

## В НОМЕРЕ:

### ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО

*В.С. Мазылиев*

Влияние предвзоров мирового кино на творческое мировоззрение режиссера

### КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ

*О.К. Рейзен*

Современное российское кино в контексте мирового

### КУЛЬТУРА ЭКРАНА

*Г.К. Пондопуло*

Культура XVIII века: возвращение к человеку

### ТЕЛЕВИДЕНИЕ

*Н.И. Утилова*

Визуальная картина мира в отражении современных медиа



«ДНИ ВГИК»:  
ЗАРУБЕЖНЫЕ МАРШРУТЫ

№ 4 (38)

ДЕКАБРЬ 2018

# «ДНИ ВГИК»: ЗАРУБЕЖНЫЕ МАРШРУТЫ



Ректор ВГИК В.С. Малышев дает интервью белорусским СМИ во время проведения «Дней ВГИК в Республике Беларусь»

Ректор БГАИ Михаил Борозна и ректор ВГИК Владимир Малышев рассказывают о развитии сотрудничества между вузами



Встреча министра культуры Республики Узбекистан Б.С. Сайфулаева с ректором ВГИК В.С. Малышевым и членами делегации



Фрагмент совместного класс-концерта студентов ВГИК и Государственного института искусств и культуры Узбекистана



Подробнее о «Днях ВГИК» — на 6-й странице

100 ЛЕТ  
ВГИК



Автор скульптурной композиции — А. Благостенко.  
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»,  
«Экономические науки»

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

Номера журнала готовятся  
при участии Сектора мониторинга  
и информационно-аналитического  
обеспечения ВГИК:  
Тел: +7 (499) 181-17-60  
researchvlgik@gmail.com  
e-mail: vestnik-vgik@vlgik.info

Адрес редакции:  
Россия, 129226, Москва,  
ул. Вильгельма Пика, д. 3  
www.vgik.info

Дизайн и верстка:  
Редационно-издательский отдел  
Дизайн и верстка И. Сенчикова  
Корректор Т. Дугина

Редактор текстов на английском  
языке С.К. Каттерев

Дизайн-макет обложки И. Сенчикова

Отпечатано в типографии:  
ВГИК Россия, 129226, Москва,  
ул. Вильгельма Пика, д. 3  
Заказ № 241-18

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», 2018

## РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ НАУЧНОГО ЖУРНАЛА

### ПРЕДСЕДАТЕЛЬ

**Мальшиев 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. Аберистлут (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 "Artaforum": Фильм, Медиа и цифровая культура в Центральной и Восточной Европе
- Жабский М.И.** доктор социологических наук
- Звегинцева И.А.** доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой киноведения ВГИК
- Караваев Д.Л.** кандидат искусствоведения, ВГИК
- Кириллова Н.Б.** доктор культурологии, профессор кафедры культурологии и социально-культурной деятельности УрФУ им. Б.Н. Ельцина, Заслуженный деятель искусств РФ
- Криволицкий Ю.В.** доктор экономических наук, профессор кафедры производственного менеджмента и маркетинга МАИ
- Кривицун О.А.** доктор философских наук, профессор, заслуженный деятель искусств РФ, академик РАХ, зав. отделом теории искусств Института теории и истории изобразительных искусств РАХ
- Маньковская Н.Б.** доктор философских наук, главный научный сотрудник сектора эстетики Института философии РАН
- Межуев В.М.** доктор философских наук, главный научный сотрудник Института философии РАН
- Молчанов И.Н.** доктор экономических наук, профессор кафедры политической экономики МГУ; профессор кафедры «Теория финансов» Финансового университета при Правительстве РФ
- Николаева-Чинарова А.П.** доктор философских наук, кандидат экономических наук, 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, ВГИК
- Рейзен О.К.** доктор искусствоведения, профессор кафедры киноведения ВГИК
- Русинова Е.А.** кандидат искусствоведения, доцент, проректор по международным связям и научной работе 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, кафедра эстетики, истории и теории культуры ВГИК
- Цыркун Н.А.** доктор искусствоведения
- 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 «ДНИ ВГИК»: ЗАРУБЕЖНЫЕ МАРШРУТЫ

**ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО | ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА**

8 В.С. Малышев. Влияние шедевров мирового кино на творческое мировоззрение режиссера

**КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ | ГЕНЕЗИС ОБРАЗА**

26 О.К. Рейзен. Современное российское кино в контексте мирового

40 Ю.В. Михеева. Образ провинции в российском кино 2000-х годов в фокусе гражданской идентичности

**ПЕРФОРМАНС | ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ**

54 В.И. Мильдон. Невольное поведение персонажей Гоголя

62 В.В. Виноградов. Трансформация архаического мифа и дискурс власти в фильме А. Сокурова «Молох»

69 А.В. Свешников. Композиция как способ коммуникации при обучении изобразительному искусству

78 А.Н. Янковский. Загадка как структурный элемент жанра «квест»

**КУЛЬТУРА ЭКРАНА | КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ФИЛОСОФИЯ**

90 Г.К. Пондопуло. Культура XVIII века: возвращение к человеку

103 И.П. Никитина. Особенности философии искусства, эстетики и искусствоведения как научных дисциплин

**МИРОВОЙ КИНОПРОЦЕСС | АНАЛИЗ**

116 С.А. Смагина. Влияние произведений Ф. Ведекинда на немецкий кинематограф начала XX века

**КИНОБИЗНЕС | СТРАТЕГИЯ И ТАКТИКА УПРАВЛЕНИЯ**

126 М.В. Безенкова. Воздействие креативного контента на модификацию структуры кинопоказа в России

**ТЕЛЕВИДЕНИЕ | ЦИФРОВАЯ СРЕДА**

140 Н.И. Утилова. Визуальная картина мира в отражении современных медиа

24, 88, 138 **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
- Zvegintseva I.A.** Dr. in Art, Professor, head of the Film Studies Department, VGIK
- Karavaev D.L.** PhD in Art, 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)
- Mezhuev V.M.** Dr. in Philosophy, Chief researcher of the RAS Institute of Philosophy
- Molchanov I.N.** Dr. of Economic Sciences, Professor of "Political Economy", Lomonosov Moscow State University, Professor of "Theory of Finance", Financial University under the Government of the Russian Federation
- Nikolaeva-Chinarova A.P.** Dr. in Philosophy, PhD in Economics, 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, VGIK
- Reizen O.K.** Dr. in Art, Professor, Cinema Studies Department, VGIK
- Rusinova E.A.** PhD in Art, Assistant Professor, Vice rector International Relations and Scientific Research 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, Department of Aesthetics, History and Theory of Culture VGIK
- Tsyrkun N.A.** Dr. in Art
- Yasulovich I.N.** People's Artist of the Russian Federation, Professor, head of the Acting Skills Department, VGIK

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

## CONTENT

### EVENTS IN THE DETAILS | CURRENT EVENTS

6 **“VGIR DAYS”: FOREIGN ROUTES**

### FILM THEORY AND FILM HISTORY | AUDIOVISUAL ARTS

8 *V.S. Malyshev. The Influence of World Cinema Masterpieces on the Creative Worldview of the Filmmaker*

### FILM LANGUAGE AND TIME | IMAGE GENESIS

26 *O.K. Reisen. Contemporary Russian Cinema and Its World Contexts*

40 *Yu. V. Mikheeva. The Image of the Provinces in the Russian Cinema of the 2000s As a Focus of Civil Identity*

### PERFORMANCE | THE ART OF PRESENTATION

54 *V.I. Mildon. Involuntary Behavior of Gogol's Heroes*

62 *V.V. Vinogradov. Transformation of the Archaic Myth and the Discourse of Power in Alexander Sokurov's “Moloch”*

69 *A. V. Sveshnikov. Composition as a Method of Communication in the Teaching of Fine Arts*

78 *A.N. Yankovskiy. Riddle as a Structural Element of the Quest Genre*

### SCREEN CULTURE | CULTUROLOGY. PHILOSOPHY

90 *G.K. Pondopulo. The Culture of the XVIIIth Century and the Return to the Human Being*

103 *I.P. Nikitina. The Philosophy of Art, Aesthetics and Art History as Scientific Disciplines*

### WORLD CINEMA | ANALYSIS

116 *S.A. Smagina. The Influence of Frank Wedekind's Work on the German Cinema of the Early XX Century*

### FILM INDUSTRY | STRATEGY AND TACTICS OF MANAGEMENT

126 *M.V. Bezenkova. The Impact of Creative Content on the Modification of the Film Exhibition Structure in Russia*

