



*наивысший уровень понимания* смысла неизображенного или «сверхсмысла».

Примером этого может служить деятельность советского и российского художника-живописца Г.М. Коржева, чей творческий путь далеко неоднозначен, однако наиболее полно выражен в серийных циклах его художественных произведений. По одной-двум работам трудно понять художественное миропонимание автора. Отдельная работа какой бы цельной она ни была, какой бы глубинный смысл ни выражала — всего лишь часть системы, часть творческого пути. Только проследив непростой путь мастера, погружаешься в основной смысл его произведений, открываешь духовное превосходство веры в добро и справедливость над материальным благополучием, пусть даже выражающемся в лозунге «от каждого по способности — каждому по потребности».

Рассматриваемая категория «творческая серия» позволяет сравнить, к примеру, художественный путь Гелия Коржева и Франсиско Гойи, хотя ни в одной работе этих мастеров мы не увидим художественного сходства ни по манере, ни по сюжету. Однако *сверхсмысл* работ этих художников будет схожим. Вот почему так важно подчас увидеть персональную выставку мастера, где может открыться ранее неведанная художественная семантика.

Как же можно охарактеризовать впечатление от работ Гелия Коржева, не претендуя на всеобщность понимания всей глубины его творчества? В целом задача сводится к тому, чтобы показать, что для выражения глубочайших проблем важно не отдельное произведение, а все творчество художника в целом, и что чем обширнее раскрывается серия его работ, тем ярче возникает художественный образ, полный духовного содержания. И этот целостный образ далеко превосходит по своей выразительной глубине смыслы отдельно взятых работ, которые образуя художественную систему, демонстрируют эмерджентное качество «неизображенного» сверхсмысла.

Зритель способен воспринять и осмыслить «неизображенный» сверхсмысл произведения. Это же относится и к осмыслению творческого пути отдельного художника, то есть к распаковыванию смысла, заложенного во всех его работах, смысла, понимаемого как интегральное семантическое качество творчества мастера в целом. Однако даже очень проницательный зритель, способный проникнуть в тайну изображенного, — лишь малая частица всей совокупности зрителей, которые в результате своего погружения в творчество худож-

ника образуют *целостную группу взаимоотношений*. В процессе совместного обсуждения подобная группа способна значительно глубже проникнуть в заложенную идею художественного творчества мастера. При этом наибольшей глубины понимание смысла изображенного достигает спустя некоторое время, а иногда осмысливается только следующими поколениями. Творческая серия работ мастера — это *изобразительный хронотоп* (единство прошлого, настоящего и будущего), постепенно открывающий перед зрителями тайны миропонимания мастера.

Чем больше количество работ конкретного мастера, тем сильнее проявляется его *глубинное бессознательное*. Одна работа — одна тема, другая, казалось бы, — новая тема, но когда это десятки работ, они начинают более явно проявлять то, что заложено в самых фундаментальных пластах личности, проявлять то, что заложено воспитанием, окружением, реакциями на изменчивость окружающего мира. «Автономный комплекс» (К.Г. Юнг) начинает работать с всё большей интенсивностью, всё явственнее руководит творческим процессом, всё отчетливее влияет на сверхсмысл целостностей, проявляя «не изображенную семантику художественного образа», о которой автор даже не подозревал. Коллективы зрителей и временная динамика их восприятия также высвечивают «коллективное бессознательное» и «автономный комплекс художественной перцепции», которые руководят нашим восприятием, раскрывают новые представления, о которых прежде не догадывались, но на этот раз уже в семантике восприятия. Происходит столкновение глубоко скрытых смыслов, их противоречивость и единство. Вот тут и рождаются такие идеи, о которых ни автор, ни зрители ранее и не думали. Возникает не просто семантика «не изображенного», возникает предвидение, вывод, о котором никто ранее не мог помыслить.

Так на примере творчества Г.М. Коржева попытаемся постигнуть связи и единство коммунистических идеалов с христианскими ценностями, но не в форме их декларации, а в форме глубинного понимания добра и зла, смысла жизни и смерти — величайшей тайны нашего миропонимания. И в этой попытке описания скрыто важнейшее свойство целостной изобразительной семантики серии авторских произведений. В результате организации композиционной целостности рождается новый интегральный смысл, обобщающий все частные смысловые компоненты, который и называется *сверхсмыслом*. Его основное качество заключается в том, что он

парадоксальным образом отражает непосредственно *не изображенное* в произведении, выводя его на *наивысший уровень*. А это именно то, что зритель вносит, как писал Л. Выготский, «вчувствует» свое собственное понимание изобразительного смысла, созданного автором, что порой и сам автор не намеривался показать.

Однако есть у сверхсмысла еще одно важнейшее свойство. Это явление мы воспринимаем как *динамичное, развивающееся, несущее в себе одновременно прошлые, настоящие и будущие свойства, то есть можно сказать, что интегральное семантическое целое произведения есть, по существу, то, что М. Бахтин вслед за А. Ухтомским, называл хронотопом*.

В чем же особенность сверхсмысла произведения как хронотопа? Она заложена, во-первых, прежде всего в особой ценности многомерного временного охвата явления, в заинтересованности и более глубоком понимании включения нового смысла во все взаимосвязи с уже имеющимися у художника и зрителя семантическими структурами. Во-вторых, она проявляется в вере, в *развитии значения смыслов*, в надежде на положительную жизненную реализацию будущих изменений, и наконец, в фундаментальности заложенного смысла, расширяющего эту веру до всеобщих размеров осознания Тайны бытия.

Если Лосев называл чудом появление вещи из материи, то появление нового смысла-хронотопа, можно тем более охарактеризовать этим термином. Свойство изобразительного образа, позволяющего осознать Тайну бытия с большей вероятностью можно назвать чудом! Здесь мы уже имеем дело с *наиболее глубоким уровнем понимания, когда мир предстает перед нами и как Тайна Чудесного*<sup>1</sup>. Творчество художника-живописца Г.М. Коржева показывает как сверхсмысл одного произведения влечет за собой желание его развивать в последующих работах, в надежде на глубокое погружение в сущность изобразительного образа.

### Творчество Гелия Коржева

Судьба Г.М. Коржева начиналась удачно. В советское время он был удостоен множеством наград. Тема его работ полностью отражала мифы советского времени. Холст «Поднимающий знамя» — одна из наиболее известных его работ триптиха «Коммунисты». Картина принесла известность художнику, стала его визитной карточкой. Основатель сурового стиля Г.М. Коржев был, казалось бы, полностью погружен в идеоло-

<sup>1</sup> Не стоит приписывать этому определению чрезмерно оптимистический смысл, отождествляя его с пониманием мира только как прекрасного явления. Его следует понимать как тенденцию осмысления художественного интегрального смысла и тенденцию понимания Мира как Тайны и Чуда. — Прим. авт.



гию эпохи. Судя по его работам, невозможно было представить, что этот сильный, цельный человек со временем кардинально изменит свое образное мировоззрение и создаст что-то принципиально иное, противоречащее начальному периоду его творчества.

Тем не менее в его работах стали звучать и иные, лиричные нотки с элементами трагической грусти, разочарования в пафосе коммунистического монументализма. Уже в работе «Проводы» ощущается обращение к внутреннему миру обычного человека, для которого борьба за правое дело не заслоняет возникающего горестного переживания жизни и смерти. Здесь уже нет монолитного ценностного семантического единства, и в этом пример намечающегося противоречия и раздвоенности переживаний художника. Однако целостность художественной формы порождает интегральный художественный смысл, где безысходная трагичность «снимется», порождая более глубокое единство чувственных противоположностей.

На этом художник, однако, не останавливается. Он ищет более высокие смыслы, а его творческий путь продолжается при погружении в простоту обыденности, без пафоса и внешней возвышенности. Спокойствие горя, невозвратимость утрат и несправедливости — всё показано и пережито в работе «Облака 1945 года». Впереди у героев уже нет перспективы, есть только пустота доживания, близость смерти. Но именно в это мгновение небо словно снисходит на землю, предоставляя матери и сыну возможность окунуться в глубину величайшей мудрости жизни, окутав их покоем былых воспоминаний о несбывшихся мечтах уходящей жизни.

На этом полотне еле заметно угадываются и библейские мотивы, к которым художник придет в конце своего творчества через сомнения, неверие и брезгливое отрицание окружающей жизни. Но это будет впереди, когда его творческая натура пройдет через тяжелейшие душевные переживания.

Постепенно в творчестве Г.М. Коржева нарастают элементы пессимистического миропонимания. Бездеятельность, апатия, равнодушие в сердцах окружающих передаются и ему. Вместе с потерей точки опоры уходит и душевное равновесие, вера в силу духовной мощи своего народа. Эту трагедию художник начинает переживать очень болезненно, что отразилось в его работе «Встань, Иван!». Динамичная экспрессивная композиция сверху показывает на картине лежащего на снегу обесиленного рабочего, нашедшего свое успокоение в огненном зелье. Это покой забвения, ухода от окружения в мир иллюзий.

Но сравнив работы «Поднимающий знамя» и «Встань, Иван!», мы все же видим тот же энергичный порыв, на который еще способен художник, хотя семантические векторы работ направлены в противоположные стороны.

На картине «Встань, Иван!» запечатлен крик-призыв, в котором нетрудно угадать ноты надвигающегося отчаяния, которое полностью отсутствует на холсте «Облака 1945 года». И это первая нота разразившейся впоследствии внутренней трагедии, охватившей целый период творчества художника, выразившегося в названии «Тюрлики». От распада души и безвозвратного отчаяния мастера спас его основной постулат: «Суть метода реализма — непрерывная борьба художника с ложью». И Гелий Коржев боролся с ложью вокруг себя и внутри себя. На холст попадала только правда, как ее видел художник<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> <https://kulturologia.ru/blogs/160818/40113/> (07.05.2020)

### Серия «Тюрлики»

«Тюрлики» характеризуют особый период творчества мастера и они, как представляется, олицетворяют период страдания и смыслового смятения в творчестве художника. Обычно слабый человек гнется, извивается под ударами судьбы, но не ломается, сильный же, как ни странно, может сломаться навсегда. Но этого с художником не произойдет, и спасением для него станет принципиально новая серия художественных работ, поиск новых смыслов. Именно цикл «Тюрлики» охарактеризовал резкий перелом в представлениях художника о жизни! При этом в данной серии работ нет ничего, похожего на шарж: это художественная реакция на разрушенное миропонимание, казавшееся совсем недавно прочным, слепая вера в которое была почти безоговорочной. «Сон разума рождает чудовищ»... Но в серии «Тюрлики» нет «сна разума», скорее, есть отчаянное неприятие разумом внезапно возникшей, самоуверенной и всепокрушающей лжи, способной втоптать в грязь всё, что было ценным, в чем некогда была искренняя убежденность.

«Тюрлики» — это убийственная метаморфоза, произошедшая, казалось бы, с такими родными и крепкими людьми... Метаморфоза неожиданная и — ужасающая. Обычный человек, которого художник знал всю жизнь, вдруг стал пассивно взирать на происходящее, и он мгновенно трансформировался в уродливую особь, причем, не только изнутри, но и снаружи. И буквально на глазах родился миф о превращении человека в непонятное существо со своим «тюрликовским» миропонима-

нием, где нет места ни одной черте, воспетой на холсте «Поднимающий знамя».

Созерцание буйства одних и наркотического бездействия других накопило в душе художника отчаянный протест, и ранее подавляемое бессознательное прорвалось с непреодолимой силой. Только мощная натура мастера не позволила замутить, сломить разум, оставить его неповрежденным, когда он с содроганием созерцал рождение отвратительных духом существ. В образном представлении живописца огромная масса людей превратилась в мутантов-тюриков, мифических существ, несущих гадкое духовное начало. Внутреннее уродство трансформировало их тела в полулюдей, полузверей, объединенных общим порывом к «свободе», понимаемой ими как вседозволенность и стремление к средствам наживы. Хватать, все хватать и пожирать — вот цель этих существ, которые сбились в стаи. Нет, не в стаи, а в клубки нечистот с выпученными глазами и осками острых зубов. Так и кажется, что сейчас они начнут поглощать все вокруг, в том числе себе подобных. И этот мифологический образ, страшный в своей правдивости, разрастается, словно ком полуживой грязи, ошестинившись когтистыми крючковатыми руками. Это тюрики-бесы, которые недавно были людьми. И черная сила всеобщей пошлости опухолью разложила их былые тела, вылепила из них стадо жадных бесполок монстров, которые кричат своим безликим вождям: «Дай, дай, дай!».

Но еще некоторые, оставшиеся людьми, из последних сил пытаются вразумить тюриков. Однако их усилия тщетны. Рога и копыта, хоботы, ужасающие тела намертво приросли к их сущности. Теперь это враги, и неминуема схватка, исход которой неясен. Ведь примитивно простое, катящееся вниз с нарастающей скоростью ни перед чем не останавливается. У них нет этических ограничений: если нужно растоптать, — растопчет; убить — убьет; наконец, съесть — съест. Хитрость, подлость, предательские объятья обывательского миропонимания; и вслед за этим вырастают острые когти, страшные зубы, мощные челюсти — всё идет в ход, чтобы получить свое и чужое.

### **Поиск нового решения**

Однако спустя время мысли мастера возвращаются к образу картины «Облака 1945 года», к ее мудрой тишине и непонятно, откуда берущейся духовной силе. В тяжелейшем горе обычные люди сохраняют спокойствие и достоинство. Они



видят всё, что происходит вокруг, но созерцают это с глубочайшим смирением, отстраняясь от всеобщей грязи, не сопротивляясь ей. Но это всего лишь иллюзия. Они выбрали иную дорогу — длинную и узкую, как игольное ушко, выбрали твердую веру в жизнь, суть которой несовместима с мраком. Они выбрали свет, понимая, что он не может быть без тени. И здесь впервые проявляется идея жизни и смерти. Жизнь невозможна без света, и раз она, несмотря ни на что, существует, то мрак, как бы ужасен он ни был, не в силах победить свет и жизнь, вечные законы бытия, несмотря на конечность каждого из нас в отдельности. Ведь существует бесконечность сущего. И люди, изображенные на полотне «Облака 1945 года», это глубоко и ясно понимают.

Можно сказать, что смысл полотна «Облака 1945 года» оказался тем стержнем, который помог мастеру преодолеть художественно-семантический кризис. Он не дал ему сломаться под гнетом трагических социальных обстоятельств, уберег от временного смятения, вывел на новый путь, веками спасавший людей от растерянности, спутанности сознания и желания крушить ненавистное потребительско-мещанское миропонимание.

Постепенно художник приходит к глубинной теме его работ. Об этом К. Карпова пишет в статье: «Начиная разрабатывать библейский цикл <...>, Коржев отдаляется от активной общественной деятельности и становится едва ли не отшельником. Позже художник так прокомментирует происшедшее вокруг него: “Я начал работу над библейским циклом, когда современная жизнь как таковая стала мне неинтересна. Хотя в библейских сюжетах очень много любопытного сходства с тем, что происходит в наши дни, главное для меня — там совсем нет политики. Есть борьба, есть противники, есть друзья <...> Политики нет”<sup>3</sup>.

С этой трактовкой нельзя согласиться полностью. Здесь бросается в глаза противоречие: *не современная жизнь стала для художника неинтересна*, а ее политическая составляющая, что далеко не одно и то же. Такая не совсем точная оценка своего творчества есть следствие того, что К.Г. Юнг называл «автономным комплексом». Смысл и специфическая природа произведения покоятся в нем самом, в глубинных психологических структурах бессознательного, а не во внешних условиях. Эти структуры наделяют произведение *почти деспотичной внутренней активностью по отношению к его создателю*.

<sup>3</sup> Гелий Коржев. Из бесед с художником. 2012 год. — Прим. авт.

Автор далеко не всегда полностью осознает смысл и логический алгоритм своего творчества, что, судя по всему, произошло и с Г.М. Коржевым. Его интересуют законы жизни, духовная правда человека, ее опора, иначе говоря, более широкий аспект бытия, нежели политические игры каких-то тюрликов. Библейский цикл, над которым мастер начинает работать постоянно, — это его поиск смысла жизни, который неразрывно связан и с созерцанием жизненных нечистот. И чем глубже он уходит в себя, тем мощнее проявляется в его работах «автономный комплекс», поднимаясь из глубины подсознания, и тем отчетливее проявляются определенные, веками накопленные его предками, незыблемые ценности жизни, которые уничтожают своим светом расплодившуюся в темных щелях «тюрликовщину».

Работа над циклом — это самоочищение, свойственное цельной натуре. Как вулканическая лава, творческая сила выжигает следы былого, внезапно нагрянувшего шока. Структурируется и крепнет миропонимание в его первоизданном виде. Исчезнувшие романтические ноты вновь занимают свое подобающее, но более скромное место. Они уже лишены юношеского максимализма и тесно соседствуют со страданием и горем, которые отражены теперь не в уродстве, а в нечеловеческом терпении земной боли.

Конечно, пример творческого пути Г.М. Коржева — частный, но типичный случай, показывающий, какую миссию выполняет искусство в нашей жизни. И подойдя к финалу размышлений мастера о рождении и смерти, олицетворением всего трагического пути человека, наполненного романтической верой в силу духовного порыва, становится безысходный мучительный конец — на кресте.

Здесь проходит перед нами серия представлений человека о мироустройстве, показывающая как в живописной форме запечатлелось разное, порой, противоположное отношение к жизни и смерти. На холсте «**На кресте**» изображен не спокойный лик бога-человека, а страдающее, испепеленное солнцем простое лицо, на котором отражена предсмертная мука. Можно ли с уверенностью сказать, что грядет Воскресение? Пожалуй, нет. Можно ли увидеть отчаяние в замученном теле? Тоже нельзя. Этот вопрос остается открытым. Но одно несомненно — дух не сломлен, а что за чертой смерти остается загадкой. Однако нет ни малейшего сомнения, что крестная мука не сделала из человека тюрлика, жаждущего наживы и потерявшего сиюминутное удовольствие. Этот полный достоинства

человек, уходящий в небытие, не сломлен, несмотря на неизбежный конец. Здесь та же вера в мощного, хотя и смирившегося в последней муке человека.

Физическая сила ушла, но не она определяет главную сущность того целого, что заключается в каждом из нас, — как бы хочет сказать поистине великий мастер. Впереди неизвестность, но и она неспособна поколебать главные душевные силы. Поэтому евангельский сюжет — это не финал, а продолжающееся размышление о главной проблеме бытия. Здесь мы видим оптимистический изобразительный *сверхсмысл*, начало и конец которого — от картины «Поднимающий знамя» до полотна «На кресте» — наполнен убежденностью в своей многострадальной правоте.

Таким образом, на примере работ художника можно сделать вывод, что художественный, изобразительный *сверхсмысл* — это *хронотоп*. В этом случае *хронотоп* возникает, когда:

- есть предельная заинтересованность в идее художественного объекта;
- вера в определенное будущее изменение;
- надежда на изменение именно в желаемом направлении, что приближает образное понимание искусства к *мудрому устройству всего сущего*.

\* \* \*

Разумеется, это только наше, во многом субъективное понимание творчества мастера. Но есть надежда, что оно приближено к более глубокому осознанию смысла рассмотренных работ. И есть, тем не менее, допущение, что могут быть и другие, возможно, более пронизательные интерпретации наряду с приведенными суждениями. Кроме того, сохраняется ощущение, что не удалось в полной мере раскрыть когнитивное восприятие полотен художника. Недосказанное сохраняется, что закономерно, так как живописный текст не переводится на иной язык. Но часть понятого все же удалось выразить. Чтобы проникнуть в глубину творчества, необходимо созерцание полотен, которое не заменить никакими вербальными построениями. Но можно представить, какую фантастически сложную и необходимую роль играет творчество и искусство в нашей жизни, наполняя глубоко скрытыми путеводными ориентирами наше существование.

Диалог двух систем — «творческой серии» и «зрительского перцептивного общения» — представляет собой художествен-



ное уникальное явление, которое, поднимая скрытые пласты нашего миропонимания, порождает ощущение постижения Тайны Бытия и вместе с тем любопытство как стремление познать эту Тайну. Искусство не просто развлечение и отдых, или утилитарная функция бытия — это средство, способное поднять из глубины мироощущения человека потаенные пласты, связать это озарение в единую изобразительную картину миропонимания, раскрыв тем самым всю полноту еще непознанного. Это вчувствование, которое открывает человеку, что мир значительно больше и сложнее наших обыденных представлений.

В настоящее время подобные выводы не являются общепринятыми. Но вот что писал знаменитый немецкий философ Т. Адорно: «Стало общепризнанным утверждать, что из всего того, что имеет отношение к искусству, ничто — ни в нем самом, ни в его отношении к миру со всем, что его составляет, ни даже само право искусства на существование — уже не является ни самоочевидным, ни само собой разумеющимся, <...> абсолютная свобода в искусстве как одном из частных видов деятельности неизбежно входит в противоречие с постоянным состоянием несвободы в обществе в целом. Место искусства в нем стало неопределенным»<sup>4</sup>.

И все же рискнем утверждать, что искусство порождает в нас чувство единства с непознанным, родство с ним. Тем самым обосновывается, что человек не трепещет перед Тайной, понимая, что он ее часть и что готов к ее постижению, проникновению в ее глубины, понимая при этом, что такое постижение — бесконечный процесс, никогда не могущий завершиться. ■

*С репродукциями картин Г.М. Коржева, которые анализируются в статье, можно ознакомиться на официальном интернет-сайте Фонда Гелия Коржева — в разделе Творчество: [http://korzhev.com/tvorchestvo/reestr\\_rabot/](http://korzhev.com/tvorchestvo/reestr_rabot/)*

---

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Коржев Г.М. Художник и время. Альбом. Автор вступ. ст. Н. Баркова. М.: Сов. художник, 1976.
2. Ланин В.П. Гелий Михайлович Коржев, Л.: Большая Советская энциклопедия, 1962.
3. Манис В.С. Гелий Михайлович Коржев. Альбом-монография. М.: Новый Эрмитаж — один, 2002. 100 с.; цв. илл.
4. Карпова К. Библия глазами соцреалиста. Гелий Коржев. Каталог выставки произведений. М.: Сканрус, 2012.

<sup>4</sup> Адорно В. Теодор. Эстетическая теория / пер. с нем. А.В. Драпова. М.: Республика, 2001. (Философия искусства). С. 5.

REFERENCES

1. *Korzhev G.M.* (1976) *Hudozhnik i vremya [Artist and Time].* Al'bom. Avt. vstup. st. N. Barkova. Moscow: Sov. hudozhnik, 1976. (In Russ.).
2. *Lapshin V.P.* (1962) *Gelij Mihajlovich Korzhev [Helium Mikhailovich Korzhev].* Leningrad: Bol'shaya Sovetskaya enciklopediya, 1962.
3. *Manin V.S.* (2002) *Gelij Mihajlovich Korzhev: Al'bom-monografiya [Gelij Mikhailovich Korzhev: Album-monograph].* Moscow: Novyj Ermitazh — odin, 2002. 100 s.; cv. ill. (In Russ.).
4. *Karpova K.* (2012) *Bibliya glazami socrealista. Gelij Korzhev [The Bible through the eyes of a socialist realist. Helium Korzhev].* Katalog vystavki proizvedenij. Moscow: Skanrus, 2012. (In Russ.).

# Composition of a Series of Artist's Works as an Emergent System

**Alexander V. Sveshnikov**

*Doctor of Arts, Full Professor at the Department of Fine Arts, All-Russian State Institute of Cinematography named after S.A. Gerasimov (VGIK)*

UDC 75.011.2

**ABSTRACT:** The article examines the problem of holistic imagery resulting from the body of an artist's works of various years. This perspective provides a deeper insight into his world view and creative method. The artist's intention is best conveyed in the totality of his work revealing the true semantic load, the ultimate sense of his art. Only then one can be sure to understand the real message of his work. In the present article "a series" of works denotes the entire artistic career, which gives an opportunity to retrace the development of the core message, with all challenges and the final output characteristic of the artist's personality. That way a series is can reveal the elusive sense of the figurative world perception much more pronounced in the whole oeuvre than in a single work. In cinematographic terms, paintings of various years make a kind of "montage sequence", echoing or contradicting one another and thus creating a holistic view of the artist's creative spirit. Quite often such a series brings out latent semantic layers untraceable in any single work, which is suggestive of the inmost semantic depth of the unrepresented or of an "extra-sense".

The outlined approach is based on the evaluation of the famous Russian artist Geliy Korzhev. The article deals with three main stages of his work. During the Soviet period he earned all kinds of awards and the reputation of one of the leading painters of the socialist realism. The second period, that of metanoia, was marked by the notorious controversial series figuring grotesque fabled beings — "tiurliks". At the third stage Korzhev turned to biblical subjects.

Taken as a whole, the work of Geliy Korzhev is a striking example of commitment to the truth of life and creativity which required utmost spiritual effort. Its evaluation makes clear that considering a series of works offers quite a different understanding of the whole artist's oeuvre and of his every work as well

**KEY WORDS:** composition, artistic challenges, worldview, the essence of creation





## Выразительная функция цвета в современном неигровом кино

**А.А. Штандке**

DOI: <https://doi.org/10.17816/VGIK56589>

УДК 778.5.03.071

АННОТАЦИЯ

*На примере работ режиссеров современного неигрового кино анализируется использование выразительной функции цвета как средства отражения эмоционального воздействия на зрителя. В процессе создания неигрового фильма цвет выступает как художественный инструмент эстетического видения автора. Хроматические и ахроматические свойства цвета являются компонентами изобразительного ряда, способствуя более глубокому восприятию экранного документа.*

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

современное  
русское  
документальное  
кино,  
выразительные  
средства,  
восприятие, цвет,  
монохромное  
изображение,  
художественное  
видение,  
цветовая  
экспрессия

Культура кинематографических выразительных средств складывается на основе непрерывного творческого поиска форм отображения действительности в экранном документе. С появлением цифровых камер на кинорынке у документалистов появились новые опции для видеосъемки. Режиссеры документального кино, нередко работающие в условиях недостаточного финансирования, предприимчиво используют возможности современных технологий бюджетного сегмента видеокамер, аудиорекордеров, нестационарных осветительных приборов, приложений для постобработки видеоматериала.

Стремительное технологическое совершенствование позволяет энтузиастам кино, работающим нередко в условиях ограниченного бюджета, самостоятельно создавать документальные ленты. Но вместе с тем, современные технические возможности лишь являются вспомогательным инструментарием в творческом процессе, тогда как решение эстетического видения и отображения окружающей реальности по-прежнему остается задачей художника-документалиста. По мнению А.А. Ивина, И.П. Никитиной: «...Искусство всегда предполагает определенный эстетический опыт — реальную чувственную встречу зрителя с произведением. Иногда такой встречей является созерцание, то есть зрительное восприятие»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Ивин А.А., Никитина И.П. Философия науки: учебное пособие. М.: Проспект, 2016. С. 257.

Визуальная культура, обращенная к выразительной силе цвета, позволяет художнику расставлять эмоциональные акценты. Так, через призму зрительного восприятия проявляется, среди богатой палитры авторских видений, значимость колористического решения документальной ленты как эстетической компоненты выразительных средств неигрового кино.