### TELEVISION | DIGITAL ENVIRONMENT

140 *N.I. Utilova. Visual Picture of the World in the Reflection of Modern Media*

24, 88, 138 **READING ROOM | BOOKSHELF**

152 **SUMMARY | PRESENTATION OF AUTHORS**

158 **RECOMMENDATIONS AUTHORS**

## «ДНИ ВГИК»: ЗАРУБЕЖНЫЕ МАРШРУТЫ

Международные связи ВГИК с вузами и национальными школами разных стран интенсивно развиваются. Подтверждением служит успешно завершившийся в Москве 38-й Международный студенческий кинофестиваль ВГИК, или «Студенческий “Оскар”», как его называет российская пресса. В преддверии празднования 100-летнего юбилея прославленного российского вуза и 120-летия со дня рождения Эриха Штейна в фестивале участвовали будущие кинематографисты из 36 стран, они представили на конкурсную программу 43 фильма. Это только доказательство — проведение «Дней ВГИК» в юго-восточной Европе в Республике Беларусь, Республике Узбекистан, Италии, Румынии, где делегацию ВГИК ждал теплый и радужный прием.

За свою историю великий кинематографический вуз России воспитал не одну плеяду кинематографов из стран ближнего и дальнего зарубежья. Учатся здесь студенты из-за рубежа и сейчас. «Дни ВГИК» — программа которых была насыщена мастер-классами, творческими встречами, просмотрами фильмов, дискуссиями о современном киноискусстве, совместными концертами, подтвердили интерес зарубежных национальных школ к сотрудничеству с российским вузом. Начиная в рамках «Дней ВГИК в Республике Беларусь» на пресс-конференции в Белорусской государственной академии искусств, ректор ВГИК В.С. Малышев отметил сходство в подходах к киноискусству двух национальных школ, что связано с историей развития советского кино. Во время этого визита было подписано соглашение о развитии новых форм сотрудничества между ВГИК и БГАИ.

«Дни ВГИК в Республике Узбекистан» прошли в атмосфере искренней добросердечности. Состоялась встреча ректора ВГИК В.С. Малышева с министром культуры Республики Узбекистан Б.С. Сайфуллаевым, а также с министром высшего и среднего специального образования Республики Узбекистан И.У. Мажидовым, где речь шла об открытии филиала ВГИК в Ташкенте.