Технические возможности кинематографа находятся в постоянном процессе совершенствования. Мастера раннего кино обращались к перспективным попыткам раскрашивания изображения пленки, а также к вирированию для окраски в определенный тон различных сцен фильма. Кинематограф изначально представлял монохромное киноизображение, и, подобно художнику-ученику живописи, стремился обрести мастерство, осознать глубину чувствования цвета с целью постижения опыта, в том числе и в технике гризайль<sup>2</sup>. В живописи гризайль представляет процесс создания картины, выполняемой тональными градациями одного цвета, чаще всего сепии или серого. За основу берутся основной цвет и белила, картина создается с помощью полутонов основного цвета. Техника гризайль позволяет сосредоточиться на глубине и объеме пространства. Как отмечал режиссер А.А. Тарковский: «...Психология нашего восприятия такова, что черно-белое изображение воспринимается как более правдивое, реалистичное, чем цветное. Хотя казалось бы должно быть наоборот»<sup>3</sup>. Монохромное изображение не отвлекает, оно будто бы застывает во времени. Через глубину черно-белого изображения происходит осмысление пространства. Выразительные свойства многоцветного и монохромного сочетания изображения позволяют режиссерам придавать кинокартине экспрессивный характер. В очерках теории кино доктор искусствоведения, киновед С.С. Гинзбург размышлял о цветовом решении кинематографа: «...опыт показал, что черно-белые и цветные изображения могут соседствовать в одном фильме. Впервые это было достигнуто в 1946 году во второй серии фильма "Иван Грозный"»<sup>4</sup>. Эпизод пира опричников в фильме С.М. Эйзенштейна запечатлен на цветной пленке: цветное изображение выступает как сильнейшее средство, передающее эмоциональную напряженность. Важным источником обогащения изобразительной формы ткани фильма стало обращение к выразительным возможностям многоцветной и монохромной съемки.

### **Ахроматическая пластика изображения в современном неигровом кино**

Об эмоциональной выразительности цвета писал выдающийся исследователь искусства, представитель новаторского

<sup>2</sup> Гризайль — разновидность росписи, в отличие от живописи, выполняемой градациями одного тона, хроматического или ахроматического. — *Прим. авт.*

<sup>3</sup> Тарковский А.А. Лекции по кинорежиссуре. Ленинград: Т. Левфильм, 1989. С. 91.

<sup>4</sup> Гинзбург С.С. Очерки теории кино. М.: Искусство, 1974. С. 52.

поколения художников и архитекторов Иоханнес Иттен. Ученый определил понятие симультанного контраста как «...явление, при котором наш глаз при восприятии какого-либо цвета тотчас же требует появления дополнительного цвета, и если такового нет, то симультанно, то есть одновременно, порождает его сам»<sup>5</sup>.

Зачастую видеоматериал документального фильма создается в условиях репортажной съемки, поэтому симультанный контраст может выступать как цветовой пятно, отвлекающее или перетягивающее внимание зрителя с главного объекта съемки на второстепенную деталь. При таком положении видеосъемки оператор картины может столкнуться с проблемой цветового решения видеоматериала, поэтому мастерство профессии оператора определяется, в том числе, и умением оперативного видения, чувствования цветовой гармонии, независимо от затруднительных условий съемки. Иоханнес Иттен называл цветовым воздействием именно психофизиологическую реальность цвета. Решением существующей проблемы единения цветовой гаммы в неигровом кино является эстетическое восприятие художника. Изобразительная функция цвета выступает как художественное отражение эстетического отношения автора к миру. В своем труде И.В. Гёте описывал действие цвета следующим образом: «...Из чувственного и нравственного воздействия цветов, отдельных и в сочетании, вытекает их эстетическое воздействие для художника»<sup>6</sup>.

Цвет как средство художественного инструмента является выразителем эмоционального состояния героев киноленты. Так, в документальном фильме «Спеццы» (2020, режиссер А. Драницына), получившем главный приз Фестиваля документального кино «Россия» в Екатеринбурге в 2020 году, запечатлена история о непростой жизни детей, оказавшихся в школе для труд-

<sup>5</sup> Иттен И.  
Искусство цвета / пер. с немецкого.  
М.: Издательство  
Д. Аронов, 2018. С. 53.

<sup>6</sup> Мещеряков С.В.  
Иоганн Вольфганг Гёте  
и его учение о цвете.  
М.: Круль, 2012. С. 375.

Кадр  
из документального  
фильма «Спеццы»  
(режиссер Анна  
Драницына)



ных подростков. Санёк, так ребята зовут воспитателя, выстраивает вопреки социальным стереотипам доверительные отношения с подростками. В свои 10–15 лет эти юнцы видели немало страшного в жизни, и полученный



ими негативный опыт, несомненно, сказался на детской психике. Подростки стали вести аморальный образ жизни, участвовать в грабежах, драках, курить, принимать запрещенные препараты, распивать спиртные напитки. Но Санёк по-отечески заботится о заблудших, лишенных родительской любви и внимания, подростках, и они ему доверяют.

Ритмико-организующая функция цветового решения этого фильма выполнена в монохромной гамме. Такой намеренный выбор обусловлен тематикой картины. Показан сложный мир юных ребят, которым не хватило душевных сил справиться с проблемами подросткового возраста: их детство было безрадостным, ведь, чаще всего, родители этих ребят были алкоголиками. Выразительность стилистического решения ахроматической пластики картины отражает драматическое видение социально-психологического состояния героев. Цветовое монохромное решение картины усиливает визуальный образ событийного материала. В этом плане актуально звучит замечание психолога искусства и эстетики Р. Арнхейма: «Внешний вид и выразительность цвета меняются в зависимости от содержания и темы произведения искусства»<sup>7</sup>. Для создания полнометражной ленты потребовалось большое количество видеоматериала из жизни героев, и эстетическое воздействие черно-белой гаммы позволило органично передать жизненную логику кинопроизведения.

Короткометражная лента «Ларёк» (2018, режиссер Д. Фетисов) была снята в монохромном колорите, это обусловлено тем, что в пространстве героя документального фильма практически не было цвета. Смысловой цвет выразительной черно-серо-белой гаммы выступил как активное художественное средство видения автора, позволил сгладить пестрящие элементы внутрикадрового пространства, определил цветовое звучание картины. Известный кинооператор, профессор В.Н. Железняков в своем

теоретическом исследовании писал: «Способность достраивать недостающие элементы выражается в том, что в монохромном одноцветном изображении наше сознание окрашивает некоторые участки в цвета, дополнительные

<sup>7</sup> Арнхейм Р.  
Искусство и визуальное восприятие / пер. с англ.  
М.: Издательство  
Архитектура-С. 2012.  
С. 327.

Кадр  
из документального  
фильма «Ларёк»  
(режиссер Дмитрий  
Фетисов)



<sup>8</sup> Железняков В.Н.  
Анатомия зрительного  
образа. М.: Союз  
Кинематографистов  
РФ, 2012. С. 81.

к основному доминирующему цвету. Мы видим тонкую изящную цветовую гармонию, которой на самом деле нет, она создается только в нашем восприятии как завершенный зрительный образ»<sup>8</sup>. Цветообразные ощущения позволяют увеличить глубину восприятия картины. В условиях ограниченного пространства видеосъемки монохромное изображение позволило сосредоточить внимание на рабочем процессе героя фильма — мастера по ремонту обуви.

По сюжету фильма герой по имени Азад всю жизнь работает сапожником, но времена меняются, и его ларёк должны ликвидировать в связи с заявлением Комитета по благоустройству города Санкт-Петербурга. Что будет дальше? Оставят ли ларёк? Монохромная гамма как бы подчеркивает ритм уходящего времени ремесленничества, грядущего исчезновения маленького киоска услуг по ремонту обуви. В рабочих перерывах для Азада спасением от хандры служат только восточные мантры поэта Низами. В небольшом пространстве ларька сапожник пока еще продолжает трудиться над продлением жизни испорченной обуви. Колорит черно-белого исполнения фильма придает поэтическую выразительность размышлениям и воспоминаниям эпизодов молодости героя.

В 2019 году фильм Д. Фетисова был отмечен специальным дипломом жюри «За лучшее изобразительное решение» на кинофестивале «Крымдок».

### **Цветовая экспрессия как средство эмоционального воздействия**

Педагог ВГИК, сценарист, литератор А.Б. Можаяев писал в своих исследованиях: «Правда же есть предмет искусства, выводимый эстетическим инструментом»<sup>9</sup>. Для режиссеров документального фильма «Валенки RU» (2020, режиссеры Ю. Немцов, А. Белоусова), поворотным моментом работы над фильмом послужило нежелание героини, единственной в селе валяльщицы, делиться таинством изготовления валенок, ссылаясь на то, что никому не нужны сейчас ученики, ведь в магазине давно уже полно всякой обуви, и это ремесло никому не нужно. Этот фрагмент видеоматериала, запечатленный в репортажной манере съемки, стал заглавным эпизодом фильма, выраженным в цветовой экспрессии. В последующем эпизоде фильма, уже в пластической выразительности черно-белого изображения, открывается магически-завораживающий процесс создания валенок другими ремесленниками. По определению А.Б. Можаяева: «Киноизображение через виды движения позволяет нам снимать

<sup>9</sup> Можаяев А.Б.  
О кинодраматургии  
и искусстве кино.  
М.: ЮНИТИ-ДАНА,  
2020. С. 26.

<sup>10</sup> Можалев А. Б.  
О кинодраматургии  
и искусстве кино.  
М.: ЮНИТИ-ДАНА,  
2020. С. 26.

объекты в смене состояний. Эти эмоционально-содержательные изменения, перетекания состояний и составляют природу кино-изображения»<sup>10</sup>.

Запечатленный тяжелый труд умельцев демонстрирует сохранение традиций, но мастера уходят. Удастся ли сохранить культуру и тайный, самобытный язык ремесленников? Цвет выступает как метафорический символ волнующей авторов темы — уходящей профессии валяльщика.



Кадр  
из документального  
фильма «Валенки RU»  
(режиссеры Алтон  
Белоусов и Юрий  
Немцов)

Один из режиссеров картины А. Белоусов, он же и оператор киноленты, по совместительству, в процессе съемки видеоматериала смог передать большую выразительность в светотеневом исполнении, нежели при представлении картины в цвете. Осмысле-

ние принципа живописности материала происходит в результате зрительно-ассоциативного восприятия контраста черного и белого цветов как предмета и пространства съемки — темный силуэт в серых валенках и искрящийся на солнце снежный пейзаж. В 2020 году документальный фильм «Валенки RU» получил Гран-при на 13-м Всероссийском фестивале документальных фильмов «Соль Земли».

Документальный фильм «Тысячи лиц» (2018, режиссер А.А. Штандке) получил приз «За лучшую работу режиссера в неигровом кино» во время 38-го Международного студенческого фестиваля ВГИК. В фильме отражена история смены жизненных установок героя, переход от максималистских представлений о жизни к смирению и понимаю ценности каждого мгновения. Игорю, герою фильма, поначалу кажется, что он сможет преодолеть любую преграду в жизни. Но после ряда перипетий и появления симптомов болезни рассеянного склероза, он переосмысливает многие события, происходящие с ним. Выразительная пластика перехода цвета из хроматической в ахроматическую палитру выбрана автором ленты в качестве инструмента эмоционального воздействия для выражения темы документального произведения. Так, в одном из эпизодов зритель видит как дочь Игоря играет на детской площадке, а сам герой в то же время рассказывает об ожидании встречи с дочерью как о самом ценном





Кадр из документального фильма «Тысячи лиц» (режиссер Анастасия Штандке)

<sup>11</sup> Кандинский В.В. О духовном в искусстве. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2020. С. 78.

и желанном событии. И на экране видно как из хроматической палитры цвет растворяется в монохромное изображение. Детская площадка приобретает уже иной метафорический смысл. Зритель видит как девочка, находясь в центре футбольного поля очерченном окружностью, как бы символизирующей родительскую защиту и беззаботность детства, начинает ползти, а затем и вовсе покидает очерченное пространство.

В этом контексте уместно замечание художника и теоретика изобразительного искусства В.В. Кандинского: «Серое — беззвучно и бездвижно. Но эта неподвижность другого характера, чем покой зеленого, рожденного и лежащего между двумя активными красками. Поэтому серое есть безутешная неподвижность. Чем темнее серый цвет, тем больше перевес удушающей безнадежности»<sup>11</sup>.

В монтажной фразе при сопоставлении цветных и черно-белых кадров событийный характер съемки выходит на второй план, уступая место метафорическому чувствованию экспрессии цвета как символа жизни. Палитра фильма позволила выразить в цвете духовный опыт героя. В документальном фильме «Тысячи лиц» переходы из цветного изображения в ахроматическую палитру образуют внутреннюю драматическую целостность, передавая состояние бренности бытия.

### Заключение

На примере рассмотренных современных российских лент неигрового кино, созданных в 2018–2020 годах, прослеживается активное обращение документалистов к цвету как инструменту выразительного отражения запечатлеваемой реальности. При выборе цветового решения авторы неигрового кино интуитивно обращаются к психологическому явлению — ассоциативной связи, способной активизировать художественное вкрапление в образную ткань фильма. Анализ работы по выбору цветового исполнения киноленты, где цвет выступает как инструмент выразительного отражения запечатлеваемой реальности, позволяет ярче воспринимать авторскую концеп-

цию и раскрывает интонацию режиссера фильма. Когда многоцветное и монохромное изображение используется как выразительное средство кино, определяющим фактором развития характера художественного решения документальной киноленты становится история героя и окружающая его среда, а также сюжетообразующие детали картины действительности. В своем теоретическом исследовании о цвете теоретик искусства С.А. Эйзенштейн писал: «Первое условие обоснованного участия в кинокартине элемента цвета состоит в том, чтобы цвет входил в картину прежде всего как драматический и драматургический фактор»<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Эйзенштейн С.А. Избранные произведения: в 6 томах. Т. 3. М.: Искусство, 1964. С. 581.

Работа с цветом напрямую затрагивает смысловое содержание киноленты. Однако видение картины реальности выражается в художественно-эстетическом восприятии ее создателя. Немецкий философ и культуролог Э. Кассирер отмечал в своем исследовании: «...Воображение художника — это вовсе не произвольное изобретение форм вещей: оно показывает нам эти формы в их подлинном облике, делая их видимыми и узнаваемыми. Художник выбирает определенный аспект реальности, но процесс отбора — это в то же время и процесс объективации. Встав на его точку зрения, мы не можем не увидеть мир его глазами»<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Кассирер Э. Избранные. Опыт о человеке / Лики культуры. М.: Гардарики, 1998. С. 612.

Документальное кино предоставляет режиссерам свободу в репродуцировании видения картины мира, и работа с цветом как с инструментом выразительного средства кино находит здесь применение. Как правило, видение авторов обращено в большей степени к живописной силе цвета. Эту особенность режиссерского видения отмечает и А.А. Тарковский. Рассуждая о цвете, он говорил о поэтичности картин в черно-белом исполнении, и опасности некой театральности цветного изображения<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Тарковский А.А. Лекции по кинорежиссуре. Ленинград: Т. Ленфильм, 1989. С. 91.

Непрерывное развитие фото- и кинотехники, совершенствование цветопередачи видеоизображения позволяют режиссерам все глубже погружаться в мастерство операторского дела, осваивать возможности цифровой обработки видеоматериала. И это вполне закономерно. Качественное совершенствование техники записи и обработки видеоматериала оказывает влияние на художественное восприятие и отображение объективной действительности, наполняя экран разными «говорящими» цветовыми решениями. Но, как и ранее, главный постулат кинематографа остается неизменным: степень отображения эстетического видения в экранном документе зависит от уровня мастерства режиссера. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / пер. с англ. М.: Издательство Архитектура-С, 2012. 392 с.
2. Гинзбург С.С. Очерки теории кино. М.: Искусство, 1974. 264 с.
3. Железняков В.Н. Анатомия зрительного образа. М.: Союз Кинематографистов РФ, 2012. 114 с.
4. Месяц С.В. Иоганн Вольфганг Гёте и его учение о цвете. М.: Кругъ, 2012. 464 с.
5. Можяев А.Б. О кинодраматургии и искусстве кино. М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2020. 247 с.
6. Ивин А.А., Никитина И.П. Философия науки: учебное пособие. М.: Проспект, 2016. 352 с.
7. Иттен И. Искусство цвета / пер. с немецкого. М.: Издательство Д. Аронов, 2018. 96 с.
8. Кандинский В.В. О духовном в искусстве. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2020. 228 с.
9. Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке / Лики культуры. М.: Гардарика, 1998. 784 с.
10. Тарковский А.А. Лекции по кинорежиссуре. Ленинград: Т. Ленфильм, 1989. 118 с.
11. Эйзенштейн С.А. Избранные произведения: в 6 томах. Т. 3. М.: Искусство, 1964. 778 с.

REFERENCES

1. Arnheim R. (2012) *Iskusstvo i vizual'noe vospriyatie* [Art and visual perception]. Moscow: Izdatel'stvo Arxitektura-S, 2012. 392 p. (In Russ.).
2. Ginzburg S.S. (1974) *Ocherki teorii kino* [essays in film theory]. Moscow: Iskusstvo, 1974. 264 p. (In Russ.).
3. Zheleznyakov V.N. (2012) *Anatomiya zritel'nogo obraza* [Anatomy of the visual image]. Moscow: Soyuz Kinematografistov RF, 2012. 114 p. (In Russ.).
4. Mesyacz S.V. (2012) *Iogann Volfgang Gete i ego uchenie o czvete* [Johann Wolfgang von Goethe and his theory of colours]. Moscow: Krug, 2012. 464 p. (In Russ.).
5. Mozhaev A.B. (2020) *O kinodramaturgii i iskusstve kino* [About film drama and the art of cinema]. Moscow: YuNITI-DANA, 2020. 247 p. (In Russ.).
6. Ivin A.A., Nikitina I.P. (2016) *Filosofia nauki: uchebnoe posobie* [Philosophy of science: a textbook]. Moscow: Prospekt, 2016. 352 p. (In Russ.).
7. Itten I. (2018) *Iskusstvo czveta. Per. s nemeczkogo* [The art of color]. Moscow: Izdatelystvo D. Aronov, 2018. 96 p. (In Russ.).
8. Kandinskij V.V. (2020) *O duxovnom v iskusstve* [Concerning the spiritual in art]. St. Petersburg: Azbuka, Azbuka-Attikus, 2020. 228 p. (In Russ.).
9. Kassirer E. (1998) *Izbrannoe. Opyt o cheloveke* [Experience about a person]. Moscow: Gardarika, 1998. 784 p. (In Russ.).
10. Tarkovskij A.A. (1989) *Lekcii po kinorezhissure* [lectures on film direction]. Leningrad: T. Lenfilm, 1989. 118 p. (In Russ.).
11. Ejzenshtejn S.A. (1964) *Izbrannye proizvedeniya v shesti tomah. Tom 3* [Sergei Eisenstein selected works, volume 3]. Moscow: Iskusstvo, 1964. 778 p. (In Russ.).



# The Expressive Function of Color in Modern Non-Fiction Films

**Anastasia A. Shtandke**

*Post-Graduate student, All-Russian State Institute of Cinematography named after S.A. Gerasimov (VGIK). Scientific advisor Doctor of Arts, Professor of VGIK Galina S. Prozhiko*

UDC 778.5.03.071

**ABSTRACT:** The article examines four contemporary Russian documentaries shot in 2018–2020, two of them monochromatic and the other two polychromatic and achromatic. Based on non-fiction films, the study analyzes the use of color as means of translating the documentary maker's artistic vision. It sees into the process of live video filming for a documentary that may confront the videographer with the challenge of the color treatment, so that his skill depends on his ability to readily assess the color harmony regardless of hampered shooting conditions. The ongoing development of photography and cinema equipment and the improvement of color rendering in video images help the film directors to develop a deeper understanding of cinematography, to master the technique of digital video processing. However, technology is no more than an aid to the creative thought of documentary filmmakers who are responsible for the aesthetic vision and representation of reality. To what extent the author manages to render his artistic vision in a screen document depends on the level of his excellence. Documentary filmmaking gives directors freedom of reproducing their world views, so color as film medium is used by authors more focused on the picturesque aspects of color. Therefore the article points out the chromatic and achromatic properties of color as components of the film imagery affecting the perception of the documentary film maker's artistic conception.

**KEY WORDS:** contemporary Russian documentary films, expressive means, perception, color, monochrome picture, artistic vision, color expression

## [ библиотека ВГИК ]



**Можаяев А.Б. О кинодраматургии и искусстве кино: учебное пособие / А.Б. Можаяев; ред. Г.А. Клебче; ВГИК им. С.А. Герасимова. М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2020. 247с.**

Вниманию читателей предлагается авторский курс по дисциплине «Драматургия кино», читавшийся ведущим педагогом кафедры драматургии кино ВГИКа А.Б. Можаяевым. Сценарист, писатель, историк А.Б. Можаяев почти тридцать лет преподавал в сценарных мастерских ВГИК, читал лекции на разных факультетах института. Курс «Драматургия кино» — базовый, но для каждой специальности есть своя специфика подачи материала. Издание предназначено прежде всего для художественного, операторского факультетов, отделения звукорежиссуры. Автор помогает студентам этих специальностей понимать взаимосвязь драматургических задач с пластикой их будущих кинематографических профессий, с помощью которых они будут воплощать сценарный замысел в фильм. Для студентов киновузов, кинематографистов и всех, кто интересуется кино.



**Кинопроект. Практикум начинающего продюсера: учебное пособие для студентов вузов, обуч. по спец. «Продюсерство» / ВГИК им. С.А. Герасимова; ред. В.И. Сидоренко. М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2021. 415 с.: фот., граф.**

Издание продолжает серию учебных пособий, посвященных творческим и организационно-экономическим аспектам продюсирования кино- и телепродукции, которое ориентировано в основном на проекты профессиональных продюсеров, начинающих свою деятельность в кино- и телебизнесе. Рассматриваются практические подходы по формированию проекта, начиная с момента инициации идеи и до представления проекта на стадии питчинга, особенности производства и продюсирования телесериалов, методы разработки сметы затрат на производство и продвижение фильма. Особое внимание уделяется бизнес-планированию и формированию ресурсного обеспечения как важной стороне деятельности продюсера. Отражаются также вопросы использования технологий виртуальной реальности как важнейшего средства выразительности аудиовизуального произведения. В пособии приводятся рекомендации по решению юридических проблем, часто возникающие в ходе реализации кинопроекта. Предназначается студентам, обучающимся по специальностям «Продюсерство», другим кинематографическим специальностям, слушателям курсов переподготовки и повышения квалификации продюсеров кино и ТВ, а также работникам сферы культуры, искусства и мультимедиа.

**КУЛЬТУРА ЭКРАНА**  
КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ФИЛОСОФИЯ







## Персонаж в пространстве праздности. Опыт драматургического анализа кинопроизведения

**Н.Е. Мариевская**

доктор искусствоведения, доцент

DOI: <https://doi.org/10.17816/VGIK59613>

УДК 791.43.01

АННОТАЦИЯ

*В статье рассматривается прецедент создания неоднородного художественного пространства фильма, когда герой попадает в новую для него социальную реальность, мир элиты. Для описания природы и свойств этого пространства вводится концепт — «пространство праздности». Выявлен игровой характер «пространства праздности». Именно игра обуславливает время драматического действия, границы игрового поля и самое главное, устанавливает правила игры. Персонаж, не знающий или не признающий правил игры, шпильбрехер<sup>1</sup>, сталкивается в пространстве праздности с коллективной солидарностью игроков. Он должен быть устранен за границу игрового поля. С этим связан мощный сюжетобразующий потенциал фильма.*

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

художественное пространство,  
сюжет,  
пространство праздности,  
игровое пространство,  
шпильбрехер

<sup>1</sup> Шпильбрехер — по Хейзинга, «участник игры, который действует вопреки правилам или обходит их, это нарушитель игры, шпильбрехер» // Хейзинга Й. *Нольо ludens. Человек играющий*. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2017. С. 36.

Динамическая взаимосвязь персонажа и пространства имеет важнейшее сюжетобразующее значение. Это утверждение является настолько общим, что выглядит почти совершенно абстрактным, лишенным конкретного содержания. Одна из возможных конкретизаций выглядит так: персонаж попадает в чужое, совершенно новое для него пространство.

Переход из одной пространственной области в другую становится сюжетным определяющим событием, «пересечением границ семантического поля»<sup>2</sup>. Далее сюжет разворачивается уже в новом, «чужом», качественно отличным от начального пространстве. В этой сюжетной схеме принципиально важным является именно качественное отличие одного пространства от другого. При этом сюжет разворачивается так: либо пространство меняет героя, он становится иным, полностью перерождается, либо этот «чужак», инородное тело в новом пространстве качественно меняет само пространство. Так строятся великие литературные сюжеты, например, «Гамлет» Вильяма Шекспира,

<sup>1</sup> Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Ю.М. Лотман Об искусстве. СПб.: «Искусство-СПб», 1998. С. 14.

<sup>2</sup> Борхес Х.Л. Четыре цикла // Сочинения: в 3 томах Т. 2. М.: Полaris, 1997. С. 213.

«Анна Каренина» Льва Толстого или «Волшебная Гора» Томаса Манна. В сущности, речь идет о варианте самого древнего из четырех циклов «истории об укрепленном городе»<sup>3</sup>, описанных Х.Л. Борхесом.

Характер различия этих двух областей художественного пространства является определяющим для смысла всего произведения. Чем оно более выражено, тем ярче будет финальная перипетия фабулы.

### Конфликтный потенциал пространства праздности

Предположим, герой попадает в высшее общество, в пространство, где царит вечный праздник: мир тонких удовольствий, остроумных бесед, изящных развлечений. То есть, в мир сверкающий и манящий. Что же здесь может произойти? И возникает вопрос о той самой финальной перипетии. Как будто предвосхищая дальнейшие события, авторы торопятся маркировать это новое для героя пространство знаками смерти. Например, юная служанка Софи из фильма Клода Шаброта «Церемония» (1995) только появилась на пороге дома своих новых господ, но зрителю уже сообщают, что ее чемодан так тяжел, как будто «там лежит туша мертвого осла». Или вспомним Хьюго Баррета из фильма Джозефа Лоузи «Слуга» (1963), который в первую же встречу с Тони, своим будущим хозяином, застаёт его неподвижно застывшим в кресле в такой странной позе, что поначалу кажется, что он умер. Присутствуют знаки финального завершения сюжета и в фильме Джо Райта «Анна Каренина» (2012): едва героиня прибывает в Москву, как сразу сталкивается взглядом с рабочим, который тут же погибает под колесами поезда. Это трагическое событие, разумеется, есть в романе Л.Н. Толстого. Но в фильме создается острый монтажный акцент — рабочий гибнет в тот самый момент, когда губы Вронского касаются перчатки на руке Анны.

Если говорить о сюжете, то скорее всего герой здесь столкнется со смертью. Вспомним, что именно в таких декорациях разворачиваются события множества детективов. И едва ли дело здесь только в эффектном контрасте. Действие фильма Паоло Соррентино «Великая красота» (2013) происходит в пространстве праздности среди безудержного веселья римской богемы. И на вопрос «Чем вы занимаетесь?» возможен только один ответ — «Ничем!». Главный герой фильма печальный и очаровательный, чувственный и ироничный Джеп Гамбарделло появляется перед зрителем на вечеринке среди общего веселья. Ему исполняется шестьдесят пять, и гости будут

пить, танцевать, ревновать. Этот громкий и пестрый ночной эпизод предваряется другим — утренним, насыщенным и величественным эпизодом внезапной смерти туриста из Азии, ранним утром пожелавшим сделать снимок панорамы Рима. Пожилой иностранец, потрясенный красотой рассветного Рима, никак не связан с главным героем, о причинах его смерти мы так ничего и не узнаем, однако возникает ощущение, что его смерть часть чего-то значительного и предопределенного, такого же необходимого, как звучание хора или журчание воды в фонтане.

Эта внезапная смерть — своего рода эпитафия, ключ к поэтике фильма, предупреждение зрителю — мы вступаем в пространство, где притаилась смерть. В фильме о безмятежной жизни под величественное пение женских голосов дохла смерть, чтобы потом постоянно напоминать о себе. Покончит с собой Андреа, сын Виолы Бартоли, цитировавший слова Пруста и Тургенева о смерти. Умрет красавица Рамона, тратившая все деньги на уход за собой. Джек получит известие о смерти своей возлюбленной Элизы де Сантис. И однажды Джек Гамбарделло печально скажет: «Всё вокруг меня погибает».