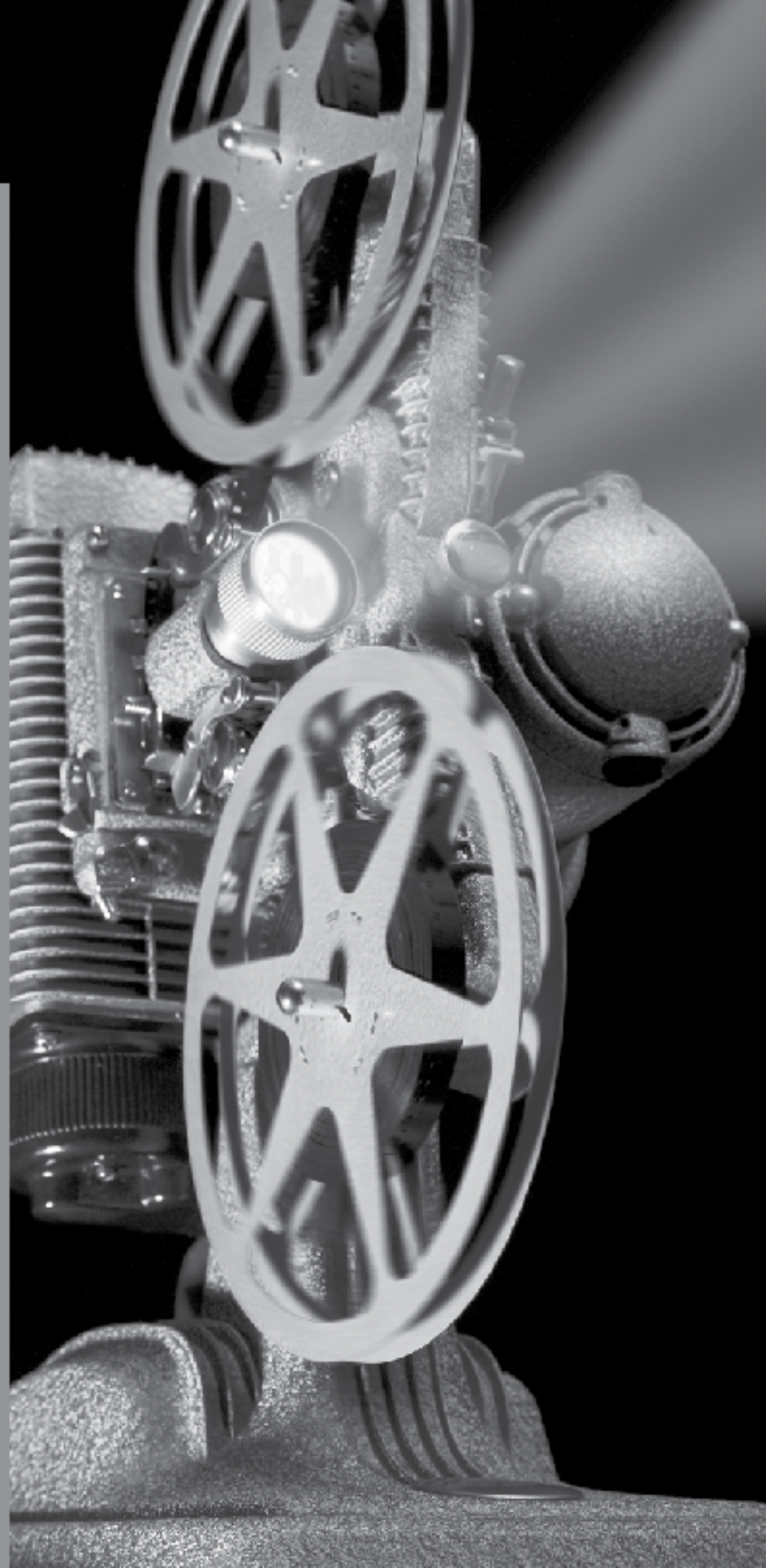
«Дни ВГИК в Италии» были особо насыщены. Гостей принимала Итальянская национальная киношкола «Экспериментальный киноцентр», (Centro Sperimentale di Cinematografia), старейший киноинститут Западной Европы. Финалом этого визита стал совместный класс-концерт студентов ВГИК и «Экспериментального центра».

«Дни ВГИК в Румынии» проходили в Бухаресте в динамичном ритме. Российскую делегацию принимало одно из известнейших учебных заведений в Юго-Восточной Европе — Национальный университет театра и кино «И.Л. Караджале» (UNATC), с которым уже не один год ВГИК сотрудничает в области анимации, документального кино и научных исследований.

Фоторепортаж на 2-й и 3-й страницах обложки



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





## Влияние шедевров мирового кино на творческое мировоззрение режиссера

**В.С. Малышев**

доктор искусствоведения, профессор

*В статье актуализируется одна из наиболее сложных проблем в искусствоведческих исследованиях — воздействие художественного шедевра на эмоциональное восприятие творческой личности, роль этого явления в процессе профессионального становления художника. Рассматривается взаимосвязь силы эстетического переживания киношедевра с художественным стилем мастера кино, значимость этого события в творчестве кинорежиссера. Анализ проблемы основан на материалах личных бесед автора статьи с выдающимися режиссерами отечественного кинематографа.*

биография режиссера, художественное творчество, кинорежиссура, отечественный кинематограф, Госфильмофонд, шедевры мирового киноискусства

<sup>1</sup> Эйзенштейн С.М. Избр. произв.: в 6 т. М.: Искусство, 1964.

<sup>2</sup> Козинцев Г.М. Собр. соч.: в 5 т. Л.: Искусство, 1983.

<sup>3</sup> Бунюэль о Бунюэле. М.: Радуга, 1989. 384 с.

<sup>4</sup> Бергман И. Жестокый мир кино. М.: Вагрус, 2006. 464 с.

<sup>5</sup> Феллини Ф. Десять фильмов. М.: Искусство, 1984. 287 с.