Фильм «Великая красота» Паоло Соррентино не раз сравнивали со «Сладкой жизнью» (1960) Феллини. Так критик Антон Долин написал: «Карикатура на феллиниевскую “Сладкую жизнь” оборачивается печальным диалогом с ней: “Сколько сладости способно вынести человечество?”<sup>4</sup>. Эти фильмы очень разные по тональности, по своему эмоциональному строю. Картина Соррентино пронизана светлой печалью элегии, торжественностью и тихим светом. Феллини снимает трагедию, его полотно дышит почти иррациональным хтоническим ужасом. При сходстве профессий герои этих фильмов совершенно разные: жизнь Джепа прожита, обращена в ничто, пустоту, но для него это скорее повод для мудрой улыбки. Герой же Феллини, Марчелло, напротив, молод, он стоит перед выбором как жить дальше, он еще может что-то изменить в жизни. Гамбарделло написал свой роман, сделавший его знаменитым, еще в юности, а Марчелло только мечтает его написать, но понимает, что этого уже никогда не будет.

Смерть в этих фильмах тоже совершенно разная. В мире Соррентино она манит и притягивает, она всего лишь фокус и пахнет волшебством, как исчезновение великолепного жирафа во время магического представления Артуро или таинственное превращение в ночную звезду юноши Андре в момент самоубийства. Смерть у Феллини мало похожа на волшебство. Она

<sup>4</sup> Долин А. Красиво жить не запретишь. URL: <https://www.film.ru/articles/krasivo-zhit-ne-zapretish> (дата обращения: 24.01.21).



тревожит, угрожает, соблазняет самоубийством. Она — ужас и разложение. Необратимость. Она буквально смердит тленом. В финале картины, кажется, сама Смерть смотрит в душу стеклянным глазом огромной разлагающейся рыбы, выловленной из морской пучины. Эту-то рыбу и пытаются купить изнуренные долгой и безобразной оргией спутники Марчелло. И снова поражаешься, как перегружено смертью пространство, куда так стремится молодой журналист: черная бродячая собака, похожая на Анубиса, траурный платок на голове Мадлен, попытка самоубийства Эммы, чудовищное самоубийство умного и ироничного Штайнера.

При всех различиях сходство двух этих фильмов о *dolce vita* в том, что они буквально переполнены смертью. Предположим, два итальянских режиссера находятся в диалоге. Но то же самое можно сказать о фильмах «Правила Игры» (1939) Жана Ренуара, «Торжество» (1998) Томаса Винтерберга, «Госфорд-парк» (2001) Роберта Олтмана, «Анна Каренина» (2012) Джо Райта, «Квадрат» (2017) Рубина Эстлунда. Все эти фильмы как будто-то говорят: «Пространство, где обитает элита, убивает!».

Еще в 1899 году американский социолог и экономист Торстен Веблен дал важное для наших рассуждений определение праздности. По Веблену: «...праздность — это непроизводительное потребление времени»<sup>5</sup>. Как мы увидим позже, это чрезвычайно значимое во многих отношениях действие. Оно должно разворачиваться в каком-то пространстве, назовем его «пространством праздности». Пространство праздности тесно связано с миром элиты, тех кого Веблен называет «праздным классом»<sup>6</sup>.

В самом общем виде сюжет взаимодействия персонажа с *пространством праздности* строится таким образом: персонаж, назовем его «новичком», попадает в высшее общество. Он оказывается в новом и чужом для себя мире избранных, где его готовы принимать, ласкать как равного и желанного члена общества избранных или угощать им искушенных гостей, как редким, достойным внимания блюдом. В любом случае, выбраться оттуда живым «счастливчику», как правило, не удастся. Кажется, *пространство праздности* само таит в себе какую-то смутную угрозу.

Сегодня в России стремительно формируется новая элита и она создает свое собственное пространство праздности. Центр Москвы защищается от посторонних воротами и шлагбаумами. В центре города возникает множество уютных, залитых огнями

<sup>5</sup> Веблен Т. Теория праздного класса. The Theory of the Leisure Class. An Economic Study of Institutions. М.: Ланан, 2019. С. 85.

<sup>6</sup> Там же. С. 62.

кафе. Разбиваются новые скверы, а на бульварах высаживаются дорогие породы деревьев. Появляются новые площадки для вернисажей и выставок. Все это должно радовать ухоженностью и нарядностью. Действительно, «сама праздная жизнь (и все с нею связанное) облагораживает человека и является прекрасной в глазах всех цивилизованных людей»<sup>7</sup>. Но что-то все-таки вызывает тревогу. Михаил Ямпольский пишет: «Премьер, вернисажей, чтений, лекций как будто становится все больше и больше, постоянно открываются новые культурные институции, а старые реформируются и расширяются, выставки привлекают толпы народа, а значимых произведений на фоне всей этой активности оказывается до смешного мало. Но особой московской приметой можно считать то, что бурление культуры тут, в отличие от других стран мира, сопровождается таким же интенсивным кипением насилия»<sup>8</sup>.

Важно, что культуролог говорит о пространстве, в котором искусство не создается, а потребляется. То есть, он говорит об уже знакомом нам пространстве праздности, вернее его разновидности, для которой Ямпольский находит подходящее название — «парк культуры». Однако приходится возразить, насилие «парка культуры» нельзя считать специфически московской чертой.

<sup>7</sup> Веблен Т. Теория праздного класса. The Theory of the Leisure Class. An Economic Study of Institutions. М.: Ленаид, 2019. С. 85.

<sup>8</sup> Ямпольский М. Парк культуры. Культура и насилие в Москве сегодня. М.: Новое издательство, 2018. С. 9.



«Бархатная бензопила». 2019. Режиссер Дэн Гилрой

Действие кровавого триллера американского режиссера Дэна Гилроя «Бархатная бензопила» (2019) протекает как раз в «парке культуры», в стерильных залах галерей современного искусства. Потоки крови проливаются среди правильно освещенных артефактов. Здесь-то и встречается арт-

критик Морф Вандевальт Робо-бомба, который и забивает его в конце концов до смерти. События фильма «Квадрат» (2017) шведского режиссера Рубина Эстлунда разворачиваются в стокгольмском музее современного искусства X-Royal. Это шведский парк культуры. Герой фильма интеллигентный швед Кристиан Нильсен, куратор этого музея. Это — мир чистой публики, утонченных знатоков, пространство благотворительных акций и обедов, посвященных открытию выставок. Однако все это действие разворачивается под почти непрерывный крик: «Помогите!».

Пространство праздности убивает. Понять как, за что и почему убивает, значит не просто понять особенности построения сюжета фильма и его глубинный смысл. Это значит, понять закономерности тех процессов, которые стремительно разворачиваются сегодня на наших глазах. Для ответа на этот вопрос нужно определить, прежде всего, свойства пространства праздности. Уточним, каким целям оно служит? И, что самое главное, какие конфликты оно скрывает?

### Пространство праздности: насилие спектакля

Т. Веблен полагает, что праздный класс возникает из исторически определенного разделения видов деятельности на «доблестные» и «презренные» — «занятия, которые никакого ощутимого элемента доблестной деятельности не содержат»<sup>9</sup>.

Для «доблестных» занятий нужно особое пространство. Богатство и власть тогда являются значимыми, внушают трепет и уважение, когда они явлены во всем блеске. Они должны быть очевидны. Говоря сегодняшним языком, преимущество быть богатым утверждается через «картинку». Так пространство, где праздный класс передается доблестным, то есть не связанным с производительным трудом занятиям, становится пространством спектакля. Сама принадлежность к высшему обществу дает возможность стать видимым. Что же надлежит демонстрировать?

Прежде всего, нужно демонстрировать главное богатство — ничем не ограниченную возможность распоряжаться свободным временем. Здесь существуют две возможности. Первая — это *демонстрация самой траты*. То есть своего непосредственного участия в разного рода непроектируемых процессах. Собирая на веранде своей квартиры бесчисленных гостей ради шумных вечеринок, немолодой Джек Гамбарделло едва ли стремится к танцам до упаду. Пестрое сборище танцующих, пьющих, вдыхающих кокаин и говорящих пошлости людей на фоне руин Колизея нужно ему только ради демонстрации этой траты. Утром Джек будет смирно пить травяной чай, приготовленный мудрой домработницей, и тихонько грезить в гамаке.

Целям «демонстративного расточительства» (Т. Веблен) служат благотворительные балы, званые ужины и клубные вечеринки. Джек признается: «Наши паровозики самые лучшие в Риме, потому что никуда не едут». Для элиты демонстративная праздность становится обязанностью, тем, чем нельзя пренебречь. Вспомним балы в «Анне Карениной», юбилейный ужин в фильме «Торжество» или богемные вечеринки в «Сладкой жизни».

<sup>9</sup> Веблен Т. Теория праздного класса. The Theory of the Leisure Class: An Economic Study of Institutions. М.: Лань, 2019. С. 89.



Другая сфера демонстрации праздности — благотворительность. Это идеальная сфера самопрезентации, позволяющая продемонстрировать одновременно самого себя, свое прилежание, благочестие и деньги. Наконец, именно благотворительность разделяет персонажей на тех кто благотворительствует, и тех кто вынужден быть облагодетельствованным. То есть, благотворительность лучшее средство продемонстрировать и закрепить отношения власти и подчинения.

В этом отношении весьма примечательна сцена из фильма Рубина Эстлунда «Квадрат», когда общество ценителей современного искусства принимает пожертвование от пары меценатов. Все подчинено потребностям этой пожилой четы продемонстрировать свою власть. Эти ветхие до какой-то нереальной прозрачности седовласые дарители явились сюда, чтобы насладиться публичным объявлением суммы их щедрого дара, воодушевленным соучастием людей, собравшихся у подножья лестницы и готовых подчиняться власти.

Время, потраченное скрыто, должно дать результаты, пригодные для выставления на всеобщее обозрение: «...следует найти какое-нибудь средство для очевидного доказательства досуга, проводимого не на виду у зрителей. Это можно сделать только косвенно, посредством осязаемых, незфемерных результатов досуга, проведенного таким образом»<sup>10</sup>. То, что делается за закрытиями дверями, должно стать зримым.

Для этого нужно стать экспертом, знатоком, тонким ценителем. В пространстве праздности необходимо демонстрировать изощренность своего вкуса, тонкость гастрономических пристрастий. Область изучения, по-видимому, значения не имеет. Но здесь есть свои приоритеты. Допустимо сочинение трудов о санскрите или коллекционирование редкостей, например, механических игрушек, которые собирает де ля Шене, персонаж фильма «Правила Игры» (1939) Жана Ренуара. Его юная племянница изучает искусство доколумбовой Америки. Мы не видим, как изучает, но она об этом говорит, вызывая одобрительное удивление. Иными словами, праздность лучше всего демонстрирует длительное получение образования в областях, не имеющих очевидного прикладного значения. На всех этих экспертных занятиях лежит отблеск старинной доблести, столь ценимой у праздного класса.

В пространстве праздности важны *манеры*. В определенной мере они являются языком жестов, выражающих все то же значимое отношение господства и подчинения. В конечном счете значение хороших манер заключается в том факте, что

<sup>10</sup> Воблен Т. Теория праздного класса. The Theory of the Leisure Class: An Economic Study of Institutions. М.: Ленадд, 2019. С. 89.

владение ими — своего рода самое наглядное подтверждение праздного образа жизни. В фильме Роберта Олтмана «Госфорд-парк» статус высокомерной Констанс графини Трэнтем определяется, прежде всего, ее знаниями этикета. Собственных денег у нее нет — графиня живет на пожизненную ренту.

Демонстрация праздности предельно *театрализована*. Поэтому театр, театральная постановка часто включается в фильмах, разворачивающихся в пространстве праздности. В картине Джо Райта «Анна Каренина» (2012) жизнь светского общества разворачивается в декорациях огромного невиданного театра, где есть сцена, кулисы, ложи, партер, колосники и оркестровая яма. В этом антураже проходит и частная, и общественная, и государственная жизнь. Жизнь высшего общества здесь предстает как театрализованное действо. Особенность заданной оптики заключается в том, что представители высшего общества предстают одновременно и как созерцатели, и как объекты созерцания. Словом, они наблюдают, находясь на сцене.

Прием театрализации светской жизни не нов. Он изобретательно реализован в фильме «Правила Игры» Жана Ренуара, где движение героев в кадре превращается в изящную декоративную гирлянду фигур: когда из кадра выходит один персонаж, в него немедленно входит другой. Фильм строится как своего рода изысканный балет. Когда хозяин дома кричит дворецкому «Остановите этот спектакль!», дворецкий искренне недоумевает, о каком спектакле идет речь? О том, что захватывает весь дом, или о том, что идет на сцене?

Подчеркивая театральность пространства праздности, создатели фильмов часто используют прием мизанабима (*mise en abyme* — фр. помещение в бездну). В «Правилах игры» Жана Ренуара это домашний спектакль, где гости, наряженные скелетами, устраивают жутковатую пляску со сверкающими остовами китайских зонтиков, а кульминационная сцена фильма Шаброля «Церемония» (1995) разворачивается под оперу Моцарта «Дон Жуан», постановку которой смотрят по телевизору хозяева дома.

В фильме «Госфорд-парк» Роберта Олтмена, во многом повторяющем приемы «Правил Игры», театральная реальность вынесена за рамки происходящего, но среди гостей есть американский кинопродюсер Морис Уайсмен и известный композитор Айвар Новелло. Они приехали в Англию для того, чтобы подготовиться к съемкам нового фильма, детектива, в котором героями станут как раз британские аристократы.

Если, воспользовавшись терминологией Ги Дебора, назвать стратегию власти спектаклем, то возникнет понятие «спектакль власти». Каждый элемент *спектакля власти* несет в себе огромный потенциал насилия. Хозяйка поместья «Госфорд-парк» леди Сильвия, не стесняющаяся принимать у себя в постели случайных мужчин, трепещет при одной мысли, что на завтрак искушенной родственнице придется подать мармелад, купленный в магазине, а не сваренный в поместье, как того требует этикет. Беспокоится она не напрасно: едва открыв баночку, родственница отпускает колкое замечание, показывая, что заметила оплошность. Разумеется, именно эта искушенность и есть видимые плоды достопочтенной праздности. Это — насилие этикета.



«Торжество», 1998.  
Режиссер Томас Винтерберг

Действие фильма Тома Винтерберга «Торжество» (1998) разворачивается в доме сталелитейного магната Клингенфельда, на шестидесятилетие которого собираются его взрослые дети, небольшой круг избранных гостей. Микаэль, младший брат главного героя фильма Кристиана, пребывает в

полном отчаянии из-за того, что жена забыла положить в багаж его черные туфли. «Я не могу выйти к обеду в коричневых туфлях. Отец просто взбесится!». А ведь Микаэль, владелец закусочной в порту, с первых сцен заявлен как маргинал: истеричный, неуравновешенный, с немой головой и серьгой в ухе. Но коричневые замшевые туфли ставят под угрозу участие сына в торжестве богатства и власти, и Микаэль устраивает жене безобразный скандал.

Одежда имеет огромное значение в пространстве праздности. Мода вовлекает в свой водоворот огромное количество людей. Она может называться уличной, притворившись демократичностью. Но в пространстве праздности особо заботятся о тонкостях — «демократичные» вещи здесь стоят баснословно дорого. Их цена определяется именем дизайнера, недоступностью материалов, нюансами колодок и лекал.

В современном мире в спектакль вовлекается уже не только ограниченный круг земельной аристократии и их слуг. В *спек-*



*такль власти* вовлекается все общество. Современное общество потому и является «обществом спектакля», потому что власть вовлекает все группы и каждого отдельного человека в невероятное по масштабу действие, включающее моду, спорт, масс-медиа, искусство. Перед нами разворачивается грандиозное действие, призванное утвердить власть: «Когда культура становится товаром, она должна стать ведущим товаром общества спектакля»<sup>11</sup>. Но сам по себе спектакль, каким бы изощренным и тотальным он ни был, не убивает. Однако, он таит в себе трудно разрешимое противоречие. Это противоречие между реальностью и видимостью реальности.

<sup>11</sup> Дебор Г.  
Общество спектакля /  
пер. с фр.  
А. Уриновского.  
М.: Оупустошитель,  
2020. С. 168.

### **Пространство праздности: конфликт реальности и иллюзии**

Демонстрация власти связана с потребностью и необходимостью быть видимым. В *пространстве праздности* быть видимым сообществом и означает быть живым, а сама жизнь понимается как самопрезентация в том или ином формате. Сегодня, если тебя нет в социальных сетях, значит тебя нет на свете. Спектакль диктует предпочтение образа вещи самой вещи, иллюзии реальности. И это главное противоречие общества спектакля, главное противоречие, которое должно быть преодолено, и оно преодолевается.

Утрата возможности быть видимым равносильна смерти. В фильме Джо Райта «Анна Каренина» Алексей Каренин, узнав о беременности Анны и ее убежденности в невозможности сохранять прежний порядок вещей (что, по-видимому, беспокоит его гораздо больше), обнаруживает себя на сцене возле рампы перед провалом темного пустого зрительного зала. Позор в мире Каренина, это не тогда, когда на тебя смотрят и показывают пальцем, это нечто иное, противоположное — когда больше никому на тебя смотреть. Это исключение из спектакля, которое свершают власть предрежащие. Все, что имеет отношение к визуальному придается огромное значение для ощущения своей значимости, своего места в социальной иерархии.

Целиком растворяясь в спектакле, герой «Сладкий жизни» Марчелло теряет дар речи, способность понимать живых людей. Нежная улыбка девушки Ангела уже ничему не может помочь. Его отделяет от нее всего лишь несколько шагов по ручью, но он даже не пытается сделать шаг навстречу. Он не слышит, вернее, не понимает обращенных к нему слов. Марчелло обреченно плетется за участниками утомительной ночной оргии, этой пестрой и безрадостной толпой, за толпой живых мертвецов. Сражение Марчелло за право жить в реальности безвозвратно проиграно.

Пребывание в пространстве праздности несет в себе опасность потерять грань между реальностью и иллюзией, вплоть до полной утраты самого себя. Для персонажа Соррентино Джепа Гамбарделло смерть — это только фокус. Исчезновение. Увидеть жизнь только как череду картинок — вот главный соблазн пространства праздности. Еще страшней заглянуть за кулисы спектакля и не увидеть ничего. Именно это произошло со Штайнером из «Сладкой жизни» Феллини, мечтавшим написать роман о «ничто», а потом лишившим жизни своих детей, которых любил больше всего на свете.

Но иногда персонажей посещает страшная догадка — реальность существует, и она страшна, несправедлива. Эта догадка прорывается безобразным бунтом персонажей в фильме Шаброля «Церемония». Благотворительность прямо вызывает протест молодой служанки Софи и ее странноватой подруги,

почтальонши Жанны, разбирающих в церкви тюки с одеждой для бедняков, больше похожей на тряпье. Они расшвыривают обноски с криком «Таково их милосердие!». И в самом восклицании ощущается острое противопоставление себя и этих безмянных добропорядочных благодетелей. Поначалу девушками



«Церемония», 1995.  
Режиссер Клод Шаброль

движет желание просто испортить спектакль, разбросать, разметать плоды благочестивой благотворительности, доблестного занятия богачей, изрезать тщательно развешанные в шкафу одежды, превратив их в лохмотья достойные бедняков. Потом Софи стреляет из хозяйского ружья в стеллаж с книгами. Эти книги для нее, скрывающей свое неумение читать, становятся знаком неравенства, зримым утверждением ее собственной обобранности и жгучего стыда. Софи стреляет в «парк культуры», но потом направляет ружье на хозяина.

Проблема общества спектакля в том, что за образами неустранимо мерцают реальные отношения людей. «Спектакль — это не совокупность образов, но общественные отношения между людьми, опосредованные образами»<sup>12</sup>. Дэн Гилрой снял фильм о смертоносности «парка культуры», в котором прони-

<sup>12</sup> Дебор Г.  
Общество спектакля /  
пер. с фр.  
А. Уриновского.  
М.: Оупустошитель,  
2020. С. 33.

цательный арт-дилер Родора Хейз пытается, чтобы спасти себе жизнь, избавиться от всех предметов искусства в своем доме. Но убивает ее позабытый артефакт — татуировка циркулярной пилы, сделанная на ее плече. Метафора понятна: образы, которыми живет сегодня культура, впитываются нашей плотью.

Итак, главное противоречие пространства праздности имеет две стороны. Во-первых, угроза полного видимого устранения реальности, ведущей к безраздельной власти симулякров для отдельного индивида и, во-вторых, внезапное обнаружение реальности и ее противоречий. Оба эти противоречия пространства праздности преодолеваются игрой. Игра — самая подлинная реальность «парка культуры». В «Homo ludens» Йохан Хейзинга пишет: «...Игру нельзя отрицать. Можно отрицать почти любую абстракцию: право, красоту, истину, добро, дух, Бога. Можно отрицать серьезность. Игру — нельзя»<sup>13</sup>.

Игра, как всеми понимаемая и принимаемая конкретная реальность, снимает основные противоречия пространства праздности.

### Игра как преодоление конфликта видимости и реальности

Итак, пространство праздности — это всегда игровое поле, а значит, получает четко заданную границу. Если речь идет о художественной структуре, то эта граница всегда значима для построения художественного пространства фильма. Для новичка, впервые ее пересекающего, буквально начинается новая жизнь по новым правилам. Принимая их добровольно, он становится участником игрового действия. Эта добровольность основное свойство игры. Внутри пространства праздности этот добровольный договор участников должен снять все или почти все противоречия.

Многообразие игровых практик в пространстве праздности поражает. В «Торжестве» (1995) Томаса Винтерберга даже мертвые играют с живыми. Именно игра в «горячо — холодно» позволяет найти в ванной предсмертную записку сестры Кристиана. В «Госфорд-парке» выходом из неудобной ситуации становится игра в бридж. В «Анне Карениной» объяснение в любви Левина и Китти происходит через игру деревянными кубиками с картинками, по которым дети учатся читать. Игра способна наполнить жизнь значением, эту роль игры особенно подчеркивает Хейзинга: «Игра — это функция, которая исполнена смысла. В игре вместе с тем играет нечто выходящее за пределы непосредственного стремления к поддержанию жизни, нечто, вносящее смысл в происходящее действие»<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Хейзинга Й. Homo ludens. Человек играющий / сост., предисл. пер. с нидерл. Д.В. Сильвестрова; коммент., указатель Д.Э. Харитоновича. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2017. С. 25.

<sup>14</sup> Хейзинга Й. Homo ludens. Человек играющий / сост., предисл. пер. с нидерл. Д.В. Сильвестрова; коммент., указатель Д.Э. Харитоновича. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2017. С. 23.



Но у игры есть опасный побочный эффект: подчас играющие персонажи ощущают себя лишенными воли автоматами, игрушками. Устанавливается тождество человека и его создания. В фильме «Бархатная бензопила» (2019) Дэна Гилроя персонаж Робо-бомж оживает, начинает действовать по собственной воле. Дети, осматривающие экспозицию, принимают окровавленный труп за часть инсталляции. А арт-дилеры превращаются в артефакты. И в фильме Джо Райта «Анна Каренина» главная героиня задумчиво вертит в руках хорошенькую куколку, невольно сравнивая себя с ней. В «Правилах Игры» дама, увлеченно аккомпанировавшая гостям на рояле, с изумлением смотрит как клавиши движутся без всякого ее участия, исполняя танец смерти. Тем не менее игра в пространстве праздности выполняет значимые функции. Все они имеют важное и вполне определенное для построения сюжета значение.

Прежде всего игра фиксирует границы пространства, формируя игровое поле. Это хорошо видно на примере такого аристократического и затратного занятия как охота. Охота позволяет гостям удостовериться в существовании игрового поля и его размеров, на котором действуют правила хозяина. Сцены охоты всегда в фильме сюжетно важны. В «Правилах Игры» мы видим как все участники объединяются ради этого действия. Охоту можно не любить, можно ею тяготиться, но участие в этом ритуале означает проявление некой солидарности. Можно не стрелять дичь, но съесть охотничий обед на природе все-таки придется.



«Госфорд-парк», 2001.  
Режиссер Роберт Олтмен

Так, в «Госфорд-парке» гости с тихим ропотом облачаются в твидовые костюмы и отправляются на природу, чтобы, кутаясь в пледы, выпить под дождем свой томатный сок, закусывая сельдереем.

Важное, хотя и менее очевидное, значение имеет сцена охоты в «Анне Карениной». Левин, приглашая Стиву Облонского на охоту, знает, что тот не любит охоту и стрелять не станет. Авторам фильма важно показать, что у Левина есть свое пространство, в границах которого он устанавливает свои правила. Пусть они гуманны и благородны, но эта очередность границ их действия ясно показывает утопичность самого проекта.

В фильмах, где сцен охоты нет, обязательно есть упоминание о ней. Так, в фильме «Церемония» Шаброля хозяин дома только чистит ружья и выставляет их на всеобщее обозрение как свидетельство своей доблести. В «Торжестве» Винтерберга, где нет не только сцен охоты, но и ружей, хозяин поддерживает интригу вокруг главного блюда, а проницательный гость выражает восхищение: «Неужели вы охотились сегодня утром?». И понятно, что оленина с клюквой, поданная в качестве главного блюда, — результат меткого выстрела хозяина дома.

Пространственные границы в принципе устанавливает любая игра. Название фильма Эстлунда «Квадрат» говорит за себя: на этот раз правила и границу установила арт-практика. В рамках этого придуманного квадрата существует равенство людей. Но это лишь очередная утопия. За границами этого квадрата герой фильма Кристиан не находит места, где бы он мог извиниться перед мальчиком из бедной семьи, которому нанес оскорбление. Это означало бы признание его равным себе. Но такого места нет. Мальчик словно растворяется в воздухе. И столкновение героя с границами игрового поля приводит его к пониманию, что жизнь, по-видимому, не исчерпывается игрой. На этом строится сюжет «Великой красоты» Соррентино, или сюжет «Сладкой жизни».

Игра ограничена не только в пространстве, но и во времени. Например, собравшись в «Госфорд-парке» ради охоты, гости не покинут его, пока охота не состоится. Игра фиксирует время добровольного соглашения. Это определяет сюжетную схему картин, действие которых разворачивается в пространстве праздности, характеризует протяженность драматического действия. Игра весьма тонкий и конструктивный способ преодоления неравенства в границах игрового поля. Здесь слуги и господа уже не являются непримиримыми врагами. Теперь это игроки двух разных команд, но играющих в одну игру.

Господам нужны многочисленные хорошо обученные ассистенты, облегчающие тяжкий труд демонстрированной праздности. Эти соучастники действия расточительности становятся необходимыми обитателями игрового поля. В фильме «Правила Игры» пойманный с поличным жуликоватый браконьер Марсо выражает безмерную радость от возможности вписаться в игровое поле: «Господин маркиз хотел возвысить меня, сделав своим слугой». И тут же уговаривает маркиза де ла Шене, взять его в дом, снабдить униформой. Форма важный знак принадлежности к команде.

Сюжет фильма «Слуга» (1963) Джозефа Лоузи строится на безмерной усталости из-за расточительного усилия аристократа Тони быть господином, необходимости постоянно демонстрировать власть и убежденности его слуги Барретта в том, что уставший от власти аристократ является легкой добычей. Барретт облегчает ему задачу, добровольно демонстрируя вещественные принадлежности к пространству игры. Белые перчатки Барретта, которые он сам предложил сделать частью своего костюма, становятся знаком не столько подчиненности, сколько включенности в игру.