Личность художника-творца занимала умы философов, писателей, психологов на протяжении всего развития человеческой культуры. Многогранность восприятия «картины мира» творческой личностью, проблемы процесса создания художественного произведения, вдохновения, мастерства нашли отражение в трудах Платона, Фомы Аквинского, З. Фрейда, К.Г. Юнга, Х. Ортеги-и-Гассета, Ж. Маритена, Л. Выготского, многих других мыслителей. С возникновением искусства кино появилось немало трудов, посвященных известным кинорежиссерам. В этих работах анализируются, как правило, этапы их творческого пути, особенности художественного языка, биографические подробности, обогащающие наше представление о создателе кинолента. Нельзя не отметить значимость теоретических работ самих мастеров киноискусства (в этом ряду — С.М. Эйзенштейн<sup>1</sup>, Г.М. Козинцев<sup>2</sup>, Л. Бунюэль<sup>3</sup>, И. Бергман<sup>4</sup>, Ф. Феллини<sup>5</sup> и другие), а также их многочисленные интервью, где наряду с рассказом о творческих поисках можно найти немало подробностей частного и даже личного характера, раскрывающие особенности духовного мира творца.

В статье представлен лишь один, но важный, на наш взгляд, факт из биографии ряда выдающихся режиссеров отечественного кино, полное жизнеописание которых, несомненно, заслуживает

отдельных исследований. По существу речь идет о ведущей для экранного искусства проблеме — роли и значении первоначального творческого импульса, возникающего при просмотре шедевра мирового кино и становящегося впоследствии основой мировосприятия, этических и эстетических принципов мастеров киноискусства. Для молодых кинематографистов, начинающих свой творческий путь и зачастую теряющихся в современном насыщенном информационном пространстве, эта тема особенно актуальна. Высокая степень доступности различных медиаисточников, возможность увидеть практически любое произведение кинематографа, не выходя из дома, можно расценить, с одной стороны, как благотворный фактор, обеспечивающий широкие возможности для самообразования, расширения кругозора в области мирового кинопроцесса, накопления интеллектуального потенциала в целом. С другой — та же информационная свобода при легкодоступности и обилии киноматериала самого различного качества может негативно отразиться на уровне аналитической рефлексии, критического отношения к кинопродукции. В этой статье, где ключом к раскрытию проблемы послужило личное общение с признанными мастерами кинорежиссуры, предпринимается попытка соотнести особенности восприятия кинопроизведения, ставшего событием в становлении личности режиссера, с художественным почерком мастера. Возможно, в «многоголосии» современного художественного пространства умение увидеть и услышать то самое важное, что было воспринято состоявшимися мастерами в молодые годы, поможет начинающим режиссерам в выборе личных эстетических предпочтений, в определении собственной творческой судьбы.

В беседах с крупными мастерами отечественной кинорежиссуры отправной точкой разговора был вопрос о фильме из разряда шедевров мирового кино, так или иначе ставшем судьбоносным для собеседника. Во время этих просмотров большие художники оказывались зоркими и при обращении к прошлому, и в видении будущего развития искусства кино. Режиссерские прозрения и откровения в этом отношении порой удивительны и точны. Можно сказать, в этот момент происходит своего рода диалог двух героев в одном лице — режиссера, нашего современника, и молодого человека, посмотревшего один из первых в своей жизни фильмов.

Довольно часто, а точнее, с той частотой, которая выявляет закономерность, — режиссеры говорили о фильмах, увиденных в детстве или юности. В недавнем прошлом, к которому можно отнести большую часть XX века, кино в СССР было, как

это ни удивительно, не столь уж доступным видом искусства. В особенности это относится к периоду с конца 1920-х до начала 1960-х годов. Снималось не так много фильмов, и совсем немногие зарубежные картины попадали на советский экран. По существу, просмотр любого западного фильма становился незаурядным событием для будущего кинематографиста, влияя порой и на выбор профессии, и на эстетические предпочтения тех, кто состоялся в кинорежиссуре.

В 1990-е годы, во время кризиса отечественного кино, для многих режиссеров, особенно старшего поколения, местом творческого общения стал Госфильмофонд как пространство хранения исторической памяти и художественного наследия, незыблемого в своей ценности. Гостями Госфильмофонда в то время были и Марлен Хуциев, и Станислав Ростоцкий, и Эльдар Рязанов, и Лев Кулиджанов, и Вадим Абдрашитов, и Владимир Хотиненко, многие другие. Они делились своими впечатлениями не только о фильмах, но в первую очередь о кинотворчестве, о режиссерской профессии.