Эта общность господ и слуг, сформированная игрой, еще отчетливее проявляется в фильме Роберта Олтмена «Госфорд-парк». Здесь слуги не имеют своих имен, их называют по фамилиям тех, кому они служат. По рангу своих господ слуги усаживаются за столом. Веблен пишет: «Даже сегодня именно эта способность, это приобретенное искусство внешних проявлений подчиненного положения составляет главный элемент полезности наших высокооплачиваемых слуг, равно как и одно из главных украшений благовоспитанной хозяйки дома»<sup>15</sup>. Но Веблен не учитывает того, что преобразует подчиненное положение в достоинство, определяющее характер той увлекательной игры, в которую вовлечены слуги, извлекающие явное удовольствие из своего положения.

Праздность требует соучастия огромного количества людей. Сегодня пространство праздности расширилось и поменяло свою структуру. Роль светских сплетников стали выполнять папарацци, а затем колумнисты арт-критики. Эти ассистенты праздности демонстрируют свою автономность. Но в глубине души они прекрасно знают, что играют в игру своих господ, но за другую команду. В фильме «Квадрат» толпа высокомерных ценителей современного искусства буквально съезживается под грозным окриком повара. И неважно, что повар останавливает их только для того, чтобы объявить состав соуса к фаршированной курице. В спектакле власти и подчинения ассистенты готовы прилежно исполнить свою роль.

У игры есть еще одна важная функция — эстетическая. Она способна даже самый неприглядный с этической точки зрения поступок преобразить в зрелище, достойное внимания. Дело в том, что игра устанавливает порядок.

Охлаждение в отношениях супругов преобразуется в красивый ритуал ежевечернего прощания: «Доброй ночи, мадам. Доброй ночи, месье». Именно так расходятся по разным спальням

<sup>15</sup> Веблен Т. Теория праздного класса. The Theory of the Leisure Class: An Economic Study of Institutions. М.: Ленанд, 2019. С. 102.



Кристина и Робер в фильме Ренуара «Правила Игры». И даже смерть Андре, влюбленного в Кристину, не помешала ни естественности поз, ни изяществу поклонов супругов де ля Шене. У этого действия есть ритм, есть красота, и оно способно сгладить любую неловкость.

Игра представляется неуязвимым и совершенным социальным механизмом, снимающим оппозиции добра и зла, прекрасного и безобразного. Окончание игры диктуется самой игрой.

### **Пространство праздности: разрушение игры**

Можно предположить, что игру может если не разрушить, то прервать реальность любви. Любовь не сознает и не терпит порядка, она обладает огромной творческой силой. Но в пространстве игры это не так. Любовь здесь подменяется игрой любовного флирта, и как любая игра регламентируется правилами. По мнению Робера де ла Шене «любовь — всего лишь игра двух прихотей».

Правила флирта вполне определены и известны игрокам. Отправиться к любовнице в одиннадцать утра вполне прилично, а в десять — уже чересчур. Умение флиртовать требует времени и искусства. Оно не имеет отношения к любви. Не должно иметь. Иначе флирт перестанет быть игрою, чем-то изящным, чем-то, что можно продемонстрировать как достойный атрибут власти. Флирт не принято скрывать, напротив, надо устроить так, чтобы о светской связи знали и, по возможности, судачили. Своими связями гордится графиня Вронская, мать двоих взрослых сыновей, она убеждена и убеждает сына, что связь с замужней дамой пойдет на пользу молодому офицеру, возвысит его в глазах света. Флирт — игровая практика праздного класса и укрепляет его единство.

Героический авиатор Андре Журье из «Правил игры» рисковал жизнью ради Кристины, но он не готов поцеловать ее, пока не улажены отношения с участниками игры. Кристина в недоумении. Все объясняется просто: Андре — герой, совершивший ради возлюбленной трансатлантический перелет, но роль героя ему предложили в пространстве праздности, и он честно пытается доиграть ее до конца, даже тогда, когда уже совершил нечто совершенно невозможное, объявил мужу Кристины, что любит ее. И, разумеется, проигрывает. Он больше не опасен.

Кажется, что смерть несет разрушение игре. Смерть ясно указывает, что игра — это не жизнь. Смерть порой откры-

вается как тревожащая игроков интуиция. Смерть означает невозможность играть дальше. Поэтому ее необходимо сделать частью игры. Ввести ее в границы игрового поля, предельно регламентировать. Или сказать, что ее нет. Все бессмертны.

В сущности, смерть в пространстве праздности неприлична. Но если уж она здесь случилась, то это повод для траурного спектакля. Похороны — светское мероприятие. Джек Гамбарделло с присущим ему юмором посвящает Району в тонкости поведения на похоронах. Происходит это как раз в тот момент, когда он придирчиво выбирает для нее траурный туалет. Джек до мелочей продумывает свою роль в этом скорбном спектакле вплоть до тех слов, которые произнесет, наклонившись к Виоле, матери, потерявшей юношу-сына.

Робер де ля Шене удается со светским изяществом обставить смерть авиатора Андре Журье. И даже обратить ее себе на пользу, снискав одобрение присутствующих. Для друзей маркиза важен не факт смерти случайного гостя, а то, как об этом будет объявлено. Речь маркиза, произнесенная на широкой террасе замка, вызвала общее восхищение и едва ли не аплодисменты. Присутствующие удовлетворились фразой: «Он не мучился, пуля сразила его наповал, как кролика на охоте». И все дружно решили, что господин Шене настоящий аристократ самого высокого класса.

Любовь и смерть не могут разрушить игру, так как они существуют вне реалий игры.

### **Игра устанавливает правила**

В целом, пока соблюдаются правила игры, ей ничто не угрожает. Игра в пространстве праздности важна как средство сохранения элиты. Без знания и соблюдения правил невозможно стать «членом клуба», вступить в игру. Элита находится под защитой правил и требует их неукоснительного соблюдения.

В фильме Томаса Винтерберга «Торжество» ясно показано, как правила защищают праздный класс от вторжения любой опасности. Кристиан, старший сын сталелитейного магната, в присутствии гостей произносит в честь отца поздравительную речь: «Когда папа принимает ванну...». Он говорит о том, что отец совершал с ним и его сестрой, близняшкой Линдой, в этом замке, когда они были еще детьми, — «имел секс со своими малютками». Теперь, когда Линда покончила с собой, Кристиан обвиняет отца в ее гибели. Кристиан ожидает, что содержание его речи произведет эффект разорвавшейся бомбы. Но собрав-

шиеся родственники после секундного замешательства дружно аплодируют Кристиану.

Так обнаруживаются защитные свойства игры: торжественная речь любого содержания не противоречит правилам. На нее следует отвечать приветливыми улыбками. Гости как ни в чем не бывало остаются за столом. По-прежнему горят свечи, бокалы наполняются вином. Битва проиграна. Кристиан ничего не добьется. Пока он соблюдает правила, его отец будет пользоваться почетом и уважением, опираясь на команду слуг, родственников, партнеров по бизнесу.

Кристиан вынужден покинуть игровое поле. На время. Более того, выясняется, что Хелене, матери Кристиана, было не просто известно о происходящем в доме насилии, она видела то, что муж делал с детьми. Но Хелена защищала не жизнь и рассудок детей, а соблюдение правил игры. Защищает и теперь. Не только свое право на богатство и власть, но целостность и благополучие своего класса.

Добровольное соблюдение правил не только вызывает чувство сплоченности. Оно учит действовать сообща и действовать эффективно. Чтобы реально изменить что-то в этом пространстве, нужно действовать вопреки правилам, то есть хорошо понимать как ведется игра. Для такого игрока Хейзинга находит специальный термин: «Участник игры, который действует вопреки правилам или обходит их, это нарушитель игры, шпильбрехер»<sup>16</sup>.

Кристиан совершает несколько попыток вернуться на игровое поле. Но он так и не становится шпильбрехером. В финале он даже заслуживает одобрительные слова отца: «Ты хорошо сражался, сынок!».

Шпильбрехер — вот кто является реальной опасностью для праздного класса. С появлением даже одного такого персонажа игра рассыпается. Нарушение правил игры, а тем более их оспаривание, в пространстве праздности жестоко карается. Шпильбрехер должен покинуть поле. Опасность, казалось бы, не велика. Теперь изгнанный неизбежно сталкивается с единством группы. Но это не так. В лучшем случае шпильбрехер платит за свое вольнодумство одиночеством. Одиночество становится важнейшей темой Соррентино: «Я бы сказал об одиночестве как о важнейшем состоянии человека. Даже в Евангелии, в кульминации, где нужно показать, что Бог действительно становится человеком, это делается через одиночество, через восклицание на кресте — “Боже, для чего Ты оставил меня?”. Главным сюжетом для меня было одиночество как средоточие человеческих переживаний»<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> Хейзинга Й.  
Homo ludens.  
Человек играющий/  
сост., предисл. пер.  
с нидерл. Д.В. Силь-  
вестрова; коммент.,  
указатель Д.Э. Хар-  
тоновича. СПб.: Изд-  
во Ивана Лимбаха,  
2017. С. 36.

<sup>17</sup> «Главный страх  
в Ватикане — это ко-  
личество верующих».  
Интервью Паоло  
Соррентино о сериа-  
ле «Молодой папа»,  
власти и сомнениях.  
URL: <https://meduza.io/feature/2016/12/04/glavnyy-strah-v-vatikane-eto-kolichestvo-veruyuschih> (дата  
обращения: 24.01.21).



Светский персонаж, мудрый и ироничный Джек Гамбарделло оказывается слишком чувственным, слишком настоящим, чтобы жить в пространстве игры и соблюдать правила, о которых так подробно рассказывал. Когда на похоронах оказалось, что у погибшего юноши не было никого, кто мог бы понести гроб, Джек внезапно расплакался. Фильм заканчивается печальным фокусом: его смертью-исчезновением.

Анна Каренина возвращается в самый центр игры — в театр, чтобы оспорить правила игры. Она самый настоящий персонаж-шпильбрехер. Ее просят покинуть игровое поле: «Если бы она нарушала закон, но она нарушила правила!». Анна Каренина не может жить в ином пространстве, кроме пространства игры. После непереносимых душевных мучений она может оторвать от себя Сережу, но жить вне спектакля она не может. Больше у нее нет роли. Нет предписанного правилами облика. Анна полностью утрачивает образ самой себя. Она отрезает волосы. Теперь на ней не платье, а каркас, странный остов чего-то ранее существовавшего и имевшего значение. Но даже разрушаясь, Анна не может покинуть пространство театра. Здесь она и погибает. Джо Райт до самого финала развивает тему здания театра как метафору пространства праздности. Порыв Анны, ее мятеж против правил изменили это пространство — и теперь здесь, прямо в партере растет трава и здесь в креслах сидит помолодевший Каренин, играют подростки дети Анны.

Кристина в «Правилах игры» несколько раз пытается вырваться из цепких объятий пространства праздности. Правила всякий раз оказываются сильнее. Но в белке она видит не охотничий трофей, а живое существо. И зритель вместе с ней ощущает жуткую сущность ритуализированного убийства. Охота в фильме снята как отвратительное механическое действие, направленное против жизни, трепещущей буквально под каждым кустом. И каждое живое трепетание превращается выстрелом охотника в судороги агонии. Снятый в предвоенном 1939 году фильм Ренуара, предстает как «комическая драма» с игровым эпиграфом из Бомарше, дохнувшим на зрителя смертельным ужасом грядущих событий.

В фильме «Госфорд-парк» шпильбрехером оказывается уже не один персонаж. Команды игроков смешиваются. Мы видим, как игра распадается, ее ткань рвется. Отношения людей, играющих за разные команды, очеловечиваются. И правила игры теряют свою власть. Слуги снова обретают свои имена. Гости разъезжаются из опустевшего Госфорд-парка. Происходит это, правда, после убийства хозяина дома.

Шпильбрехером оказывается Кристиан Нельсон, герой фильма «Квадрат». Он тоже вынужден покинуть игровое поле. Кристиан больше не куратор музея современного искусства. Ему не удалось сломать игру, он не изменил правил. Но ему удалось раскрыть страшную суть пространства «парка культуры». Во время парадного ужина Олег Рогожин, русский актер, изображает человека-обезьяну. Олега пригласил для развлечения публики Кристиан, неоднократно видевший запись его выступлений. Задача публики не проявлять страх и агрессию. Публика поначалу снисходительно смотрит на актера. Но внезапно игра выходит из-под контроля. «Обезьяна» ведет себя слишком странно, выражая знаки внимания к одной из приглашенных. И вот



«Квадрат», 2017.  
Режиссер Рубин  
Эстlund

облаченные в парадные костюмы и белые галстуки шведы валят актера на пол, начинают избивать ногами, вопя: «Задайте ему! Прибейте!». Эта агрессия всегда тлела под тонкой пленкой толерантности.

Шпильбрехер сам по себе — сложный характер, обладающий собственной динамикой. Так, в «Церемонии» Шаброля завистливая почтальонша Жанна подстрекает кроткую Софи к неповиновению, но она не разрушает правил и не оспаривает их. Обе девушки прекрасно знают, что можно нарушить закон и остаться в рамках системы. В шпильбрехера Софи превращает нежная и милая дочь хозяев, Мелинда, которая изначально не видит в прислуге функцию утверждения и демонстрации власти. Опасно сократив социальную дистанцию, она случайно открывает тайну Софи, то, что она больше всего пыталась скрыть — неграмотность. Софи чувствует, что игра разрушена, она больше не видит своей роли и безжалостно убивает молодую женщину, зная о ее беременности.

Фильмы, действие которых разворачивается в пространстве праздности, обладают, при многочисленности персонажей, сложности фабулы и яркой театральности, внятной драматургической структурой, определенной игровыми свойствами художественного пространства. Введение в игровое поле

персонажа, готового нарушать установленные правила, позволяет высвободить непрочно связанные силы социального хаоса, заглянуть за кулисы общества спектакля. Смерть в пространстве праздности является побочным эффектом разрыва отношений власти и подчинения.

Так кинематограф сегодня не только выявляет игровое содержание культуры, но, обнажая границы игровых полей, делает зримыми конфликты в современном обществе. ■

---

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Борхес Х.Л. Четыре цикла // Сочинения: в 3 томах. Т. 2. М.: Полярис, 1997. С. 213.
2. Веблен Т. Теория праздного класса. The Theory of the Leisure Class: An Economic Study of Institutions. М.: Ленанд, 2019. 368 с.
3. Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Ю.М. Лотман. Об искусстве. СПб.: «Искусство-СПб», 1998. С. 14.
4. Дебор Г. Общество спектакля / пер. с фр. А. Уриновского. М., 2020. 280 с.
5. Хейзинга Й. Homo ludens. Человек играющий / Man playing / сост., предисл. пер. с нидерл. Д.В. Сильвестрова; коммент., указатель Д.Э. Харитоновича. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2017. 416 с.
6. Ямпольский М. Парк культуры. Культура и насилие в Москве сегодня. М.: Новое издательство, 2018. 198 с.

#### REFERENCES

1. Borhes H.L. (1997). Snyetyre cikla [Four cycles]. Four cycles/ Sochineniya. V 3 t. T. 2. Moscow: Polyaris, 1997. P. 213. (In Russ.).
2. Veblen T. (2019) Teoriya prazdnogo klassa [The Theory of the Leisure Class]. An Economic Study of Institutions. Moscow: Lenand, 2019. 368 p. (In Russ.).
3. Lotman YU.M. (1998) Struktura hudozhestvennogo teksta [The structure of artistic text]. Lotman YU.M. Ob iskusstve. St. Petersburg: «Iskusstvo-SPb», 1998. (In Russ.).
4. Debor G. (2020) Obshchestvo spektaklya [Society of the spectacle]. Per. s fr. Urinovskogo A. Moscow: 2020. 280 p. (In Russ.).
5. Hjojzinga J. (2017) Homo ludens. Chelovek igrayushchij [Man playing]. Sost., predisl. per. s niderl. D.V. Sil'vestrova; Komment., ukazatel' D.E. Haritonovicha. St. Petersburg: Izd-vo Ivana Limbaha, 2017. 416 p. (In Russ.).
6. Yampo'skij M. Park kul'tury. Kul'tura i nasilie v Moskve segodnya [Park of Culture. Culture and violence in Moscow today]. Park of Culture. Culture and violence in Moscow today. Moscow: Novoe izdatel'stvo, 2018. 198 p. (In Russ.).



## ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Анна Каренина (Anna Karenina). 2012. Режиссер Джо Райт, автор сценария Том Стоппард.
2. Бархатная бензопила. 2019. Режиссер Дэн Гилрой, автор сценария Дэн Гилрой.
3. Великая Красота (Velvet Buzzsaw; La grande bellezza). 2013. Режиссер Паоло Соррентино, автор сценария Паоло Соррентино.
4. Госфорд-парк (Gosford Park). 2001. Режиссер Роберт Олтман, авторы сценария Роберт Олтмен, Джулиан Феллоуз, Боб Балабан.
5. Квадрат (The Square). 2017. Режиссер Рубин Эстлунд, автор сценария Рубин Эстлунд.
6. Правила Игры (La Règle du jeu). 1939. Режиссер Жан Ренуар, авторы сценария Карл Кох, Жан Ренуар.
7. Сладкая жизнь (La Dolce Vita). 1960. Режиссер Федерико Феллини, авторы сценария Энни Флайо, Туллий Пинелли, Брунелло Ронди, Пьер Паоло Пазолини, Федерико Феллини.
8. Слуга (The Servant). 1963. Режиссер Джозеф Лоузи, автор сценария Гарольд Пинтер.
9. Торжество (Festen. Dogme # 1). 1998. Режиссер Томас Винтерберг, авторы сценария Томас Винтерберге, Морган Руков.
10. Церемония (La Cérémonie). 1995. Режиссер Клод Шаброль, авторы сценария Клод Шаброль, Каролин Эльяшефф.

# A Character in the Space of Leisure. An Essay on Dramatic Composition of Film

**Natalia E. Marievskaya**

*Dr. of Arts, Associate professor at the Department of Screenwriting, All-Russian State Institute of Cinematography named after S. A. Gerasimov (VGIK)*

UDC 791.43.01

**ABSTRACT:** Relationship dynamics of a character and his action space is essential to the plot. Consider the case when a character becomes part of high society that is a space of everlasting holiday, of subtle delight, witty talks and fancy entertainments. Most likely this character will face death. Film makers developing that kind of plot seem to anticipate the final collision by charging the film space with various omens. Why? What conflicts is the dazzling world of wealth and leisure fraught with? The study answers that, introducing the concept of “the space of leisure” meaning by leisure an ostentatious waste of time. This definition largely corresponds to Thorstein Veblen’s theory of the leisure class. The ostentation of time wasting gives their existence in the space of leisure the tone of a never ending show blurring the line between the true-life and the semblant. This contradiction is resolved by strict necessity to follow the rules of the game.

The study proves that the space of leisure is a confined playing area with inviolate rules of the game. Introducing in it a *spielbrecher* (Huizinga), that is a character willing to violate the fixed rules, contributes to unleashing the forces of social disorder loosely-bonded by these rules. Death in the space of leisure results from the *spielbrecher*’s collision with the elite’s collective interest which makes this death a side effect of the threat of breaking up relations between those in power and the underlings.

So the present day cinema not only draws forth the culture’s ludic aspect but also brings into sharp focus the playing areas’ boundaries and reveals the conflicts of the modern society.

**KEY WORDS:** art place, plot, space of leisure, playing area, *spielbrecher*

# МИРОВОЙ КИНОПРОЦЕСС

## АНАЛИЗ







## Концепция латентной драматургии в современном иранском кинематографе

**М.Р. Чиркина**

DOI: <https://doi.org/10.17816/VGIK57925>

АННОТАЦИЯ УДК 791.43/45

*В статье рассматривается принцип использования латентных<sup>1</sup> приемов драматургии иранских фильмов, продиктованный реалиями иранского общества, запретами и цензурой, исламской идеологией. Другим источником для формирования этого приема является мироощущение иранских кинорежиссеров с их национально-традиционными культурными ценностями. Вкупе эти факторы порождают богатые скрытыми смыслами оригинальные иранские кинополотна.*

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

конфликт,  
иранское кино,  
исламская  
культура,  
цензура,  
концепция  
скрытого,  
метафоричность,  
символичность,  
латентная  
драматургия

### Введение

Испокон веков тайны мироздания будоражат умы человечества. Люди стремятся разгадать тайны, открыть в них дороги к истине. Но всякие разгадки порождают множественность и вариативность ответов.

Неопознанными загадками окутан не только макрокосмос. Микромир жизни человека также пронизан тайными смыслами и неизъяснимыми нитями судьбы. Сама жизнь человеческая, по сути своей, остается непостижимой загадкой совершенства, вызывает удивление и даже недоумение для каждой генерации человеческого общества, и каждый раз порождает рефлексии при попытке исследовать сокровенное. «Тайна жизни терпелива и острожна, она не торопится раскрыть все свои карты»<sup>2</sup>.

Искусство, наряду с философией и наукой, всегда было одной из активных сфер в попытках разгадать тайны мироздания. Рассуждая о природе скрытого в искусстве и перефразируя слова немецкого философа Жана-Поля, можно сказать, что искусство выявляет скрытое или же наоборот — очевидное, «видное очами» отсутствие этого невидимого. Одними из важнейших объектов исследования для искусства являются душа и помыслы человека, неизменно сокровенные от человеческого взора. Тем не менее открытие законов и взаимосвязей человеческих взаимоотношений воплотились в искусстве в зако-

<sup>1</sup> Термин «латентность» (от лат. *latens* — скрытый, невидимый) — свойство объектов или процессов находиться в скрытом состоянии, не проявляя себя явным образом. — *Прим. авт.*

<sup>2</sup> Чогра Д. Книга тайн / *The book of secrets: как познать тайные сферы жизни* / Дипак Чогра; [пер. с англ. под ред. И. Старых]. Москва: София, 2009. С. 17.

ны построения истории, сформировавшиеся в свою очередь в науку драматургии.

Проблема сокрытого, тайного в жизни человека может выступать как базовая концепция в сюжетном построении фильма, пронизывать многие элементы драматургии фильма. И чем более продуманно это сделано авторами кинокартины — сценаристом и режиссером, тем больше можно ожидать зрительского отклика на фильм, поскольку желание разгадать тайну всегда интересно.

В этой работе «скрытое» как концепция будет представлено так называемой латентной драматургией, в которой создание художественных образов и полнота их смыслов возникает на уровне «недосказанности», подтекстов или при погружении в культурный контекст самой истории и характеров. Слово «латентное» надо воспринимать с некоей долей условности. Такого понятия как «латентная драматургия» относительно кино пока нет. Но оно наиболее подходит для характеристики стиля многих фильмов, авторов которых интересует не столько необычные драматические перипетии истории, сколько отражение, как бы эхо внешних конфликтов во внутреннем мире персонажей, на способах проживания героями непростых жизненных ситуаций. Отметим, что в истории европейского искусства длительное время был востребован «тихий», «спящий» живописный стиль, лишенный пафоса и помпезности. Так, многие полотна «Золотого века» голландской живописи XVII столетия, независимо от жанра картины, будь то пейзаж, натюрморт, или жанровая бытовая сцена, получили название *“stilleven”*. Направление *“stilleven”* обозначает изображенную на картине застывшую, безмолвную жизнь вещей, что придает полотнам поэтическое звучание. И это особое умиротворение, исходящее от молчащих вещей, дарит эстетическую радость от созерцания изображенного и погружает в глубокие серьезные раздумья.

Понятие «латентная драматургия» по аналогии с термином *“stilleven”* в живописи вполне применимо в искусстве кино. К латентной драматургии с полным правом можно отнести многие кинокартины иранских режиссеров. Слово «латентное» в иранских фильмах отражает весь спектр смысловых оттенков в своем прямом значении: тихая прозаическая тональность звучания истории, несколько условная негромкая форма бытописания, намеренно приглушенные эмоции, отсутствие острых открытых драматических конфликтов. «Меня интересуют простые явления, скрытые за внешней видимостью»<sup>3</sup>, — говорит режиссер Аббас Киаростами. Возможно, выбор такой стилистики

<sup>3</sup> Разлогов К.Э. Ленинградский ковбой под опивами. Мир Аббаса Киаростами // Киноведческие записки, 1997. № 35. С. 115.

<sup>4</sup> Арабов Ю.Н.  
Кинематограф и теория восприятия.  
М.: ВГИК, 2003. С. 59.

повествования исходит из мироощущения, мировосприятия самих авторов. В работе «Кинематограф и теория восприятия» киносценарист Ю.Н. Арабов отмечает: «Коллективное бессознательное остается величиной, в которой, однако, присутствует культурный и социальный опыт того или иного народа, влияющий на приоритеты и предпочтения в кинематографе»<sup>4</sup>.

Иранское пространство жизни, где существуют запреты и цензура, табуированность многих тем, где излишне откровенное поведение не в традициях иранской культуры, уже порождает предпосылки для поисков подтекстов и иносказаний. Древняя восточная исламская культура Ирана как богатая благодатная почва подпитывает творчество кинематографистов, где они черпают художественные образы. Суждение Гегеля относительно перехода изображения из области религии в земную область, в мирскую жизнь, с полным правом можно отнести к современному иранскому кинематографу: «...благодаря искусству элемент чувственного бытия становится центральным, а молитвенный интерес снижается. Ибо и здесь задачей искусства является полностью воплотить это идеальное содержание в действительность, представить в чувственно воспринимаемом виде то, что ускользает от чувств»<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Гегель Г.-В.Ф.  
Лекции по эстетике.  
Сочинения. Т. 14,  
кн. 3 / пер. П.С. Погова, 1958. С. 45.

Цензура в Иране иногда обретает необычные скрытые формы выражения реального мира в художественных творениях. Например, цензура работает в отношении внешнего вида играющих актеров в театре, в кино. Актеры — реальные люди, живущие в иранской среде. Запрещено видеть их в неподобающем виде. В ответ, даже в фильмах, действие которых происходит до Исламской революции в годы правления Шаха, актрисы носят европеизированную одежду, но их плечи и грудь плотно закрыты, платья ниже колен, на головах шляпки или косынки, из-под которых может быть видна лишь часть волос в виде челки или пряди, обрамляющих лицо. Актеры изображают спящих персонажей на застеленных кроватях поверх покрывал в обычной одежде. Хотя в действительности, в иранском быту многое обстоит по-другому.

Преломляясь через призму образного живописного кинотекста, концепция скрытого в латентной драматургии иранского кино вызывает к жизни оригинальные элементы символизма, поэтические знаки, живописные метафоры. В итоге многие кинокартины обретают содержание и форму притчи.

Рассмотрим некоторые приемы латентной драматургии в контексте концепции сокрытого на примерах ряда иранских фильмов.



### **Образ семьи в фильме «Просто так» (2010) режиссера Резы Мир Кареми**

Домохозяйка Тахерех неторопливо проводит целый день в домашних трудах, в мелких заботах о детях и муже. На первый взгляд всё обычно и тривиально. Лишь небольшие детали и штрихи в поведении Тахерех готовят почву для дальнейшего поворота. Разумеется, зрителя озадачивает, почему в течение дня Тахерех несколько раз складывает, перекладывает вещи в чемоданы; договаривается с братом по телефону, чтобы тот вечером забрал ее одну на машине к родителям. Собственно, здесь срабатывает известный прием умалчивания о готовящейся неведомой для зрителя ситуации, что подстегивает зрительское любопытство. Но сама героиня не проявляет внешних эмоциональных всплесков.

Что же в действительности происходит в душе героини? Тахерех между домашними делами пытается сочинить стихотворение, она урывками посещает курсы поэзии и рисования. За целый день муж-бизнесмен ни разу не отвечает на ее звонки. Колкости и обидные слова от дочери и сына ранят ее. Эти подробности символизируют негативные аспекты в жизни главной героини, раскрывают ее характер и обозначают внутренний конфликт в семье, затрагивают духовные основы существования Тахерех в этом мире. Налицо прием использования скрытых символов в сюжете фильма через ситуации и детали поведения. И зритель понимает, что у обладающей творческими способностями женщины совсем не остается времени лично для себя. И только когда Тахерех навещает свою разведенную подругу, у которой дети живут с отцом, она расслабляется, шутит, смеется. Образ мыслей хозяйки магазинчика, эмансипированной, свободной от семейных уз подруги привлекает Тахерех.

Примененный в фильме прием сопоставления двух линий поведения лаконичен, но выразителен. Образы двух женщин воспринимаются через сравнение внешнего облика — несхожесть в одежде, раскованность и уверенность в себе одной, и смущение, замкнутость другой. Каждая из них символизирует разные образы жизни современных иранских женщин.

Особенность драматургического решения фильма Резы Мир Кареми в том, что конфликт, который переживает главная героиня, она тщательно утаивает от всех до самого финала. Тахерех живет согласно нравственным нормам традиционной иранской семьи. Но ее творческая натура, свободолюбие, чувство собственного достоинства, поиски смысла собственной жизни и, наконец, пример эмансипированной подруги, подталкивают Тахерех к кардинальным изменениям своей судьбы.

Развязка конфликта наступает неожиданно в кульминационной сцене. Поздно ночью, когда дома все спят, а Тахерех уже готова выйти с чемоданами, ее зовет соседка. Пожилая женщина просит Тахерех первой открыть накануне свадьбы подарок для дочки — Коран. По иранской традиции важно, чтобы священную книгу открыла счастливая в замужестве женщина. Тахерех не соглашается, ее лицо выражает удивление и смущение. Но слезы и отчаянная просьба матери невесты убеждают Тахерех открыть Коран.

В этой сцене режиссер использует прием, обращенный к сакральности мышления: через символическую деталь, священную книгу мусульман, раскрывается то затаившееся глубоко в сознании героини, что в действительности она скрывает. Ключом к разгадке плана Тахерех оказывается ее намерение покинуть семью. Недовольство героини собственной жизнью, желание бросить дом, развестись с мужем, оставив на него детей, является внутренней мотивацией ее поведения, подготавливает главные повороты сюжета.

Сцена с Кораном оказывается сакрально-поворотной. Подобно священнодействию происходит внутреннее преображение героини. Тахерех — верующая женщина, она явно испыты-

вает чувство вины и стыда. Открыв Коран, она словно дает себе самой обет стать счастливой. Подойдя к экзистенциальной для героини грани, после которой семья может быть разрушена, женщина, похоже, вновь обретает смысл жизни и ощущение счастья. Это можно понять из финальной сцены фильма. Тахерех возвращается

домой. Муж, проснувшись, зовет ее, она отвечает с нежностью: «Я здесь, дорогой!» И слезы облегчения льются из глаз Тахерех. Через драматургический прием, реплики и реакцию героини, обнаруживается то, что накопилось в ее душе.

Новое состояние героини предвосхищает ночная сцена на крыше, где развешено белье. Эта живописная, визуально красивая метафора — снежные хлопья с ветром бьются в лицо Тахерех, и она быстро снимает белье с веревок. Снег воспринимается как символ очищения, морозной свежести помыслов, радости, обновления чувств и жизни. Но только последующая сцена с



Сцена с Кораном  
из фильма  
«Просто так» (2010)  
режиссёра Резы Мир  
Карени



Сцена на крыше  
из фильма  
«Просто так» (2010)  
режиссёра Резы Мир  
Кареми

<sup>6</sup> Воденко М.О.  
Герой и художествен-  
ное пространство  
фильма: анализ взаимо-  
действия. М.: ВГИК,  
2011. С. 107.

Кораном раскрывает смысл этой предыдущей символической сцены — метафоры: новая жизнь Тахерех начнет-ся не с ее развода, а с ее возвращения в семью. И в сопоставлении этих двух сцен рождается художественный образ нравственной чистоты, духовной силы героини. «Любая жизненная ситуация в любое историческое время

обретает художественную ценность и смысл прежде всего в том случае, если прочитана автором относительно шкалы нравственных ценностей», — отмечает М.О. Воденко в книге «Герой и художественное пространство фильма: анализ взаимодействия»<sup>6</sup>.

Латентная драматургия в фильме проявляется в нюансах поведения героини, за внешней незатейливостью событий скрываются сложные когнитивные процессы души, помыслов героини. Режиссер не бьет на эмоции, не вызывает сантименты у зрителя. В сюжете нет открытых прямых текстов, есть очевидная недосказанность. В телефонном разговоре с братом Тахерех не озвучивает истинные причины своей предстоящей поездки. Обиду и неудовлетворенность жизнью Тахерех скрывает под маской спокойствия, вежливости, покорности. Многие сцены сняты ручной камерой, которая следует за героиней, создавая эффект подглядывания и присутствия в кадре самого зрителя как наблюдателя происходящего. Но камера соблюдает законы приличия и тактичности, не допускает ничего предосудительного. Много крупных планов главной героини, и ее душевные переживания передаются тонкой игрой актрисы, мимикой лица, незаметными вздохами смирения, выражением радости и грусти, тревоги и сожаления в глазах.

Важно отметить в конце фильма и тот факт, что право выбора остается за героиней. Тахерех совершает красивый и честный поступок без сожаления, не становясь рабой своих чувств и запланированных решений. Эта ее личная духовная победа. Возврат в лоно семьи героини вызывает у зрителя понимание, одобрение, уважение.

Существует древнее персидское изречение: «Кто не думает о последствиях, тому судьба не друг». Фильм демонстрирует эту восточную мудрость через оригинальную стилистику латентной драматургии, переводя его сюжет в притчу.



### Фильм «Десять» (2002) Аббаса Киаростами: особенности эмансипации иранских женщин

Фильм «Десять» состоит из десяти мини-эпизодов, его действие происходит в автомашине. Героиня — таксистка, эмансипированная, независимая по характеру молодая женщина.



Главная героиня —  
таксистка из фильма  
«Десять» (2002)  
режиссёра Аббаса  
Киаростами

Внешне непритязательная история встречи таксистки с пассажирами, обычными людьми, таит в себе тайну жизни каждого. Мотив дороги является благодатной почвой для сюжетосложения. Слово в орнаменте арабески, где растительные узоры, сплетаясь друг с другом,

повторяют изгибы рисунка, так и в сюжете фильма повторяются ситуации с потаенными смыслами.

Эти повторяющиеся схожие ситуации подвоза пассажиров выступают в виде драматургического приема. Автор обыгрывает наше привычное, лежащее на поверхности восприятие обычных заурядных ситуаций в жизни. Этот прием позволяет не только сопоставить и сравнить разных людей друг с другом, но и приоткрыть завесу жизни самой таксистки. Главная героиня равнодушна к тому, что происходит с ее пассажирами в личной жизни. Она вовлекает каждую попутчицу в разговор, и у каждой обнаруживается своя тайна и боль, скрытые за внешним благополучием. Но что движет таксисткой — простое любопытство или что-то другое?

Ключом к пониманию служат несколько сцен общения героини с сыном в такси (эти сцены перемежаются со сценами с другими пассажирками). Женщина каждый раз горячо спорит с ребенком, который после развода родителей хочет жить с отцом, а не с матерью и отчимом. Как один из доводов нежелания жить с матерью, мальчик говорит о ее неумении готовить вкусную еду, вести домашнее хозяйство. Эти штрихи символические, но раскрывают правду о главной героине, помогают создать ее портрет, который не совсем вписывается в традиционные представления об иранской женщине.

В сюжете фильма диалоги выражают накал конфликта, имеют драматизированный характер, беря на себя функции действия. Именно в этих сценах обозначается внутренний конфликт главной героини, который несколько рассеивается в сценах с другими пассажирками. Подспудно, именно желание

разрешить свой внутренний конфликт, мотивирует таксистку изучать тайны своих попутчиц.

Но во всех других встречах с пассажирами драматический накал ослаблен, поскольку отсутствует противостояние персонажей. Так, сестра таксистки рассказывает ей о своей горе — муж ушел к любовнице, или пожилая незнакомая женщина делится тем, что каждый день едет молиться в храм после потери всей своей семьи. Или женщина легкого поведения, отвечая на вопросы таксистки, почему она живет такой жизнью, откровенно говорит, что ей нравится заниматься сексом с разными мужчинами и ее полностью устраивает такая жизнь.

Здесь, как и в предыдущем фильме, работает прием сопоставления кардинально разных женских образов. Это раскрывается в сравнении двух молодых пассажирок — ночной «бабочки» и молодой набожной девушки, которую главная героиня подвозит в храм. Скромная девушка рассказывает, что ее жених изменил ей, обвенчался с другой. Символическое противопоставление сцен дает представление о разных женщинах с противоречащими этическими нормами жизни.

Прием использования деталей также выявляет скрытые мотивы и смыслы. Когда таксистка по пути в храм просит девушку приоткрыть лоб, та смущенно, преодолевая стыд, снимает платок и, обнажая побритую голову, улыбается, а по ее лицу текут слезы. Бритая голова раскрывает психологическое состояние девушки,



Сцена с пассажиркой из фильма «Десять» (2002) режиссёра Аббаса Киаростами

<sup>7</sup> Воденко М.О. Герой и художественное пространство фильма: анализ взаимодействия. М.: ВГИК, 2011. С. 107.

обозначает ее внутренний протест. Возможно, лишив себя волос и изменив внешность, девушка прощается с прошлым. Слезы сквозь улыбку воспринимаются как символ очищения и надежды. Через свои молитвы она обрела истинную веру и приняла всё, что с ней произошло, как волю Всевышнего. «...Любые человеческие ситуации, любые события, если они описаны с предельной точностью, без искусственного усечения их причин и следствий, могут поставить перед каждым, кто не совсем слеп, проблему присутствия или отсутствия в мире Бога»<sup>7</sup>.

Все ситуации героини-таксистки с сыном, другими попутчицами проясняются во время беседы, и каждая сцена привносит в

ее жизнь важный смысл, состоящий в том, что тайна помыслов и воли Всевышнего сакральна. Героиня преодолевает свой конфликт, ее внутреннее состояние обретает покой и гармонию, она соглашается с желанием сына жить с отцом.

Фильм сделан с соблюдением требований табу в современном иранском обществе. К женщине-таксистке садятся ее сынишка и только женщины. Также априори соблюдается обязательное ношение женщинами платков на голове в Иране.

Другой символический пример, который сопряжен с требованиями религиозной этики, состоит в том, что режиссер не показывает зрителю лица проститутки. Работает механизм утаивания от зрителя изображения, слышны только развязная речь и вульгарные смешки этой женщины, а ее внешний облик распознается только со спины — издали в темноте ночи. И в одежде ничего не выдает ее профессию. Тема проституции — табуированная тема в Иране. Нельзя, чтобы зрители идентифицировали актрису с женщиной легкого поведения, поэтому режиссер не показывает ее лица. Такая скрытность создает в фильме любопытство, подстегивает воображение. В ситуации с девушкой, едущей в храм, также действует прием табу «наизнанку». Актриса обнажает голову, так как голова обрита.

Одна и та же локация — тесное замкнутое пространство в такси, повторяющиеся ситуации общения таксистки с пассажирками являются драматургическим приемом, который помогает увидеть различие характеров и взглядов персонажей, проследить за изменениями настроения главной героини, ходом ее мыслей и размышлений о судьбах ее попутчиц. Через это она делает собственные выводы о своей жизни и принимает выбор своего сына.

Латентная драматургия проявляется во внешне непритязательной простой истории таксистки, где конфликт в каждой сцене раскрывается в непринужденном задушевном общении, в неторопливом развитии действия в фильме.

### **Проблема преступления и воздаяния в фильме «Коммивояжер» (2016) режиссера Асгара Фархади**

В этом фильме повествуется история о семейной паре Эмаде и Ране. Эмад работает учителем в школе, а вечером вместе с женой они репетируют на сцене любительского театра пьесу Артура Миллера «Смерть коммивояжера». В фильме есть элементы проявления цензуры в иранском обществе, что наглядно проявилось в сцене театрального спектакля. В репетируемой сцене требуется показать любовницу коммивояжера обнаженной, но актриса, исполнительница этой роли, выходит одетой и с покрытой головой.



Это создает комичную ситуацию и вызывает невольный смех у ее напарника и коллег, которые в это время смотрят из зала на репетицию.

Супруги вынуждены переехать из давшего трещину дома на съемную квартиру, где ранее жила женщина легкого поведения (персонаж этой женщины остается за кадром, как и в фильме с проституткой в такси). Факт переезда на новую квартиру неожиданным образом меняет жизнь супругов. Их новое жилье становится местом, где совершается преступление, и Рана становится жертвой в этом необъяснимом происшествии.

Рана хочет предать забвению это событие, она просит мужа не обращаться в полицию, при этом испытывает дискомфорт, стыд, смущение, но и категорично не желает выставлять себя на показ в суде, позориться. Здесь проявляется менталитет поведения иранской женщины, ведь говорить перед чужими людьми о личных делах, тем более о позоре, неприято.

Прием умалчивания срабатывает также в деталях. Эмад сам протирает следы крови на лестнице. Проходившая мимо соседка удивляется этому и говорит мужчине, что напрасно тот думает, что ничего серьезного не произошло.



Сцена сострадания  
из фильма  
«Компенсатор»  
(2016) режиссёра  
Асгара Фархадзи

Эмад же, вняв просьбам жены, начинает собственное расследование, которое приводит к еще более непредсказуемому повороту. Насильником оказывается пожилой почтенный муж семейства, занимающийся развозом и доставкой вещей клиентам на автофургоне.

Старик частенько заезжал к прежней квартирантке. Но даже обнаружив, что в квартире оказалась другая женщина, не смог совладать с соблазном.

В развернутой кульминационной сцене разоблачения старика развязка оказывается неожиданной для Эмада и зрителя. Эмад испытывает смешанные чувства удивления, презрения и негодования. Рана узнает насильника. Ее лицо выражает брезгливость и стыд, она избегает прямо смотреть на старика. Вместе с тем, она невольно проникается жалостью к нему. Когда со стариком случается сердечный приступ, Рана первой пытается помочь ему, требует у Эмада проявить уважение и человечность, отпустить его.

В этой сцене срабатывает традиционный механизм поведения на Востоке, который диктует безусловное почитание пожилых людей. На глазах данный стереотип рушится в отношении старика. Эта глубоко драматичная сцена символична, она уводит нас к постановке в сюжете фильма пьесы Артура Миллера, где роль старика-коммивояжера Вилли играет Эмад, а его жену — Рана. Именно сцена разоблачения связывает, казалось бы, два разных мира, два отдаленных континента, обобщает и бичует общечеловеческие пороки.

Несмотря на ненависть к старику, Эмад и Рана утаивают преступление старика от его собственной семьи. Здесь проявляется присущий латентной драматургии прием замалчивания. Супруги, скрыв истинное положение вещей, оберегают честь старика и уважение к нему его домочадцев. Не только жена старика, но и

его дочь с зятем остаются в полном неведении случившегося. Авторитет отца семейства остается непоколебимым, внешне традиции уважительного отношения к старшему поколению сохраняются. Причина сердечного удара старика и его смерти остается для семьи тайной.



Сцена разоблачения старика из фильма «Коммивояжер» (2016) режиссёра Астара Фархади

Символичность раскрывает смысловое значение происходящего как сцены воздаяния по заслугам. Старик-коммивояжер расплачивается за свои пороки унижением и смертью. Но Эмаду также приходится ответить за свою бессердечность в отношении старика. Возникает пограничная экзистенциальная ситуация: на кону стоит вопрос жизни или смерти старика, а также неспособность Эмада ощутить личную ответственность, осознать сложность будущего своей семьи. «Момент взрыва интересен, прежде всего, тем, что способствует раскрытию характера героя, оказавшегося в ситуации, когда может произойти что угодно, "от самого лучшего до самого худшего"»<sup>8</sup>. И это драматическое обстоятельство разрешается через латентную драматургию. Размолвка супругов после смерти старика проходит безмолвно и тихо, без единого слова и сильных проявлений эмоций. Они молча расходятся, словно чужие друг другу люди.

В финальной сцене перед выступлением в театре супругов гримируют. Каждый сосредоточен на себе, отрешенно смотрит

<sup>8</sup> Маринская Н.Е. Непростое время фильма. М.: ВГИК, 2014. С. 109.

на свое отражение в зеркале. Жестокое испытание не укрепило их, а развело по разные стороны судьбы.

Название фильма «Коммивояжер» символично и сюжет обретает характер притчи. На первый взгляд, кажется, что название заимствовано из пьесы Артура Миллера «Смерть коммивояжера» и нагрузку эту несет главный герой фильма Эмад, играющий в спектакле заглавную роль. Но в действительности, коммивояжером оказывается старик. Эмад сталкивается словно с живым прототипом своего героя Вилли. На поверку в жизни он беспощаден к нему, в то время как, проигрывая коммивояжера на сцене, он вызывает своим исполнением у зрителей чувство сочувствия к персонажу пьесы. Тут сталкиваются два миропредставления — условный мир театра и мир реальности, жестокость последнего не оставляет сомнений. Слова Н.Е. Мариевской наиболее точно подходят к раскрытию смысла конфликта в сюжете фильма: «Исследование новейших концептов времени в структуре кинематографического произведения по-новому ставит проблему героя в драматургии. Даже незначительный поступок персонажа приобретает в мгновения неустойчивости огромное значение, вызывая необратимые изменения глобального характера»<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Мариевская Н.Е. Неплывное время фильма. М.: ВГИК, 2014. С. 109.

### Заключение

На примере латентной драматургии, наиболее наглядно выраженной в современных иранских фильмах, была предпринята попытка продемонстрировать концепцию сокрытого в сюжетосложении кинокартин. Механизм сокрытия во многом определяется социокультурными аспектами страны. Иранской культуре как одной из древних культур свойственна многопластовость, переплетение смыслов и мотивов, сокрытых, словно, в драгоценной многоуровневой волшебной шкатулке. «Восточная лирика в особенности у евреев, арабов и персов, приобретает характер одушевления свойственного гимнам, — писал Гегель, — а субъективная фантазия неустанно нанизывает всё грациозное и красивое на драгоценное ожерелье, которое она приносит в жертву, как дар тому, кто единственно имеет значение для поэта — будь то султан, возлюбленный или кравчий»<sup>10</sup>. Это своеобразие сущности искусства Востока выражается во многих видах персидского искусства — в миниатюрах, в орнаменте иранских ковров, в персидских сказках и мифах, в притчах и в поэзии.

Любой восточной культуре изначально присуща табуированность, замалчивание, утаивание, в особенности личных тем, что в житейском контексте создает скрытность в поведении людей. Для представителей других, более открытых культур это может

<sup>10</sup> Гегель Г.-В.-Ф. Лекции по эстетике. Сочинения. Т. 14, кн. 3 / пер. П.С. Потова, 1958. С. 322.



восприниматься как экзотика, мотивы поведения могут быть иногда даже непонятны. В то же время именно цензура невольно стимулирует необычные, поэтические способы выражения правды через сокрытое в подтекстах.

Сегодня особое место в творчестве иранских кинематографистов занимает тема семьи. Традиционные ценности, которые в иранской культуре занимают важное место, впитывают противоречия сегодняшних реалий общества. Прочность семейных связей, неразрывность поколений в их преемственности культурно-нравственного воспитания служило на протяжении многих веков гарантом для любого общества. Семья в истории цивилизации для многих народов воспринималась как храм Божий. Нарушение семейных связей имеет чреватые последствия, что также заботит иранских кинематографистов. Ю.Н. Арабов, рассуждая о «массовой душе» в контексте кинематографа, определяет «социальный контекст, в котором она “обитает”, важной составляющей ее реакций и предпочтений»<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Арабов Ю.Н. Кинематограф и теория восприятия. М.: ВГИК, 2003. С. 58.

Как правило, семейные ценности разрушаются из-за измены, эгоизма, жестокости или непонимания, и момент истины может стать актом воздаяния. Но несмотря на драматизм ситуаций, в иранских фильмах сохраняется ощущение полноты жизни. В них есть место и печали, и радости, есть над чем посмеяться по-доброму («Просто так», «Десять»), здесь может звучать тема преступления и наказания («Коммивояжер»), но есть и призыв к милосердию и прощению. Искренность, самобытность, иногда наивность характеров, сдержанность в выражении чувств, мудрость авторов в постановке тем и конфликтов вместе с изобразительной красотой фильмов порой создают образ когда-то потерянного рая. Именно так представляется героине в финале фильма «Просто так» ее собственная семья. Переосмысливая характеристику Роберта Макки, данную некоммерческому кино, можно сказать, что оригинальность минимализма или отказ от принятых условностей жанрового кино является отличительной конвенцией большинства иранских фильмов, где работают аспекты концепции сокрытого.

Рассуждая о кинематографе «как о средстве, не уступающем по могуществу цепной реакции», Ю.Н. Арабов считает, что «важно его использовать в “мирных целях”». «И такими целями могут быть лишь традиционные культурные ценности, с помощью которых человечество выживает последние две тысячи лет»<sup>12</sup>. Латентная иранская кинодраматургия в своем представлении механизма сокрытого предлагает сегодня зрителю тонкие и глубокие работы, волнуя своей правдивостью и простотой в изложении сложных противоречивых историй, затрагивает самые важные

<sup>12</sup> Арабов Ю.Н. Кинематограф и теория восприятия. М.: ВГИК, 2003. С. 75.

человеческие связи и тайны бытия. Без сильных проявлений эмоций, без внешних экспрессивных эффектов, имея в арсенале все возможные драматургические средства и приемы, иранские фильмы достигают сопереживания. По словам режиссера Аббаса Киаростами, «Когда зрителя не шантажируют сантиментами, он остается хозяином самому себе и воспринимает всё более сознательно. Когда мы не рабы собственных чувств, мы способны властвовать над собой и окружающим миром»<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Разлогов К.Э. Ленинградский ковбой под оливами. Мир Аббаса Киаростами // Киноведческие записки, 1997. № 35. С. 115.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Арабов Ю.Н.* Кинематограф и теория восприятия. М.: ВГИК, 2003. 106 с.
2. *Воденко М.О.* Герой и художественное пространство фильма: анализ взаимодействия. М.: ВГИК, 2011. 118 с.
3. *Гегель Г.-В.Ф.* Лекции по эстетике. Сочинения. Т. 14, кн. 3 / пер. П.С. Попова, 1958. 440 с.
4. *Жан-Поль.* Приготовительная школа эстетики. М.: Искусство, 1981. 448 с.
5. *Макки Р.* История на миллион долларов. Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только / Роберт Макки; пер. с англ. М.: Альпина нон-фикшн, 2008. 456 с.
6. *Мариевская Н.Е.* Нелинейное время фильма. М.: ВГИК, 2014. 130 с.
7. *Нехорошев Л.Н.* Драматургия фильма. М.: ВГИК, 2009. 342 с.
8. *Разлогов К.Э.* Ленинградский ковбой под оливами. Мир Аббаса Киаростами // Киноведческие записки, 1997. № 35. С. 99–117.
9. *Чопра Д.* Книга тайн. Как познать тайные сферы жизни / пер. с англ. М.: ООО Книжное издательство «София», 2018. 320 с.

#### REFERENCES

1. *Arabov Yu.N.* (2003) *Kinematograf i teoriya vospriyatiya* [Cinematography and the Theory of Perception]. Moscow: VGIK, 2003. 106 p. (In Russ.).
2. *Vodenko M.O.* (2011) *Geroy i khudozhestvennoye prostranstvo filma: analiz vzaimodeystviya* [The hero and the artistic space of the film: analysis of interaction]. Moscow: VGIK, 2011. 118 p. (In Russ.).
3. *Gegel G.-V.F.* (1958) *Lektsii po estetike* [Lectures on aesthetics]. Sochineniya t. 14, kn. 3. Per. P.S. Popova, 1958. 440 p. (In Russ.).
4. *Zhan-Pol.* (1981) *Prigotovitel'naya shkola estetiki* [The preparatory school of aesthetics]. Moscow: Iskusstvo, 1981. 448 p. (In Russ.).
5. *Makki R.* (2008) *Istoriya na million dollarov* [A Million Dollar Story]: Master-klass dlya stsenaristov, pisateley i ne tolko. Robert Makki; Per. s angl. Moscow: Alpina non-fikshn, 2008. 456 p. (In Russ.).
6. *Mariyevskaya N.E.* (2014) *Nelineynoye vremya filma* [The nonlinear time of film]. Moscow: VGIK, 2014. 130 p. (In Russ.).
7. *Nekhoroshev L.N.* (2009) *Dramaturgiya filma* [Film Dramaturgy]. Moscow: VGIK, 2009. 342 p. (In Russ.).
8. *Razlogov K.E.* (1997) *Leningradsky kovboy pod olivami. Mir Abbasa Kiarostami* [The Leningrad Cowboy Under the Olive Tree. The World of Abbas Kiarostami]. Kinovedcheskiye zapiski, 1997. № 35, pp. 99–117. (In Russ.).
9. *Chopra D.* (2018) *Kniga tayn: kak poznat taynye sfery zhizni* [The Book of Secrets. Unlocking the Hidden Dimensions of Your Life]. Per. s angl. Moscow: OOO Knizhnoye izdatelstvo "Sofiya", 2018. 320 p. (In Russ.).

# The Concept of Latent Dramaturgy in Contemporary Iranian Cinema

**Maria R. Chirkina**

*Lecturer at the Department of Screenwriting and Cinema Studies, VGIK; member of the Screenwriters' Guild, the Union of Cinematographers of the Russian Federation*

UDC 791.43/.45

**ABSTRACT:** Referring to the nature of the hidden in art one may rephrase the German philosopher Jean Paul: art brings out the hidden, or the obvious absence of it.

The hidden as a concept in film dramaturgy can manifest itself at all levels of the story's content. This article represents the mechanism of the hidden by the so called "latent" dramaturgy which is relevant to a serene, dormant style in pictorial art. So, many canvases created in the 17th-century during the Golden Age of Dutch painting, were termed "stillevens" insofar as they presented a kind of frozen, silent life of things. Terming this style as "latent" is most suitable for many films whose authors are not so much concerned with the dramatic twists and turns of the plot as with the impact of external conflicts on the inner world of the characters and their ways of dealing with life challenges.

The style of latent dramaturgy is most obvious in contemporary Iranian films characterized by a matter-of-fact tonality and deliberately muted emotions. The imagery and the entire meaning of the film are revealed in understatement.

The concept of the hidden in Iranian films exemplified by latent dramaturgy is determined by the realities of Iranian society, by its bans, its censorship, Islamic ideology and many taboo subjects which lays the groundwork for resorting to undertones and parables. Additionally Iranian filmmakers draw inspiration from the rich heritage of the ancient Persian culture.

Using the mechanism of the hidden, latent Iranian dramaturgy touches upon crucial aspects and mysteries of human existence. Without emotional expression and profound effects, just by dramaturgic means, Iranian films manage to arouse empathy.

**KEY WORDS:** conflict, Iranian cinema, Islamic culture, censorship, concept of the hidden, metaphors, symbolism





## Звуковое пространство фильмов М. Гарроне: между вымыслом и реальностью

Ю.В. Сорокина

DOI: <https://doi.org/10.17816/VGIK58930>

УДК 778.5.04.071:78+778.5(Итап.)

АННОТАЦИЯ

*Современный кинематограф располагает огромным арсеналом выразительных средств, позволяющих достигнуть определенного вида художественной условности репрезентируемого диегетического пространства. Одним из таких художественных средств кино является поиск формы звукозрительных отношений, обеспечивающих достоверность экранного действия. На примере фильмов итальянского режиссера М. Гарроне в статье рассматриваются особенности использования элементов звукового ряда в их взаимодействии с изображением, способы создания иллюзии документальности или правдоподобности вымысла фильмического действия.*

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

чистовая  
фонограмма,  
звукозрительная  
достоверность,  
репрезентация  
реальности,  
итальянский  
кинематограф,  
художественная  
условность,  
аудиальная  
телесность

### Введение

В течение последних двенадцати лет итальянский режиссер Маттео Гарроне исследует в своем творчестве возможности репрезентации реальных и вымышленных пространств. В его картинах уживаются почти документальные очертания маргинальных окраин Неаполя и Рима («Гоморра», 2008; «Догмэн», 2018), фантастические персонажи сказочных миров («Страшные сказки», 2015; «Пиноккио», 2019), пограничные состояния когнитивного восприятия человеком образа реального мира («Реальность», 2012).

Несмотря на столь широкое разнообразие форм художественной условности, используемых режиссером, фильмы М. Гарроне объединяет общий стилизованный почерк, обеспечивающий воссоздание детально достоверного, реалистичного диегетического пространства. Согласно выражению Ю.М. Лотмана, примечательно то, что отличительной чертой произведений этого режиссера является «...иллюзия реальности, стремление постоянно возобновлять в зрителе чувство подлинности происходящего на полотне, внушение, что не знаки вещей, а сами вещи предстоят перед ним...»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: «Искусство-СПб», 2005. С. 667.

При достижении столь детального воплощения на экране образов реального мира, чтобы они воспринимались зрителем как выхваченные из непрерывного потока жизни фрагменты «сырой» реальности, М. Гарроне использует особый способ организации звукозрительных отношений, учитывающий степень художественной условности конкретного произведения. К примеру, доминирующими изобразительными принципами в фильме «Гоморра» становятся естественное освещение и съемка при помощи ручной камеры; в картине «Реальность» знаковое драматургическое значение приобретает цветовая насыщенность, тогда как визуальный ряд в «Пиноккио» основывается на тщательной проработке фантастических персонажей. Различаются в этих фильмах и основные принципы монтажа: для псевдодокументальной стилистики «Гоморры» характерны резкие склейки, скачки, отрывистое панорамирование; повествовательный ритм в «Реальности» задается в большей степени внутрикадровым монтажом, а темпоритмический рисунок в «Пиноккио» предстает наименее агрессивным, так как монтажная структура этого фильма способствует плавности развития повествования.

Особую роль в фильмах М. Гарроне играют элементы фонографического ряда и способы его взаимодействия с изобразительным решением. Важным критерием при создании звукового пространства фильма для режиссера является органичность звучащих фактур выбранному типу художественной условности. Такой подход к работе со звуком можно определить как аудиовизуальную достоверность — соответствие звукового образа визуальному во всех нюансах их изменений. Это соответствие представляет собой когерентность зримого образа и звучащей фактуры на всех уровнях их взаимодействия: синхронность (темпоритмическое совпадение), тональность, акустическое пространство, звуковое соответствие зримой форме и объему изображаемого объекта и так далее.

В качестве основы для своих фильмов М. Гарроне обращается и к документальным фактам, например, в «Гоморре», и к магическим трансформациям в «Пиноккио», поэтому каждое произведение автора требует выработки новых звукозрительных решений, отвечающих критерию правдоподобности изображаемого пространства. И понятно почему. На выборе способа акустической репрезентации во многом лежит ответственность за обретение реалистичной художественной формы повествования различной степени условности. В связи с использованием такого широкого диапазона дискурсивных моделей, в рамках творчества одного автора, крайне интересно провести анализ элементов

фонографического ряда и способов их взаимодействия с изображением. Наибольший интерес с точки зрения звукозрительной выразительности представляют три фильма М. Гарроне, в которых он использует художественные средства фонограммы для усиления достоверности диегетического пространства.

### Квазидокументальность «Гоморры»

Один из наиболее известных фильмов М. Гарроне — «Гоморра» (2008) представляет собой экранизацию одноименного романа Р. Савиано. Фильм описывает события, происходящие с группой не связанных между собой людей, которые оказываются вовлечены в разборки неаполитанской мафиозной организации — Каморры.

В этом фильме режиссер воссоздает мельчайшие подробности жизни маргинальных районов Неаполя, полностью погружая зрителя в почти документально достоверное пространство диегезиса, в некую замкнутую структуру, наполненную жестокостью и насилием, которая пресекает любые попытки персонажей вырваться за ее пределы. Но самое страшное в мире «Гоморры» заключается в том, что в нем не существует границ, возможности выхода в иную действительность — есть лишь бесконечно длящаяся реальность, подавляющая волю героев повествования и заставляющая их подчиняться преступным законам.



Кадр из фильма  
«Гоморра» (2008)

Пристальное внимание М. Гарроне к реальным условиям жизни героев «Гоморры», использование разговорного языка (важно отметить, что это региональный диалект итальянского), а также

выбор непрофессиональных актеров — явная отсылка к эстетическим принципам неореализма<sup>2</sup>. Благодаря достоверности изобразительных деталей и органичности поведения героев (жесты, речь), персонажи фильма приобретают достоверные черты реальных обитателей изображаемых Гарроне пространств.

Важнейшую роль в формировании диегетического пространства фильма играет использование чистой фонограммы, позволяющей зафиксировать мельчайшие подробности речи персонажей фильма. Особое значение это приобретает

<sup>2</sup> См.: Scala C. (ed.). *New Trends in Italian Cinema: "New" Neorealism*. Cambridge Scholars Publishing, 2014.



вследствие того, что речевая деятельность героев в повествовании ярко окрашена специфическими региональными и социальными особенностями. Примером таких особенностей могут служить диалект, акцент, характерная для определенных районов Италии фонация, использование жаргона. Стоит отметить также специфическую тембральную окрашенность голоса одного из главных персонажей-подростков — Марко, выражающуюся в «сипловатости» и «глухости» звучания его речи. Благодаря тщательному подбору актеров, в том числе непрофессиональных, обладающих вышеназванными речевыми характеристиками, М. Гарроне добивается максимальной реалистичности диегетического пространства, приближая его к неприукрашенному профильмическому (то есть пространству кинематографической фиксации). Таким образом, именно на чистовую фонограмму ложится основная задача по формированию онтологической связи между диегезисом и реальностью как таковой.

Согласно французскому исследователю М. Шиону, любое звуковое сообщение, помимо семантической информации, содержит в себе также «материализующие звуковые индексы»<sup>3</sup>. Это те явления, которые несут информацию о среде распространения звука и в некоторой степени раскрывают механизм звуковой фиксации профильмического пространства. Изменение частотных характеристик реплик персонажей, фонографических особенностей их речи, производимых ими синхронных шумов, соответствие фоновых фактур изобразительному плану, акустические особенности звучания того или иного пространства — всё это можно охарактеризовать как индексы, материализующие звуковой континуум кинематографического произведения.

Именно чистовая фонограмма с ее способностью запечатления всех нюансов фиксируемой реальности в соединении с изобразительным образом позволяет укоренить веру зрителя в достоверность диегезиса, дает возможность проявиться материальности, телесности изображаемого на экране мира. Фиксация малейших звуковых деталей актуализирует фактор мнимой «случайности» происходящих событий. «... Определенная степень звуковых “случайностей” и “неожиданностей” предопределяется современной тенденцией синхронной звукозаписи, сохраняющей органичность не только актерского действия, но и звукового ландшафта»<sup>4</sup>.

Благодаря большому количеству пустых пространств, снятых на общем плане и характерной для них акустики, М. Гарроне удается создать образ замкнутой, неразрывной реальности, в которой вынуждены существовать герои повествования. Следуя

<sup>3</sup> Chion M. *Audio-Vision: Sound on Screen*. N.Y.: Columbia University Press, 1994. pp. 114–115.

<sup>4</sup> Михеева Ю.В. *Эстетика звука в советском и постсоветском кинематографе*. М.: ВГИК, 2016. С. 145.

методу фиксации изобразительного пространства с помощью «ручной» камеры, звуковое поле в большинстве случаев либо не имеет фокусировки на каком-либо центральном действии, рассредоточивая слуховое внимание зрителя, либо происходит фокусировка на действии, непосредственно представленном в кадре. В некоторых случаях можно заметить отсутствие выраженных синхронных шумов, которые будто «заглушаются» фоновыми звучаниями окружающей среды.

Например, в сцене слежки героями Чиро и Марко за разгрузкой контрабандного оружия мафиозной группировкой место действия разделено акустически на два плана: каменный загон для скота, в котором укрываются подростки, и дорога, где бандиты вытаскивают коробки из грузовика. Мальчики подглядывают в маленькое окошко за происходящим на дороге. Ветер, звук двигателя машины, громыхание ящиков, неразборчивая речь мафиози, шаги имеют двойную акустику: улицы и небольшого каменного помещения. Вследствие этого, все перечисленные звуковые фактуры приглушаются (даже если они были привнесены в описываемую сцену на монтажно-тонировочном периоде производства фильма), смешиваются, маскируются друг за другом, приобретая характерную окраску, свойственную акустическим явлениям, доносящимся из-за стены. Столь тщательная проработка акустики изображаемого пространства вкупе с фонограммой, записанной на съемочной площадке, позволяет добиться правдоподобной звукозрительной картины — действие фильма материализуется в акустическом пространстве. Важно отметить и то, что добавленные в монтажно-тонировочном периоде синхронные шумы и фоновые фактуры максимально незаметно вписываются в чистовую фонограмму, которая выполняет роль фонографического ядра в звуковом ряду. В итоге все звуковые элементы, составляющие целое звукового ряда, выстраиваются акустически и тембрально согласно особенностям фонограммы, записанной на съемочной площадке, и добавленные к чистовой фонограмме звуковые фактуры не создают ярко выраженных контрастов, а лишь привносят необходимые полутона в акустическое полотно, не нарушая целостности и единства звукового пространства. Как пишет Р. Казарян: «... для человека “быть в мире” означает, прежде всего, быть в пределах “естественных соответствий” между оптическим и акустическим обликом пространства»<sup>5</sup>, и благодаря такому подходу к работе со звуком, кинокартина «Гоморра» производит впечатление документального фильма, смонтированного из фрагментов реальности, зафиксированных с помощью любительской камеры случайным свидетелем происходящих событий.

<sup>5</sup> Казарян Р. Эстетика кинофонография. Научное издание. М.: ФГОУ ДПО «ИПК работников ТВ и РВ», РОФ «Эйзенштейновский центр исследований культуры», 2011. С. 156.

В данном примере на фонограмму ложится ответственность за сохранение аутентичности аудиовизуального образа той среды, которая объединяет различных персонажей фильма, — наделяет их общностью, формирует их мировоззрение, диктует правила жизни, а точнее, правила выживания. И для создания образа этой удушающей психологически атмосферы, этого подавляющего волю героев пространства, которое становится смыслообразующим драматургическим элементом фильма, Гарроне в полной мере использует выразительные возможности фонограммы.

### Границы «Реальности»

В фильме «Реальность» режиссер задается философским вопросом крайне актуальным для современного мира — что такое реальность, существуют ли границы между реальностью повседневной жизни и вымышленной реальностью, основанной на мечтаниях главного героя? Размышляя над этими вопросами, Гарроне воплощает эти две реальности в форме конкретных визуальных и звуковых образов, «овеществляет» их.

Репрезентация на экране повседневной реальности характеризуется яркими элементами итальянского быта (уклад жизни, традиционный распорядок дня, манера речи, принятые в обществе нормы поведения и т. д.), которые порой приобретают даже характер чрезмерности, транслируются как некие клише, существующие в общественном сознании, стереотипы об итальянской жизни. Мир мечтаний главного героя Лучано представлен в образе реалити-шоу, которое становится объектом его непреодолимой страсти. И в данном случае выбор телевизионного шоу в качестве новой формы духовной жизни индивидуума и стремление героя Лучано стать частью этого виртуального мира, являет зрителю форму социального бытия человека, которая в современном мире играет одну из важнейших ролей. В терминологии Ж. Лакана реалити-шоу становится для главного героя *object*

(*petit*) *a*<sup>6</sup> — недостижимой целью, толкающей Лучано к реализации его желаний. По выражению самого режиссера, «для многих людей возможность попасть на телеэкран — это

<sup>6</sup> Лакан Ж. Четыре основные понятия психоанализа (Семинары: Книга XI (1964)). М.: Издательство «Логос», Издательство «Логос», 2004. С. 285.

Кадр из фильма «Реальность» (2012)





<sup>7</sup> Pellegrini Luca.  
Il Regista. Garrone:  
"La mia Italia stravolta  
dalla televisione".  
URL: <https://www.avvenire.it/agora/pagine/garrone-la-mia-italia-stravolta-dalla-televisione> (дата обращения: 10.01.2021).

не только нарциссический акт, но подтверждение собственного существования: зачастую телевизионная реальность кажется более правдоподобной, чем обыденная жизнь»<sup>7</sup>.

М. Гарроне создает в фильме композиционную структуру, в которой обыденное и карнавальное меняются местами. Повседневная жизнь Лучано, талантливого и артистичного торговца рыбой из Неаполя, предстает карнавально яркой и насыщенной, в то время как бутафорская реальность иллюзии — реалити-шоу «Большой Брат» — теряет черты мнимой привлекательности и оборачивается для героя одиночеством и забвением. Если герои «Гоморры» не имели возможности выйти за пределы того пространства, в котором они оказались, центральный персонаж этого фильма преодолевает незримую грань реальности и попадает в желаемую им иную действительность, уничтожающую его прежнюю картину мира. Наиболее отчетливо водораздел между повседневной реальностью главного героя и его мечтой прослеживается в звуковом решении фильма.

Повседневная действительность Лучано характеризуется богатством атмосферных фактур, внутрикадровой и закадровой музыки, создающих образ беззаботной и насыщенной событиями жизни. До тех пор, пока у главного героя существует мечта о достижении новой, более яркой и красочной жизни, его настоящая жизнь полнзвучна, наполнена яркими звуками рынка и характерным звучанием городской среды (акустика узких улиц центра Неаполя, распевная речь горожан). Через звучание окружающего пространства Гарроне выстраивает модель восприятия мира главного героя. В основе мироощущения Лучано лежит открытость, чуткость по отношению к внешнему миру.

Эта открытость проявляется в многослойности и пространственной глубине звукового образа Неаполя. Первое появление на экране рынка, где работает главный герой, предворяет тихая атмосфера лабиринта городских улиц, состоящая из доносящихся издалека криков уличных торговцев, бытовых шумов, реплик и синхронных шумов персонажей, звучащих с характерной акустической глубиной. С переходом в следующую сцену — первый эпизод, изображающий рыночную площадь, — в звуковой ряд фильма буквально врывается большое количество звучащих фактур: несколько голубей пересекают торговую площадь, рассекая воздух взмахом крыльев; из глубины сцены появляется группа мальчишек, играющих с мячом; не видимый в кадре торговец распевает хвалебную песню своему товару... В конце концов камера наезжает на палатку главного героя, вплетающего свой голос в многослойную звуковую партитуру рынка. Следует

отметить, что полифоническое звучание описываемого эпизода усиливается широким панорамированием звуковых фактур: звук вспорхнувших голубей пересекает экранное пространство слева направо; крики торговцев рассредоточены по всей ширине звукового поля, отличаясь тембральными и акустическими характеристиками; реплики мальчиков, выбегающих из глубины сцены, возникают из общего гула рынка и пропадают по мере их отдаления.

Такая широта и детальная акустическая проработка пространства позволяет М. Гарроне изобразить яркую и насыщенную повседневную реальность главного героя, обрисовать модус его восприятия этой реальности.

В финале фильма у Лучано происходит психологический слом — попав, в конце концов, на съемочную площадку телешоу, главный герой замыкается в самом себе, что выражено в изменении звукового ряда кинокартины. В заключительной сцене фильма (снятой почти без монтажных склеек — как план-эпизод) Лучано попадает «за стекло» — в павильон телешоу «Большой брат». Герой медленно продвигается вглубь декораций, камера следует за ним. Мир вокруг Лучано словно гаснет, и это происходит как в изобразительном ряду (цветовая палитра изображения, яркая и красочная до сего момента, теряет насыщенность и приближается к оттенкам серого), так и в звуковом. Голоса и шумы присутствующих в сцене персонажей — участников телешоу — приглушены, неполночастотны, звучат как будто сквозь ватную пелену. Лучано занимает свое место в одном из кресел для участников реалити-шоу и начинает смеяться.

Постепенно все окружающие звуки в пространстве теледекораций словно теряют свою материальность и пропадают совсем, единственным звучащим компонентом фонограммы остается нервный смех главного героя, словно отделяющийся от его тела, что подчеркивается несоответствием изобразительной и звуковой плановости в этом эпизоде. Камера поднимается ввысь,

и в изображении остается лишь маленькое пятно света — комната на съемочной площадке. А хохот главного героя, почти сардонический, пронизывая могильную тишину

Кадр из финальной сцены фильма «Реальность» (2012)



окружающего диегетического пространства, продолжает звучать до такой степени крупно, что можно без труда услышать дыхание персонажа.

<sup>8</sup> Дистинкция — фиксация различия между предметами и явлениями действительности или между элементами сознания. —  
Прим. авт.

Выразительные возможности фонограммы позволяют автору произвести дистинкцию<sup>8</sup> между двумя драматургически обусловленными реальностями. С помощью нарушения привычных звукозрительных связей, отказа от сформированной у зрителя в течение фильма модели звукового пространства М. Гарроне удастся обозначить переход героя из повседневной жизни в область собственных иллюзий. Смех главного героя, звучащий вымученно и фальшиво, символизирует принятие им новой формы реальности (искусственной). Одержимость мыслью об известности, народной любви и новой красивой счастливой жизни обрекает его на полное одиночество.

### Реальность сказки

В отличие от фильмов «Гоморра» и «Реальность», кинокартина «Пиноккио» (2019), снятая по мотивам сказки К. Коллоди, является реалистической интерпретацией фантастического мира. Сказочный характер повествования потребовал от режиссера нового способа организации звукозрительных отношений, в основе которого лежит особая форма аудиальной достоверности.

Изобразительный ряд фильма изобилует фигурами фантазийного характера (персонажи, предметы и места действия), в связи с чем в данном случае невозможно говорить об онтологической природе аудиовизуальной достоверности: в объективной действительности не существует реального воплощения этих сказочных образов. Основой фонографической достоверности «Пиноккио», таким образом, становятся понятия аналогичного замещения и звукозрительного соответствия. Принцип замещения подразумевает поиск похожих звуков в привычной действительности. В частности, С. Эйзенштейн объясняет этот процесс как «установление принципа разъятия природной синхронности (такой, какую она имеет место в “порядке вещей”) и установление своей собственной — авторской — выражающей мысль автора — синхронности между миром звуков и миром видимостей»<sup>9</sup>. Звукозрительное соответствие представляет собой артикуляционное совпадение малейших изменений звука и изображения. В фильме «Пиноккио» эти два фонографических инструмента позволяют создать иллюзию ожившей сказки, ставшей реальностью.

<sup>9</sup> Эйзенштейн С.М. Откровение в грозе и буре // Киноведческие записки, 1992, № 15. С. 196.

В «Пиноккио» отчетливо прослеживается стремление наделять сказочные образы персонажей телесностью с помощью их



натуралистичного звучания. Каждый персонаж фильма имеет свои собственные звуковые характеристики: как голосовые, так и физические (звуки движения персонажей). Звучание голосов персонажей-животных отличается ярко выраженной резонансной окраской, то есть голос будто бы помещается в рамки своего «тела», и, приобретая определенные акустические резонансы, наподобие корпуса инструмента, находит свое уникальное звучание. На профессиональном языке звукорежиссуры кино такая акустическая обработка называется *worldlizing*<sup>10</sup> — этот термин ввел известный американский звукорежиссер У. Мёрч, он обозначает наделение фонограмм характеристиками реального пространства распространения звука. Этот звуковой прием, позволяющий в прямом смысле слова поместить источник звучания (голос) в тело персонажа, позволяет соединить визуальный несуществующий в природе образ с его материальным звуковым воплощением. Звук в большей степени, чем изображение, дает зрителю ощущение формы и материальности персонажа.

Обратимся к голосу главного персонажа — Пиноккио. Интересен эпизод оживления Пиноккио, когда герой, наделенный неживым искусственным телом, впервые проявляет признаки жизни. Мастер Джеппетто, высекающий деревянного человечка, внезапно во время работы обращает внимание на стук сердца, исходящий из груди куклы. Сердцебиение состоит из

<sup>10</sup> FilmSound.org. Learning Space dedicated to the Art and Analyses of Film Sound Design. Wordlizing. URL: <http://filmsound.org/terminology/worldlizing.htm> (дата обращения: 13.09.2020).



Кадр из фильма «Пиноккио» (2019)

нескольких звуковых компонентов, изначально закладывающих двойственность его природы — низкочастотные удары человеческого сердца и синхронно подмешанные к ним скрипы древесины.

Таким образом, М. Гарроне с помощью звукового образа закладывает основной внутренний конфликт главного героя. Режиссер постоянно подчеркивает важность материального происхождения сказочного персонажа, наделая все его движения различными деревянными скрипами, треском и хрустом. То же касается и шагов — на какую бы поверхность ни ступал Пиноккио, его ноги отзываются свойственным дереву резонансом.

Характерно также звучание голоса Пиноккио. На протяжении всего фильма его речь звучит скованно и глухо, как будто

его голосовым связкам не позволяет раскрыться материал его собственного тела. Гарроне не делает на этом звуковом эффекте чрезмерный акцент, но тонко меняет физические характеристики голосовой фактуры. Очевидно, такое звуковое решение потребовало не только работы с голосом в монтажно-тонировочном периоде, но и постановки определенных задач при работе с актером. Артикуляция исполнителя главной роли должна была быть малоподвижна и зажата для достижения эффекта деревянного речевого аппарата.

Режиссер весьма последователен в своем стремлении отразить реалистичность повествования, вплоть до поиска прямых физиологических аналогий, свойственных человеческому телу, для отображения магических трансформаций. К примеру, в середине фильма показано одно из самых известных проявлений Пиноккио — удлинение носа, когда он обманывает собеседника. По мере удлинения носа голос персонажа претерпевает изменения и начинает звучать так, словно его нос зажат пальцами. Это яркий пример соединения антропоморфного звучания и сказочного визуального образа.

В финале фильма Пиноккио, пройдя длинный путь инициации, познав весь спектр человеческих чувств, превращается из деревянной куклы в живого мальчика. Визуальная трансформация персонажа Пиноккио кардинально меняет его зримый образ, в то время как голосовая фактура меняется лишь частично. Тембрально голос остается прежним, меняются лишь акустические, частотные характеристики его звучания, изменяется актерская подача голоса. Речевой аппарат главного героя словно размягчается, голос становится звонким, открытым и ясным, особенно это заметно в заключительной сцене фильма, где Пиноккио зовет отца, и зритель впервые видит главного героя в новом облике — настоящего мальчика, сбросившего свои деревянные оковы. Это подчеркивается широкой артикуляцией и громкой подачей голоса. В данном случае правомерно будет сказать, что именно голос Пиноккио устанавливает связь между деревянной куклой и человеком, а изменение голоса показывает, что произошла не только внешняя трансформация героя, но и внутренняя. Герой обретает душу!

Таким образом, очевидным становится значение звука как средства, обеспечивающего трансформацию виртуального феномена в квазиреальное воплощение на экране. Т. Эльзессер и М. Хагенер пишут, что «... звук в современном кино <...> обеспечивает иной вид индекса и материальных следов, то есть создает для цифрового изображения новый набор “условий истинности”».

<sup>11</sup> Этьеннессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб.: Сеанс, 2018. С. 291–292.

Фотографическое изображение, некогда наделенное (фантазматической) верой и (фетишистским) доверием сегодня, нуждается в звуке, чтобы “заземлиться”, что добавляет новое измерение технологической значимости звука и его роли в культуре»<sup>11</sup>.

### Заключение

В своем методе работы над фонограммой фильма Маттео Гарроне прибегает к различным способам реализации естественного звучания в зависимости от репрезентируемой на экране реальности. На примере анализа трех фильмов с абсолютно разными модусами художественной условности — псевдодокументальной «Гоморры», «Реальности» с ее двумя параллельными пространствами существования главного героя и «Пиноккио», где реальность человеческого проступает сквозь вымысел сказочного — можно выявить стремление режиссера к использованию фонограммы как инструмента, материализующего фильмическое действие. Благодаря этому как реалистические, так и фантастические сюжеты с выдуманными персонажами обретают свое физически осязаемое воплощение. «...Звук находится в прямом контакте с телом и тем самым создает физическую связь между кино и материальной реальностью»<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Там же. С. 291.

Не стоит забывать и о возможностях фонограммы по передаче пограничных состояний между различными слоями диегезиса, как это удалось сделать М. Гарроне в фильме «Реальность». Вне зависимости от выбранного типа художественной условности, образ изображаемой на экране действительности в фильмах М. Гарроне представляет собой неразрывную аудиовизуальную монаду, звуковая составляющая которой помогает изобразительному ряду воплотиться в пространстве зрительного зала. Выбор звукового решения фильма, способ внутренней организации фонограммы и особенности ее взаимодействия с изображением меняют модель зрительского восприятия диегезиса: псевдодокументальность стремится к достоверности, а вымысел — к правдоподобию. Звук становится светом Реального, пронизывающим условность кинематографической репрезентации и, таким образом, делающим ее прозрачной, незаметной для зрителя, заставляя поверить в разворачивающееся на экране действие, прочувствовать драматическую ситуацию и вступить в тесный эмоциональный контакт с персонажами фильма. Фильмы М. Гарроне представляют большой исследовательский интерес с точки зрения использования в них фонограммы в качестве материальной основы для построения диегетического пространства. ■



## ЛИТЕРАТУРА

1. *Казарян Р.* Эстетика кинофонографии. Научное издание. М.: ФГОУ ДПО «ИПК работников ТВ и РВ», РОФ «Эйзенштейновский центр исследований культуры», 2011. 248 с.
2. *Лакан Ж.* Четыре основные понятия психоанализа (Семинары: Книга XI (1964)). М.: Издательство «Гнозис», Издательство «Логос». 2004. 304 с.
3. *Лотман Ю.М.* Об искусстве. СПб.: «Искусство-СПб», 2005. 704 с.
4. *Михеева Ю.В.* Эстетика звука в советском и постсоветском кинематографе. М.: ВГИК, 2016. 241 с.
5. *Эйзенштейн С.М.* Откровение в грозе и буре // Киноведческие записки, 1992, № 15.
6. *Эльзесер Т., Хагенер М.* Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб.: Сеанс, 2018. 440 с.
7. *Chion M.* Audio-Vision: Sound on Screen; ed. and transl. by C. Gorbman with a foreword by W. Murch. N.Y.: Columbia University Press, 1994. 239 p.
8. *Scala C. (ed.).* New Trends in Italian Cinema: "New" Neorealism. Cambridge Scholars Publishing, 2014. 115 p.
9. FilmSound.org. Learning Space dedicated to the Art and Analyses of Film Sound Design. Wordlizing. URL: <http://filmsound.org/terminology/worldizing.htm> (дата обращения: 13.09.2020).
10. *Pellegrini Luca.* Il Regista. Garrone: "La mia Italia stravolta dalla televisione". URL: <https://www.avvenire.it/agora/pagine/garrone-la-mia-italia-stravolta-dalla-televisione> (дата обращения: 10.01.2021).

## REFERENCES

1. *Kazaryan R. (2011)* Estetika kinofonografii [The aesthetics of film sound]. Nauchnoye izdaniye. Moscow: FGOU DPO "IPK rabotnikov TV i RV", ROF "Eyzenshteynovsky tsentr issledovany kulture"; 2011. 248 p. (In Russ.).
2. *Lakan Zh. (2004)* Chetyre osnovnyye ponyatiya psikhoanaliza (Seminary: Kniga XI (1964)) [The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis (Seminars: Book XI (1964)). Moscow: Izdatelstvo "Gnozis", Izdatelstvo "Logos". 2004. 304 p. (In Russ.).
3. *Lotman Yu.M. (2005)* Ob iskusstve [About the art] St. Petersburg: «Iskusstvo SPB», 2005. 704 p. (In Russ.).
4. *Mikheyeva Yu.V. (2016)* Estetika zvuka v sovetskom i postsovetskom kinematografe [The aesthetics of the sound in soviet and post-soviet cinema]. Moscow: VGIK, 2016. 241 p. (In Russ.).
5. *Eyzenshteyn S.M. Otkroveniye v groze i bure* [Revelation in the storm and tempest]. Kinovedcheskiye zapiski, 1992. № 15. (In Russ.).
6. *Elzesser T., Khagener M. (2018)* Teoriya kino. Glaz, emotsii, telo [The film theory. The eye, the emotions, the body]. St. Petersburg: Seans, 2018. 440 p. (In Russ.).
7. *Chion M. (1994)* Audio-Vision: Sound on Screen; ed. and transl. by C. Gorbman with a foreword by W. Murch. N.Y.: Columbia University Press, 1994. 239 p.
8. *Scala C. (ed.). (2014)* New Trends in Italian Cinema: "New" Neorealism. Cambridge Scholars Publishing, 2014. 115 p.
9. FilmSound.org. Learning Space dedicated to the Art and Analyses of Film Sound Design. Wordlizing. URL: <http://filmsound.org/terminology/worldizing.htm> (data obrashheniya: 13.09.2020).
10. *Pellegrini Luca.* Il Regista. Garrone: "La mia Italia stravolta dalla televisione". URL: <https://www.avvenire.it/agora/pagine/garrone-la-mia-italia-stravolta-dalla-televisione> (data obrashheniya: 10.01.2021).

# Sound Space of M.Garrone's Films: from Fiction to Reality

**Julia V. Sorokina**

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

UDC 778.5.04.071:78+778.5И(Итал.)

**ABSTRACT:** Modern cinema has a huge number of expressive means that allows to represent a diegetic space in a certain kind of artistic convention. One of such means is the attempt to create audiovisual relations that ensure the reliability of the filmic action. Italian film director Matteo Garrone in his works explores the possibilities of the soundtrack to form an audiovisual space that would be organic to the chosen type of the artistic convention. Working with different genres of conditionality, M.Garrone nevertheless remains an adept of realistic style. It is particularly interesting to note that Garrone's realism is manifested in his films by the means of using plausible sound, regardless of whether the documented outskirts of dirty Naples or the embodied images of an ancient fairy tales are shown on the screen. We can define such an attitude to sound treatment as audiovisual plausibility – a strong correlation between imagerack and soundtrack in every nuance of their alterations.

The soundscape of M.Garrone's films plays a fundamental role in the formation of his realistic director style. In this article, the soundtracks of three films by the Italian director ("Gomorra", "Reality" and "Pinocchio") are examined from the point of view of the choice of audio-visual artistic means, which allow him to physically materialize diegetic space. Sound gives «corporeality» to both pseudo-documentary and fantastic type of narration

**KEY WORDS:** soundtrack, audiovisual analysis, plausibility, reality rendering, Italian cinema, artistic convention, audio corporeality

# ТЕЛЕВИДЕНИЕ ЦИФРОВАЯ СРЕДА

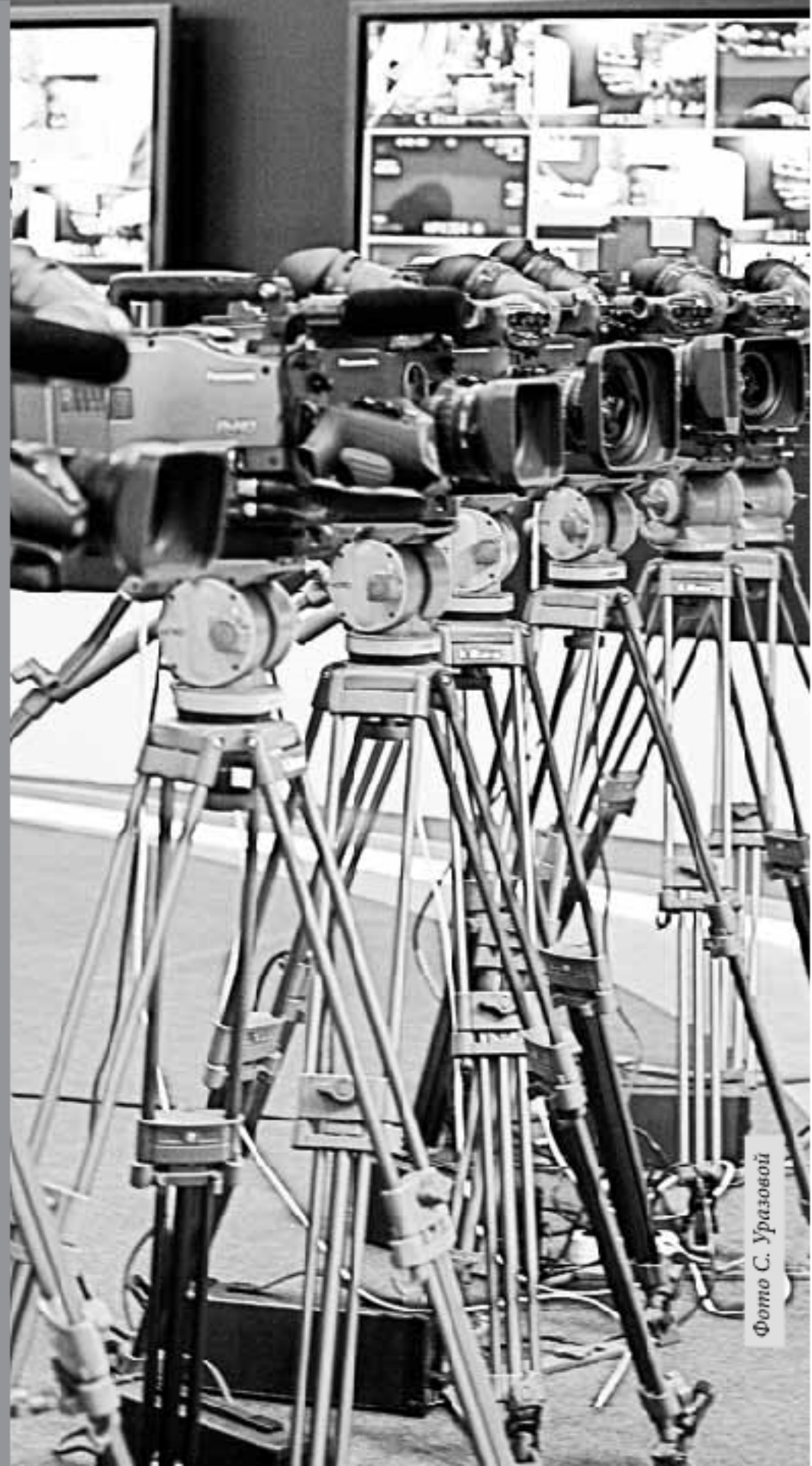


Фото С. Уразовой





## Телевизионная речь: поликодовый характер вербальных включений

**И.Н. Кемарская**

кандидат филологических наук

DOI: <https://doi.org/10.17816/VGIK58896>

УДК 654.197

АННОТАЦИЯ

*Вербально-аудиальный ряд не является самостоятельным элементом телепроизведения, воспринимаясь зрителем в обязательном сочетании с видеорядом. Аудиальная речь поддерживает нарративную составляющую телезрелища как единого многоуровневого текста, присутствуя на экране в виде закадрового комментария (закадра) или прямого высказывания участника съемки, записанного синхронно с изображением говорящего (синхрона). Оба вида телевизионной медиаречи имеют поликодовую природу, выражающуюся в высечении семантически новых «третьих смыслов» при сопряжении словесной конструкции с динамичным видеорядом.*

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

медиаречь,  
телевизионная  
речь,  
телевизионное  
произведение,  
поликодовость,  
нарратив,  
аттракцион

<sup>1</sup> Кошков В.И. Медиаречь: содержание понятия и принципы анализа // Мир русского слова. 2016, № 3. С. 58.

Телевизионная речь — явление неоднородное. В понимании ряда теоретиков это разновидность медиаречи, то есть речи, функционирующей в коммуникативной среде СМИ: «Можно говорить о трех разновидностях медиаречи, функциональные возможности которых обусловлены техническими средствами их порождения: печатная, радиальная и телевизионная речь»<sup>1</sup>.

Прародителем телевизионной речи была радиоречь. Следы радиального происхождения телевидения можно проследить на примере долго бытовавших определений, в частности, использования в дидактической литературе обобщенного единого термина для вербальной составляющей радио- и телеэфира — «телерадиоречь», который трактовался как род ораторского искусства.

Идея главенства вербальности над визуальностью, слова над «картинкой», определяла суть творческих процессов раннего телевидения: «Дикторы, работающие на радио, кропотливо обучали телевизионных ведущих самым тонким оттенкам речи, заучивая ударения. Фразы выстраивались определенным образом. Только так и никак иначе. Речь диктора всегда была однообразна, грамотна, точна и официальна: ничего лишнего,

<sup>1</sup> Маринина К.Б. Телевидение — любовь / К.Б. Маринина. М., 2012. С. 53.

никаких импровизаций»<sup>2</sup>. И хотя выход телевидения за границы радиальных канонов давно состоялся, исходный приоритет логоцентричности (слова как основного носителя смыслов) до сих пор напоминает о себе, и мы привычно называем ТВ *вербально-визуальным* медиа.

### «Закадр» как подвид аудиальной медиаречи

Понятие «аудиальный» («аудиальность») представляет собой кальку с английского *audio* — «звуковой» и применительно к языку (*audio language*) толкуется как комплекс средств и приемов аудиовыразительности и коммуникации. Синонимичным ему выступает понятие «аудиальный», обозначающее акустическое звучание произносимых слов; в сочетаниях типа «аудиальный компонент» означает голосовые характеристики и звуковое сопровождение телевизионного текста<sup>3</sup>. Более глубокое смысловое разграничение терминов видится излишним, поскольку речь в обоих случаях идет о словах, звучащих с экрана, о вербальной лексике аудиовизуального произведения.

Технически вербальная составляющая целостного телевизионного текста легко вычленяется; можно сказать, что она существует параллельно видеоряду. Если исключить письменную речь на телеэкране (титры, комментирующие пометки), а также музыкальную и шумовую составляющие (включая песни), то звучащая область ТВ-речи окажется представленной в виде двух типов устных высказываний: *закадровых*, то есть слов, произносимых человеком, невидимым для зрителя; и *синхронных*, то есть слов, произносимых видимыми в кадре персонажами синхронно с динамикой изображения. Позволим для краткости далее обозначать их в тексте профессиональными рабочими терминами «закадр» и «синхрон». Закадр и синхрон можно рассматривать как подвиды *аудиальной экранной речи*, различающиеся по происхождению и функциональности.

В силу многих причин, в первую очередь исторических, закадр в профессиональной среде считается важнее синхрона. Именно он имеет радиальные корни и представляет собой авторское креативное произведение, выстроенное с целью максимально эффективной коммуникации со зрителем. Классический закадр семантически выверен, логически упорядочен и содержит сильную интенционную компоненту, рассчитанную на привлечение и удержание внимания телезрителя как слушателя.

Важным качеством закадрового текста следует считать многоуровневый характер его создания. Звучащий с экрана закадр всегда создается трижды: изначально, как любой вариант

<sup>2</sup> См.: профессиональное толкование терминов, например, Федоров А.В. Словарь терминов по медиаобразованию, медиапедагогике, медиаграмотности, медиакомпетентности. М.: МОО «Информация для всех», 2014. С. 52; Современный медиатекст: учебное пособие / отв. ред. Н.А. Кузьмина. Омск, 2011. С. 14.

зарождения текста, выстраивается в уме; фиксируется автором в форме вторичной (письменной) речи; возникает в виде голосовой записи при произнесении вслух.

Говоря о закадре, не стоит забывать о креативных технологиях его создания. На практике их существует, как минимум, две: написание закадра *до* появления видеоряда телепроизведения и написание закадра *после* завершения работы над визуальной составляющей.

Первый способ характерен для написания новостного текста событийного характера. Такой закадр пишется в качестве сюжетной канвы, а видеоряд его впоследствии «перекрывает», поддерживая, иллюстрируя, визуализируя вербальную основу повествования.

Технология создания закадра, заимствованная телевидением из неигрового кинематографа, предполагает другое написание текста: *на основе уже готового* видеоряда (в английской терминологии «закадр» так и называется: “voice-over” — «голос поверх изображения»). Пик его применения пришелся на эпоху единичных телевизионных фильмов или относительно небольших циклов телепрограмм, то есть произведений, технология создания которых еще не определялась высокоскоростным промышленным конвейером и оставалась близка к кинотехнологиям.

Написание подобного текста регламентировалось соблюдением жестких ограничений хронометража отдельных эпизодов и монтажных фраз, включая в себя целый свод правил и навыков, без овладения которыми написать качественный закадровый текст оказывалось невозможным. Грамматически закадр второго типа допускал неполные предложения, отсутствие прилагательных (роль определений делегировалась видеоряду), выраженные авторские интонации.

Многоуровневая функциональность закадрового аудиоряда, внешне вспомогательного, на деле обладает арсеналом широких возможностей, что неоднократно отмечалось практиками. В частности, в британском учебном пособии для тележурналистов компании «Би-Би-Си» (уникальном профессиональном издании, посвященном творческо-технологическим тонкостям написания закадрового текста) задача закадра сформулирована однозначно: «Закадровый текст может стать важной частью драматических, документальных и новостных сюжетов. В каждом из этих, очень разных направлений он играет одну и ту же роль, дополняя записанный на месте или в студии материал необходимой информацией»<sup>4</sup>. (Перевод — И.К.)

<sup>4</sup> Mansfield John. Sound for Television. Narration and Editing. BBC Television Training Manuals. London, 1992. P. 7. (Narration can be a vital part of dramas, documentaries and news stories. In each of this very different crafts it has a similar role, supplementing the material recorded on location or in the studio with extra, essential information — *aural*.)



Применительно к телепроизведению *необходимой* можно считать информацию, которую трудно или невозможно передать «картинкой». Звучащий текст берет на себя поддержку смонтированных визуальных образов, добавляя информативные сведения (например, цифры, оценочные суждения, разного рода обобщения и т. д.). Но качественный закадр не просто доводит до сведения зрителя необходимые факты, а особым образом акцентирует смыслы транслируемого видеоматериала, выступая катализатором многомерности телепроизведения как единого поликодового экранного текста.

Для наглядности можно привести гипотетический пример намеренно упрощенного закадра в его привязке к видеоряду. Предположим, необходимо акцентировать текстом момент восхода солнца. То есть видеоряд представляет собой длящийся план рассвета — от светлеющего неба до полноценного утра. Фразой закадра будут слова: «И взошло солнце». (Пафосная стилистика текста выбрана ради примера, его информативность в данном случае не принципиальна.) Важнее положение звучащих слов относительно визуальных динамичных объектов.

*Вариант первый:* текст положен так, что слово «солнце» приходится на момент появления светила из-за горизонта, то есть слово и «картинка» взаимно иллюстрируют друг друга. Задача текста — подчеркнуть факт того, что перед глазами зрителя восход, пиковый момент действия, происходящего «здесь и сейчас».

*Вариант второй:* текст опережает «картинку». Слово «солнце» положено на темную, предрассветную часть плана, то есть текст намеренно «забегает» вперед. Это уже не констатация события, а его предвосхищение. Задача текста — вызвать знакомые ментальные образы в воображении зрителя. Восход солнца сам по себе аттракционен, его можно классифицировать как «аттракцион-красота» — «резкое нарушение привычной нормы в сторону прекрасного»<sup>5</sup>. Благодаря рассинхронизации текста и изображения указанный аттракцион показывается зрителю дважды, сначала в воображении, хранящем память о подобном ярком эффекте, а второй раз — на экране, во всем многообразии конкретных деталей.

*Вариант третий:* текст «запаздывает». Слово «солнце» положено на момент, когда чудо восхода уже свершилось. Задача закадра — подтвердить значимость действия, вербально усилить факт происшедшей трансформации. В некотором роде такой ход рассчитан на сбой процесса коммуникации,

<sup>5</sup> Липков А.И. Проблемы художественного воздействия: принцип аттракциона. М.: Наука, 1990. С. 42.

нарушение парадигмы повествования. Вербальное повторение визуального ряда является нарушением неписанных конвенционных правил телесмотрения, что заставляет зрителя заподозрить, что он неверно толкует события, и, возможно, восход в данном случае — не самоценный элемент экранного повествования, а преамбула чего-то начинающегося или финал чего-то завершившегося. Автоматизм восприятия сбивается, прокоммуникативная стратегия общения авторов и аудитории обретает черты контркоммуникативной, заставляя человека у экрана усиливать внимание и перцептивную активность.

Значимые моменты сопряжения вербального и визуального рядов в среде профессиональных сценаристов-текстовиков носят рабочее название «реперных точек». Этим термином обозначаются места обязательного скрепления текста и «картинки» для сохранения связности повествования. Но, как показал приводимый выше пример, на поликодовый характер финального результата влияют даже мельчайшие сдвиги аудиального и визуального рядов относительно друг друга. («Реперными точками» в приведенном примере могут оказаться и сопряжения глагола «взошло» с динамикой видео, и даже положение союза «и» относительно видеоряда.)

Множественное воздействие аудиально-визуальных кодов воспринимается зрителями одномоментно и холистически, как единое целое. «Знаковый порядок передает информацию в обход экрана, не кричит рупором во всеуслышание, а просачивается, вытекает незаметно, обретает свой мир внутри адресата сообщения, который в какой-то момент осознает информацию как собственное сущностное качество. Экран подает знаки, а зрители их “считывают” и адаптируют к реальности»<sup>6</sup>. С семиотических позиций телевизионное произведение представляет собой поликодовый (полимодалый, креолизованный) единый текст, сочетание вербальной и иконической составляющих которого предполагает «взаимодействие, интертекстуальность, гипертекстовость, имплицитность»<sup>7</sup>.

Имплицитивные (от *implico* — тесно связанные, *лат.*) свойства закадрового текста применительно к его сочетанию с видеорядом никогда не исчерпываются прямым значением используемых слов. Словесные и зрительно-образные коды, образуя прокоммуникативные альянсы или контркоммуникативные сшибки, демонстрируют новые семантические значения, зачастую не предусмотренные авторами (так называемые «третьи смыслы»).

<sup>6</sup> Постникова Т.В. Коммуникация кинематографа в семиотике Ю.М. Лотмана: философско-антропологический анализ // Вест. Моск. Ун-та, серия 7. Философия, 2006, № 3. С. 11.

<sup>7</sup> Сурикова Т.И. Демотиватор в медиадискурсе: границы и свойства жанра. Медиалингвистика, 2020, 7 (1). С. 31.

### «Синхрон» как подвид аудиальной медиаречи

Прямая речь персонажа в кадре, синхронизированная с изображением, представляет собой второй тип аудиальной ТВ-речи. Синхроном называют фрагмент видеозаписи, создающий у зрителя впечатление максимальной достоверности и подчеркнутой документальности сказанного в кадре. Синхрон как фрагмент речи экранного персонажа воспринимается зрителем как прямая речь, но таковой не является. Скорее, он представляет собой *квази-прямую речь*, аналог «*несобственно-прямой речи*» в лингвистическом понимании термина. Филологи определяют «*несобственно-прямую речь*» как понятие «для обозначения явления, переходного между прямой речью и косвенной, то есть такого явления, которое можно определенными операциями превратить (с той или иной степенью точности) как в прямую речь, так и в косвенную»<sup>8</sup>. Такое речевое включение представляет собой лексический прием, с помощью которого автор использует высказывание рассказчика без обязанности передать его в точности, как в случае с подлинно прямой речью, но и не переводя чужое высказывание в косвенное, сохраняя внешнюю буквальность цитирования, например, «Иванов говорит, что ему, мол, нечего сказать».

Разворачивающееся в реальном времени высказывание человека перед камерой не желательно расценивать как подлинно прямую речь хотя бы потому, что ТВ-речь уже представляет собой «вторую реальность», отчужденную в виде записи: «Монтируя синхрон, всегда приходится не только менять местами куски, но и, добиваясь внятности смысла, переставлять отдельные предложения и даже слова, вычищать весь текстовой “мусор”, который мы спокойно воспринимаем в прямом диалоге с человеком»<sup>9</sup>. Любой синхрон на телеэкране вырезан из контекста, сложен из отдельных фрагментов и обработан в соответствии с требованиями формата в области темпоритма, стиля, драматургической нагрузки.

Выступающий перед камерой герой на телеэкране рассматривался как выразитель определенного знания, ретранслятор информации, «пропущенной» через личность говорящего. Недаром какое-то время синхроны у практиков имели синоним «говорящая голова», подразумевающий протяженное выступление персонажа, зачастую сопровождающееся минимальным иллюстративным видеорядом.

Слушая героя, зритель улавливал не только смыслы сказанного, но и типажные характеристики говорящего, подспудно примеряя к ним свои ожидания. Так, человек в форме пожарного на

<sup>8</sup> Успенский Б.А. Семиотика в искусстве. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. С. 54.

<sup>9</sup> Каминский А.С. Вектор замысла. От идеи к монтажному решению: учебное пособие по режиссуре и тележурналистике. СПб.: Изд-во РГИСИ, 2017. С. 224.



экране, да еще и с признаками недавнего участия в борьбе с огнем, мог изъясняться косноязычно или вообще махнуть рукой, бросив несколько слов, — для зрительского понимания сказанного этого было достаточно. Недаром наиболее ценными синхронами у практиков считались фрагменты речи, передававшие пиковые смены настроения и переживаний героя, спонтанные формулировки, неожиданные для самого говорящего (а вместе с ним — и для аудитории).

По мере развития ТВ прямая речь человека на телеэкране все больше обретала аттракционность, превращаясь в открытый, динамичный, впечатляющий эпизод, развивающийся в сторону непредсказуемого финала. Приглашенные в эфир персонажи рассматривались как носители не только экспертных знаний, но и «изобразительного потенциала». Вне всяких негативных коннотаций в таком подходе проявлялась зрелость телевидения как медиа, принимавшего в расчет настрой зрителя на получение эмоционального удовольствия помимо информации.

### Полиmodalность как принцип интеграции телевизионной медийной речи

С нарастанием коммуникационного дискурса в понимании ТВ само членение аудиальной медиаречи на *закадр* и *синхрон* в зависимости от «видимости» говорящего для зрителя начало попадать под сомнение. Закадр ведущего, например, мог легко перемежаться с его же синхронном, снятым отдельно в технике стендапа. Информационно насыщенный синхрон героя, «заброшенный за кадр», вполне мог взять на себя функции традиционного авторского текста.

Размеренная логоцентричность вербально-аудиального ряда таит в себе опасность вызвать усталость и перегрузку внимания аудитории. Говоря словами практиков, синхрон «сажает темп» рассказа, требуя сокращений и повышения динамики действия в кадре за счет монтажа. Искусственно внедряясь в реальную речь героя, авторы повышают ее привлекательность для зрителя, интересность для взгляда, превращают в аттракцион. Слова экранного персонажа ценны не только тем, что он говорит, но и тем, как его речь характеризует самого говорящего. Используя терминологию Т. Ганнинга (Tom Gunning — *амер.*) можно сказать, что, обретая черты несобственно-прямой, монтажно обработанной экранной речи, синхрон начинает работать на «эксгибиционистскую» составляющую экранного зрелища, демонстрируя зрителю неожиданные откровения героев<sup>10</sup>. (В то время как закадровый текст тяготеет к логоцентричному

<sup>10</sup> См.: Gunning Tom. The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. 1990. The Cinema of Attractions Reloaded. Ed. W. Strauven. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006. pp. 31–40.

нарративу (по-английски он так и называется: narration), то есть обеспечивает ту составляющую зрелища, которую Т. Ганнинг называл «вуайеристической», «подглядывающей» или повествовательной.)

В этом плане интересным может показаться пример использования синхрон в реалити-шоу “Survivor” (США, канал CBS, 2000), когда в ткань экранного повествования вставлялись подряд нескольких синхрон одного и того же героя, касающихся одной и той же темы, но записанных в разное время. В смонтированном виде цепь фрагментарных высказываний героя представлялась непрерывным потоком размышлений о каком-то поступке или о ситуации. Такой прием «медитативного» потока синхрон, встроенный в экранное действие, развивавшееся в режиме «здесь и сейчас», не воспринимался как результат монтажного вторжения в транслируемую реальность, а имитировал природу человеческих размышлений, сохраняя искренность непосредственных ответов и наглядно демонстрируя смену оценок героем рассматриваемой ситуации.

Сопряжение разновременных синхрон генерировало особую многослойность экранного времени, в свете которой по-иному проявлялись характеры участников реалити, их скрытые взаимоотношения, вся та внутренняя психологическая жизнь персонажей, которая недоступна камере даже при самом пристальном наблюдении. Произносимые слова давали ключ к зрелищу, зрелище (визуальный ряд) перекодировало слова, высекая все те же «третьи» смыслы.

Примечательно, что одними из первых о важности поликодовой природы сопряжения аудиальной и визуальной составляющих экранного зрелища заговорили не медиатеоретики, а отечественные исследователи синхронного перевода иностранных фильмов. Они отмечали, что реальные смыслы сообщения проявляются только в синкретизе слова и «картинки», в ходе полимодального анализа «аудиовизуальных дискурсов, каждый из которых обладает собственным неповторимым набором семантических систем»<sup>11</sup>.

## Выводы

Аудийная ТВ-речь, представляя собой особый тип медиаречи, не может рассматриваться вне синкретического подхода к анализу телепроизведений как поликодовых многоуровневых текстов. Углубленному анализу звучащей ТВ-речи сопутствует сопряжение дискурсивных подходов к пониманию вербальной и визуальной составляющих телезрелища, учитывающих

<sup>11</sup> Козулев А.В. Основы инновационной методики формирования профессиональных компетенций аудиовизуального переводчика // Инновационные проекты и программы в образовании, 2017, № 6, С. 57.

сквозную интертекстуальность целостного телевизионного текста, интегрирующую роль монтажных решений, композиционную фрагментарность ТВ-текста и его открытость для коллажирования. Двойственность природы вербально-аудийных включений (*закадра* и *синхрона*) проявляется в нарастающем размывании изначально присущих им категориальных характеристик.

При сохраняющемся (в плане воздействия на зрителя) приоритете визуального образного ряда, вербально-аудийный ряд обретает дополнительную многозначность, на достижение которой направлены многоуровневые креативные обработки первичного вербального ТВ-материала, превращающие слова в триггеры образных трансформаций и высечения «третьих смыслов» экранного произведения. Природа изменения семантики поликодовых экранных текстов не полностью поддается интерпретациям, как и природа любых художественных произведений, будучи зависимой от множества факторов, — от авторских интенций до контекстуальной конкретики зрительского восприятия. Но данное направление таит в себе потенциал неожиданных открытий, в частности, применительно к многокомпонентным гипертекстам будущего и настоящего. ■

---

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Каминский А.С. Вектор замысла. От идеи к монтажному решению: учебное пособие по режиссуре и тележурналистике. СПб.: Изд-во РГИСИ, 2017. 266 с.
2. Козуляев А.В. Основы инновационной методики формирования профессиональных компетенций аудиовизуального переводчика // Инновационные проекты и программы в образовании, 2017, № 6. С. 55–62.
3. Коньков В.И. Медиаречь: содержание понятия и принципы анализа // Мир русского слова, 2016, № 3. С. 58–63.
4. Липков А.И. Проблемы художественного воздействия: принцип аттракциона. М.: Наука, 1990. 240 с.
5. Маринина К.Б. Телевидение — любовь моя / К.Б. Маринина. М., 2012. 128 с.
6. Постникова Т.В. Коммуникация кинематографа в семиотике Ю.М. Лотмана: философско-антропологический анализ // Вест. Моск. ун-та, серия 7. Философия, 2006, № 3. С. 11–31.
7. Сурикова Т.И. Демотиватор в медиадискурсе: границы и свойства жанра. Медиалингвистика, 2020, 7 (1). С. 29–50.
8. Успенский Б.А. Семиотика в искусстве. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. 360 с.



9. *Gunning Tom*. The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. 1990. The Cinema of Attractions Reloaded. Ed. W. Strauven. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006, pp. 31–40.
10. *Mansfield J*. Sound for Television. Narration and Editing. BBC Television Training Manuals. London, 1992. 43 p.

## REFERENCES

1. *Kaminskij A.S.* (2017) Vektor zamysla: Ot idei k montazhnomu resheniyu: Ucheb. posobie po rezhissure i telezhurnalistike [Concept vector: From idea to editing solution: Textbook. Directing and TV-journalistic Guide]. St. Petersburg: Izd-vo RGISI [Publishing house of RGISI]. 2017. 266 p. (In Russ.).
2. *Kozulyaev A.V.* (2017) Osnovy innovacionnoj metodiki formirovaniya professional'nyh kompetencij audiovizual'nogo perevodchika [Foundations of innovative methods of the formation of professional competences of an audiovisual translator]. Innovacionnye proekty i programmy v obrazovanii [Innovative projects and educational programs]. 2017, № 6, pp. 55–62. (In Russ.).
3. *Kon'kov V.I.* (2016) Mediarech': sodержanie ponyatiya i principy analiza [Mediaspeech: principles of analysis]. Mir russkogo slova [World of the Russian word]. 2016, № 3, pp. 58–63. (In Russ.).
4. *Lipkov A.I.* (1990) Problemy hudozhestvennogo vozdejstviya: princip attrakcionna [Problems of Artistic Impact: Principle of Attraction]. Moscow: Nauka [Science], 1990. 240 p. (In Russ.).
5. *Marinina K.B.* (2012) Televidenie – lyubov' moja [Television is my love]. K.B. Marinina. Moscow, 2012. 128 p. (In Russ.).
6. *Postnikova T.V.* (2006) Kommunikaciya kinematografa v semiotike YU.M.Lotmana: filosofsko-antropologicheskij analiz [Communication of Cinematograph in Semiotic Conception of Yu. M. Lotman: Philosophical-Antropological analysis. Vest. Mosk. Un-ta [Bulletin of Moscow State University]. Seriya 7. Filosofiya [series 7. Philosophy]. 2006, № 3, pp. 11–31. (In Russ.).
7. *Surikova, T.I.* (2020) Demotivator v mediadiskurse: granicy i svojstva zhanra [Demotivator in media discourse: Boundaries and properties of the genre]. Medialingvistika, 2020, 7 (1), pp. 29–50. (In Russ.).
8. *Uspenskij B.A.* (1995) Semiotika v iskusstve [Semiotics in art]. Moscow: Shkola "Yazyki russkoj kul'tury" [School "Languages of Russian culture"]. 1995. 360 p. (In Russ.).
9. *Gunning Tom*. (2006) The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. 1990. The Cinema of Attractions Reloaded. Ed. W. Strauven. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006, pp. 31–40 (In English).
10. *Mansfield J*. (1992) Sound for Television. Narration and Editing. BBC Television Training Manuals. London, 1992. 43 p. (In English.).

# TV Speech: the Polycode Nature of Verbal Inclusions

***Irina N. Kemarskaya***

*PhD in Philology, Leading Researcher, Research Sector, Academy of Media Industry*

UDC 654.197

**ABSTRACT:** The article examines TV speech as a subtype of media speech. The audible verbal component of the TV product includes two types of speech: a) sounding “voice-over” of the invisible narrator; b) “on camera” interviews sounding in sync with the facial movements of the talking person.

The shift from the semantic (substantive) approach to the TV media speech analysis (which has been predominant for many years) to a communication-model discourse provides the tools for studying sounding texts in conjunction with dynamics of the screen image.

The intersection of verbal and visual spheres of the TV product opens up the possibilities for an integrative approach.

Synchronous and off-screen types of media speech perform different functions. The off-screen text is intentionally monologic, its main semantic message is transmitted by verbal statements, structured according to a specific syntax in order to ensure a logical communication with TV viewer.

The synchronous “on camera” speech carries emotional and illustrative features, adding a touch of dynamics and entertainment to the TV show.

The “spontaneity” of the “on camera” speech is illusory, it can be considered as quasi-direct speech, performing the functions of a screen attraction.

On the Internet TV texts lose some of their properties, primarily the synchronicity of online viewing.

The possibility of replaying and pausing the video, of listening carefully to verbal texts influences the structure of the audiovisual product in accordance with new habits and social practices of media consumption

**KEY WORDS:** media speech, television speech, television work, polycode, narrative, attraction

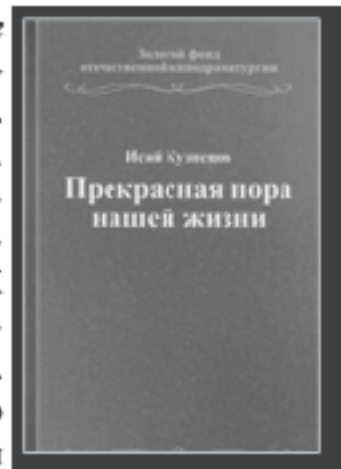
## [ библиотека ВГИК ]

**Хренов Н.А. Социальная психология зрелищного общения: теория и история: монография / Н.А. Хренов; ГИИ (г. Москва). 2-е изд., стереотип. М.: Юрайт, 2019. 688 с.** Традиционные зрелищные формы продолжают оставаться наименее изученными. Монография посвящена исследованию как традиционных зрелищных форм (ритуалы, праздники, балаганы, массовые гуляния), так и традиционным видам искусства (цирк, театр, эстрада) и появившимся в XX веке техническим массовым зрелищам (кино, телевидение). Автор рассматривает такие проблемные вопросы, как функционирование традиционных и технических зрелищ в культуре; зрелище как социально-психологический феномен; зрелищные аспекты ритуала в его архаических и современных формах; функционирование зрелищ в ситуации омассовления культуры и другие. Для широкого круга читателей, заинтересованных данным исследованием.



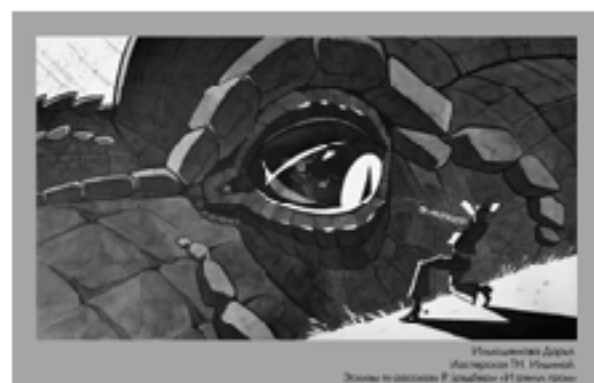
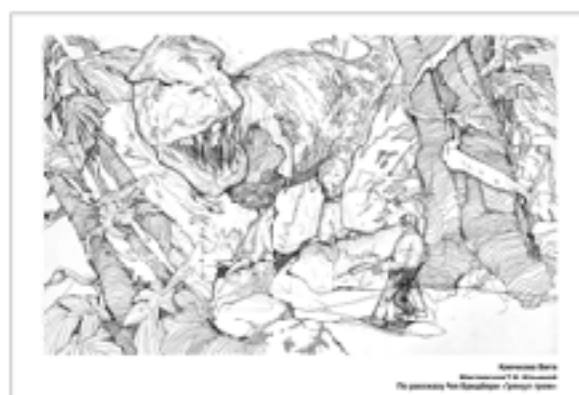
**Кузнецов Исая. Прекрасная пора нашей жизни: учебное пособие / И. Кузнецов; авторы вступ. статей: М. Воденко, М. Хмелик, Т. Дубровина; ВГИК им. С.А. Герасимова. М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2020. 448 с.: ил.**

Эта книга продолжает серию «Золотой фонд отечественной кинодраматургии» и знакомит с творчеством известного драматурга, сценариста, прозаика, профессора ВГИК И.К. Кузнецова (1916–2010), многие годы руководившего сценарными мастерскими института кинематографии. И.К. Кузнецов — признанный мастер жанрового кино, автор сценариев приключенческих фильмов, ставших классикой отечественного кинематографа («Достояние республики», «Москва — Кассиопея», «Отроки во Вселенной», «Пропавшая экспедиция» (в соавторстве с А. Заком), «Золотая речка», «Похищение «Савойи»», «Медный ангел»), автор книг «Жили-были на войне», романов «Лестницы», «Все ушли...». И.К. Кузнецов предстает в драматургических и литературных работах как художник, понимающий и чувствующий сложную драматургию человеческих судеб, писатель, раскрывающий профессиональные законы создания персонажей, перипетий, коллизий. «Прекрасная пора нашей жизни» — необычное учебное пособие, без дидактики и сводов правил; внимательный читатель найдет здесь богатый материал для обучения профессии драматурга и, что важно, заряд человеческой энергии, передаваемый мастером ученикам, без которого невозможно творчество. В книгу вошли новеллы разных лет, сценарий «Лестницы», пьеса «Белые флаги», неопубликованные воспоминания «Снега былых времен», фотографии из личного архива И.К. Кузнецова. Рекомендуется широкому кругу читателей.





## Выставка курсовых работ студентов 3-го курса Художественного факультета ВГИК



Мастерская художников-постановщиков мультипликационного фильма. Мастер — профессор *Т.Н. Ильина*. Тема задания: рассказы Р. Бредбери. 2020 год. Участники выставки: Анастасия Иващенко, Дарья Ильюшенкова, Дарья Кувайская, Вита Крючкова, Вероника Кушнарёва, Анастасия Лебедева, Ника Лакрба, Кирилл Чуканов.



## ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО | ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА

От экранного документа —  
к поэтическому образу.  
Превращение смысла

УДК 791.43.01

**Автор:** Прожико Галина Семеновна, доктор искусствоведения, профессор, Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова.

**Аннотация:** Нет, казалось бы, более удаленных по смыслу понятий, чем документ и образ. Но мировая практика экранного документа опровергает это заблуждение. В статье рассматриваются специфические приемы выведения документального кадра из хроникальной повествовательности в пространство художественной образности, из которой соткана документальная кинопоэзия. На примерах оригинальных творческих почерков Д. Вертова, Й. Ивенса, А. Рене раскрываются пути формирования поэтического текста, основанного на экранном документе.

**Ключевые слова:** экранный документ, документальный образ, поэтическая структура, остранение, документальная кинопоэзия

FILM THEORY AND FILM HISTORY |  
AUDIOVISUAL ARTSFrom a Screen Document to a Poetic  
Image. Making Sense

UDC 791.43.01

**Author:** Galina S. Prozhiko, Doctor of Arts, Professor, VGIK.

**Summary:** There seems to be no concepts more remote in meaning than document and image. But world practice of screen document refutes this delusion. The article examines specific techniques for bringing a documentary shot out of a factual narrative into the realm of artistic imagery, documentary film poetry is woven from. Using

the original styles of D. Vertov, J. Ivens and A. Resnais as examples, the ways of forming a poetic text based on a document are revealed.

**Key words:** screen document, documentary image, poetic structure, distancing, documentary film poetry

## КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ | ГЕНЕЗИС ОБРАЗА

Инициация страхом как модель  
советской киносказки 1960-х годов

УДК 7.03

**Автор:** Зернова Полина Юрьевна, лауреат Конкурса киноведческих работ в рамках 40-го Международного фестиваля ВГИК, студентка 4-го курса сценарно-киноведческого факультета ВГИК. Творческая мастерская — кандидата искусствоведения Т.В. Яковлевой.

**Аннотация:** В статье анализируется героическое испытание страхом как фазы процесса инициации молодых героев-пионеров в контексте жанра осовремененной советской киносказки 1960-х годов. Изучение этой проблемы позволяет комплексно рассмотреть процесс трансформации жанра, связанный с историческим разрушением советского мифологического сознания.

**Ключевые слова:** советский кинематограф, сказка, страх, инициация, миф, «оттепель», «постоттепель»

## FILM LANGUAGE AND TIME | IMAGE GENESIS

Initiation by Fear as a Model of Soviet  
Film Tales of the 1960s

UDC 7.03

**Author:** Polina Yu. Zernova, 4th year student, Department of Cinema Studies, VGIK.

**Summary:** The article explores the fear challenge as an initiation phase of young pioneer heroes in terms of the updated Soviet tall story of the 1960s. Researching this issue makes it possible to get an insight into the genre's



transformation due to the historic collapse of the Soviet mythological consciousness.

**Key words:** Soviet cinema, fairy tale, fear, initiation, myth, «thaw», «post-thaw»

### **Образ войны в кинематографе 1960-х. Рыцари без прошлого и будущего**

УДК 778.5 c/p<sup>1960</sup>+778.5.044 c/p<sup>1941-1945</sup>

**Автор:** Янушко Алена Владимировна, лауреат Конкурса киноведческих работ в рамках 40-го Международного фестиваля ВГИК, студентка 4-го курса сценарно-киноведческого факультета ВГИК. Творческая мастерская — кандидата искусствоведения Т.В. Яковлевой.

**Аннотация:** Анализ фильмов 1960-х годов о Великой Отечественной войне раскрывает романтические представления киноперсонажей о подвиге во время войны. В статье рассматривается кинематографический образ войны как взгляд поколения режиссеров, чьи представления о событиях 1941–1945 годов разделены временной дистанцией. Изображение войны средствами кинематографа периода «оттепели» выявляет неизбежное столкновение идеалистического сознания «юных рыцарей» с реалиями разрушительной силы войны.

**Ключевые слова:** Великая Отечественная война, «оттепель», рыцари, идеалистический поэтизированный образ, временная дистанция

### **The Image of War in the Cinema of the 60s. Knights without Past and Future**

UDC 778.5 c/p<sup>1960</sup>+778.5.044 c/p<sup>1941-1945</sup>

**Author:** Alena V. Ianushko, 4th year student, Department of Screenwriting and Film Studies, Department of Film Studies, VGIK.

**Summary:** The analysis of the films about the Great Patriotic War made in the 1960s reveals the romantic illusions of the charac-

ters about heroic deeds during the war. The article considers the cinematic image of the war from the prospective of the generation of filmmakers whose ideas of the war are separated by a distance. The representation of the War in the Thaw movies shows the inevitable collision between the idealistic views of the 'young knights' and the reality of the devastating war.

**Key words:** Great Patriotic War, "thaw", knights, idealistic poeticized image, time distance

### **ПЕРФОРМАНС | ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ**

#### **«Берлинские этюды»**

#### **Б.М. Неменского и традиции русского изобразительного искусства**

УДК 75<sup>«Неменский Б.»</sup>+9(47)2<sup>«1941-1945»</sup>

**Автор:** Клейменова Ольга Константиновна, доктор философских наук, кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории и теории изобразительных искусств, художественного факультета ВГИК.

**Аннотация:** Статья посвящена творчеству одного из наиболее значительных мастеров современного изобразительного искусства — Б.М. Неменскому. Художник — участник Великой Отечественной войны, и эта тема стала главной в его творчестве. Серия «Берлинские этюды», относящаяся к ранним работам Б.М. Неменского, была создана в апреле — мае 1945 года. В ней документально запечатлены разные моменты боев за Берлин, первые дни после Победы. В статье рассматриваются аспекты передачи в живописных этюдах и рисунках драматического противостояния воюющих сторон, использование выразительных средств изобразительного языка — света, цвета, пространственного строя, всех элементов композиции.

**Ключевые слова:** Великая Отечественная война, изобразительное решение, композиция, колорит, традиции отечественной культуры

#### PERFORMANCE | THE ART OF PRESENTATION

### **B.M. Nemensky's "Berlin Sketches" and the Traditions of Russian Fine Art**

UDC 75<sup>«Немский Б.»</sup>+9(47)2<sup>«1941-1945»</sup>

**Author:** Olga K. Kleymenova, Dr. of Philosophy, PhD of Art, Professor, Head of the Department of History and Theory of Fine Arts, Production Design Department, VGIK.

**Summary:** The article is devoted to the work of Boris Nemensky, one of the most significant contemporary artists. He fought in the Great Patriotic War and this theme became dominant in his work. The 'Berlin Sketches' series which belongs to his early period was created in April–May, 1945. It documents various moments of the battle for Berlin and the first days after the Victory. The author examines how his sketches and drawings represent the dramatic conflict of the belligerent parties and uses the expressive means of the pictorial language: light, color, space and all the elements of composition.

**Key words:** the Great Patriotic War, pictorial component, composition, color, traditions of national culture

### **Композиция серии творческих произведений художника как эмерджентная система**

УДК 75.011.2

**Автор:** Свешников Александр Вячеславович, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры рисунка и живописи Всероссийского государственного института кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК).

**Аннотация:** В статье рассматривается проблема композиции серии творческих работ художника. Понятие «серия»

определяется как ряд произведений автора, наиболее полно характеризующих его творчество, что позволяет проследить динамику изменений художественного авторского замысла, критерии мировоззрения, технические особенности исполнения работ. Серийный подход обеспечивает более полное понимание творчества как целостного явления с учетом изменений и развития, позволяет глубоко оценить художественную значимость творчества художника.

**Ключевые слова:** композиция, художественные противоречия, мировоззренческая позиция, основной смысл творчества

### **Composition of a Series of Artist's Works as an Emergent System**

UDC 75.011.2

**Author:** Sveshnikov Alexander Vyacheslavovich, Doctor of Arts, Full Professor at the Department of Fine Arts, All-Russian State Institute of Cinematography named after S.A. Gerasimov (VGIK).

**Summary:** The article examines the composition of a series of artist's works. "A series" denotes here a selection that is most illustrative of the artist's activity and reveals the evolution of his creative concept, his reference points and the technical specifics of his works. The serial perspective provides a much more complete insight into the body of an artist's works as a comprehensive whole in its dynamics and gives a sense of its artistic value.

**Key words:** composition, artistic challenges, worldview, the essence of creation

### **Выразительная функция цвета в современном неигровом кино**

УДК 778.5.03.071

**Автор:** Штандке Анастасия Александровна, аспирант кафедры киноведения ВГИК, 3-й год обучения.

**Аннотация:** На примере работ режиссеров современного неигрового кино



анализируется использование выразительной функции цвета как средства отражения эмоционального воздействия на зрителя. В процессе создания неигрового фильма цвет выступает как художественный инструмент эстетического видения автора. Хроматические и ахроматические свойства цвета являются компонентами изобразительного ряда, способствуя более глубокому восприятию экранного документа.

**Ключевые слова:** современное российское документальное кино, выразительные средства, восприятие, цвет, монохромное изображение, художественное видение, цветовая экспрессия

### The Expressive Function of Color in Modern Non-Fiction Films

UDC 778.5.03.071

**Author:** Anastasia A. Shtandke, Post-Graduate student, VGIK.

**Summary:** The article analyses the use of the expressive function of light as a means of reflecting the emotional impact on the audience illustrated by modern non-fiction cinema. In creating a non-fiction film light serves as an artistic tool of the director's esthetic vision. The chromatic and achromatic properties of light are components of the visual concept helping facilitate a deeper perception of the filmed document.

**Key words:** contemporary Russian documentary films, expressive means, perception, color, monochrome picture, artistic vision, color expression

КУЛЬТУРА ЭКРАНА | КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ФИЛОСОФИЯ

### Персонаж в пространстве праздности. Опыт драматургического анализа кинопроизведения

УДК 791.43.01

**Автор:** Мариевская Наталья Евгеньевна, доктор искусствоведения, до-

цент, профессор кафедры драматургии кино, Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова.

**Аннотация:** В статье рассматривается прецедент создания неоднородного художественного пространства фильма, когда герой попадает в новую для него социальную реальность, мир элиты. Для описания природы и свойств этого пространства вводится концепт — «пространство праздности». Выявлен игровой характер «пространства праздности». Именно игра обуславливает время драматического действия, границы игрового поля и самое главное, устанавливает правила игры. Персонаж, не знающий или не признающий правил игры, шпильбрехер, сталкивается в пространстве праздности с коллективной солидарностью игроков. Он должен быть устранен за границу игрового поля. С этим связан мощный сюжетобразующий потенциал фильма.

**Ключевые слова:** художественное пространство, сюжет, пространство праздности, игровое пространство, шпильбрехер

SCREEN CULTURE | CULTUROLOGY. PHILOSOPHY

### A Character in the Space of Leisure. An Essay on Dramatic Composition of Film

UDC 791.43.01

**Author:** Natalia E. Marievskaya, Dr. of Arts, Associate professor, Department of Screenwriting, VGIK.

**Summary:** The article examines the precedent for creating a heterogeneous artistic space for a film, when the character finds himself in a new social reality, the world of the elite. To define the nature and characteristics of this space a new term — 'the space of leisure' — is coined. It is the game that determines the time of dramatic action,



the borders of the playing area and, more importantly, sets the rules of the game. A character who does not know or ignores these rules, a *spielbrecher*, is challenged by the solidarity of the gamers in the space of leisure. This character must be shut out of the playing area. All this provides a powerful plot-creating potential of the film.

**Key words:** art place, plot, space of leisure, playing area, *spielbrecher*

#### МИРОВОЙ КИНОПРОЦЕСС | АНАЛИЗ

### Концепция латентной драматургии в современном иранском кинематографе

УДК 791.43/.45

**Автор:** Чиркина Мария Рудольфовна, преподаватель сценарно-киноведческого факультета ВГИК, член Гильдии сценаристов Союза кинематографистов РФ.

**Аннотация:** В статье рассматривается принцип использования латентных приемов драматургии иранских фильмов, продиктованный реалиями иранского общества, запретами и цензурой, исламской идеологией. Другим источником для формирования этого приема является мироощущение иранских кинорежиссеров с их национально-традиционными культурными ценностями. Вкупе эти факторы порождают богатые скрытыми смыслами оригинальные иранские кинополотна.

**Ключевые слова:** конфликт, иранское кино, исламская культура, цензура, концепция скрытого, метафоричность, символичность

#### WORLD CINEMA | ANALYSIS

### The Concept of Latent Dramaturgy in Contemporary Iranian Cinema

UDC 791.43/.45

**Author:** Maria R. Chirkina, Lecturer at the Department of Screenwriting and Cinema Studies, VGIK; member of the Screenwrit-

ers' Guild, the Union of Cinematographers of the Russian Federation.

**Summary:** The article is devoted to the use of latent dramatic techniques in Iranian cinema caused by the reality of Iranian society, prohibitions and censorship and Islamic ideology. Another source of developing such techniques is the worldview of Iranian filmmakers with their national cultural values. All these factors produce original Iranian films rich in implicit meanings.

**Key words:** conflict, Iranian cinema, Islamic culture, censorship, concept of the hidden, metaphors, symbolism

### Звуковое пространство фильмов

#### М. Гарроне: между вымыслом и реальностью

УДК 778.5.04.071:78+778.5И(Итал.)

**Автор:** Сорокина Юлия Викторовна, аспирант 2 года очной формы обучения, аспирантура ВГИК.

**Аннотация:** Современный кинематограф располагает огромным арсеналом выразительных средств, позволяющих достигнуть определенного вида художественной условности репрезентируемого диегетического пространства. Одним из таких художественных средств кино является поиск формы звукозрительных отношений, обеспечивающих достоверность экранного действия. На примере фильмов итальянского режиссера М. Гарроне в статье рассматриваются особенности использования элементов звукового ряда в их взаимодействии с изображением, способы создания иллюзии документальности или правдоподобности вымысла фильмического действия.

**Ключевые слова:** чистовая фонограмма, звукозрительная достоверность, репрезентация реальности, итальянский кинематограф, художественная условность, аудиальная телесность

**Sound Space of M. Garrone's Films:  
from Fiction to Reality**

UDC 778.5.04.071:78+778.5И(Итал.)

*Author: Julia V. Sorokina*, Post-Graduate student, VGIK.

**Summary:** Modern cinema has a huge arsenal of expressive means that make it possible to achieve a certain type of artistic convention of the represented diegetic space. One of such artistic means is the search for a form of audio-visual relations that ensure the credibility of screen action. Using the films of the Italian director M. Garrone as an example, the article examines the use of the elements of sound in their interaction with the image, the ways of creating an illusion of a document or the plausibility of a fictional film action.

**Key words:** soundtrack, audiovisual analysis, plausibility, reality rendering, Italian cinema, artistic convention, audio corporeality

**ТЕЛЕВИДЕНИЕ | ЦИФРОВАЯ СРЕДА**

**Телевизионная речь: поликодовый характер вербальных включений**

УДК 654.197

*Автор: Кемарская Ирина Николаевна*, кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского сектора Академии медиainдустрии.

**Аннотация:** Вербально-аудиальный ряд не является самостоятельным элементом телепроизведения, воспринимаясь зрителем в обязательном сочетании с видеорядом. Аудиальная речь поддерживает нарративную составляющую телезрелища как единого многоуровневого текста, присутствуя на экране в виде закадрового комментария (закадра) или прямого высказывания участника съемки, записанного синхронно с изображением говорящего (синхрона). Оба вида телевизионной медиаречи имеют

поликодовую природу, выражающуюся в высечении семантически новых «третьих смыслов» при сопряжении словесной конструкции с динамичным видеорядом.

**Ключевые слова:** медиаречь, телевизионная речь, телевизионное производство, поликодовость, нарратив, аттракцион

**TELEVISION | DIGITAL ENVIRONMENT**

**TV Speech: the Polycode Nature of Verbal Inclusions**

UDC 654.197

*Author: Irina N. Kemarskaya*, PhD in Philology, Leading Researcher, Research Sector, Academy of Media Industry.

**Summary:** The verbal audio is not an autonomous element of a TV show being always perceived together with the visual component. The auditory speech supports the narrative aspect of a TV program as a single multi-layered text presented on the screen either as an voiceover commentary or direct statement of the participant in the shooting, recorded synchronously with the video of the speaker. Both kinds of media-speech have a poly-code nature expressed in creating semantically new 'third meanings' while integrating the verbal construction with the dynamic visuals.

**Key words:** media speech, television speech, television work, polycode, narrative, attraction

Для обсуждения с авторами проблематики статей, опубликованных в номере, просьба присылать письма на электронный адрес редакции: [vestnik-vgik@vgik.info](mailto:vestnik-vgik@vgik.info)

For further discussions please contact the authors on: [vestnik-vgik@vgik.info](mailto: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](http://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](http://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](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](mailto:chief-editor@vestnik-vgik.com), [editor@vestnik-vgik.com](mailto:editor@vestnik-vgik.com), [vestnik-vgik@vgik.info](mailto: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](mailto:rio@vgik.info)





# ВЫСТАВКА КУРСОВЫХ РАБОТ СТУДЕНТОВ 3-го КУРСА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ФАКУЛЬТЕТА ВГИК



Иллюстрация  
Илья Арсеньев, 13.11.2017  
Илья Арсеньев, 13.11.2017  
Илья Арсеньев, 13.11.2017



Илья Арсеньев, 13.11.2017  
Илья Арсеньев, 13.11.2017  
Илья Арсеньев, 13.11.2017



Илья Арсеньев, 13.11.2017  
Илья Арсеньев, 13.11.2017  
Илья Арсеньев, 13.11.2017



Илья Арсеньев, 13.11.2017  
Илья Арсеньев, 13.11.2017



Илья Арсеньев, 13.11.2017  
Илья Арсеньев, 13.11.2017



Илья Арсеньев, 13.11.2017  
Илья Арсеньев, 13.11.2017



Илья Арсеньев, 13.11.2017  
Илья Арсеньев, 13.11.2017



Илья Арсеньев, 13.11.2017  
Илья Арсеньев, 13.11.2017





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](mailto:aspirantura_cm@vgik.info)    <http://vgik.info/science/graduate/>

Всероссийский государственный  
институт кинематографии  
имени С.А. Герасимова  
Москва, 129226,  
ул. Вильгельма Пика, 3