### **Сложная простота нравственности.**

#### **Марлен Хуциев и «Чапаев» братьев Васильевых**

Марлен Мартынович Хуциев, один из патриархов отечественного кино, остается для зрителей режиссером актуальным. Лучшим подтверждением тому стал ретроспективный показ его картин на самом широком в нынешних реалиях телеэкране в юбилейном октябре 2015 года. Фильмы Хуциева востребованы, поскольку всегда современны. «Весна на Заречной улице» (1956) — первая его картина, не считая дипломных «Градо-строителей» (1950), — и сегодня смотрится не только ностальгически, но и по-своему злободневно. Потому, наверное, что и в XXI веке со всеми его особенностями и совершенно иной, чем в молодости Хуциева, атмосферой, вновь необыкновенно востребованы люди сложных судеб, исполненные внутренней чистоты, личности трудного нравственного поиска, не утратившие при этом ясного и светлого взгляда на мир. Их образы в фильмах Хуциева передают то состояние и тот период жизни общества, названный словом «оттепель», — время больших надежд после драматичных и тяжелейших испытаний.

И сегодня есть острая потребность в нравственной оттепели как некой форме компенсации за пришедшие в жизнь и в искусство жесткость и жестокость, прагматизм и разрушение морали, бытующие на грани и за гранью цинизма, сказавшиеся на девальвации эстетики кино. За внимание зрителя на современном

экране теперь соперничают боевик, фильм ужасов, мистика, катастрофа, мелодрама, артхаус, философские ленты, психологические драмы, юмор разного уровня — всего и не перечислить. Не забудем и ежевечерний конвейер сериалов по телевизору. Чего же не хватает? И почему на обыденном зрительском и массовом уровне все чаще слышишь: «Смотреть нечего...»? Порой на это нечего возразить, если только не отсылать кинозрителя к классике. А не хватает сложной простоты рассказа о человеческой душе в потоке времени, не хватает тепла и сочувствия к человеку, пристального внимания к нему. Не хватает, быть может, спасительной надежды, твердой душевной уверенности в том, что человек и общество способны к очищению. Феноменальный успех «Заставы Ильича» («Мне двадцать лет», 1964) показал: творческий вектор Хуциева не изменился, но взгляд его стал зорче, а вопросы к себе, к герою и времени — гораздо серьезнее, чем в первой его работе. Истина в том, что «время делает человека», сохраняется, но и человек обязан делать свое время иным, лучшим. Это тяжкий труд, но и жизнь на то дана, и молодость с ее нравственным максимализмом, который в реальности редко бывает избыточен. В таком максимализме обнажается совесть.

«Был месяц май» (1970) — фильм о том, что война, даже закончившись победой, остается в людях. Она живет в воспоминаниях, в образах. И это закономерно, ибо память человека, его способность не забывать, осмысливать и понимать — драгоценное свойство личности и поколения. Фильмы Марлена Хуциева сложны и при этом удивительно ясны. В большей мере это относится к поздним картинам режиссера «Послесловие» (1983) и «Бесконечность» (2015).

Кадр из фильма  
«Чапаев»,  
режиссеры Г. Васильев,  
С. Васильев, 1934 г.  
(СССР)



Фильм «Чапаев», ставший важным событием в его жизни, Марлен Мартынович назвал народной песней. Определение точное — в народной песне раскрывается человек, его душа, его мечты. Эта оценка перекликается с заявкой режиссеров Васильевых, где выражена основная идея фильма: «Мы хотим показать людей, которые движут события, и события, которые движут

\* Цит. по: Шедевры  
Российского кино.  
М.: Госкино РФ, НИИ  
Киноискусства, 2000.  
С. 133.

и раскрывают этих людей. Взаимосвязь этих двух линий — человека и событий — является для нас центральной творческой задачей... Вместе с актером, через актера мы хотим волновать зрительный зал, хотим, чтобы зритель любил наших героев и ненавидел наших врагов»<sup>6</sup>. Не та же ли сверхзадача определяет и творчество Марлена Хуциева?

### Жизнь настоящих людей.

#### Лев Кулиджанов и «Гроздь гнева» Джона Форда

Фильмы Льва Александровича Кулиджанова «Дом, в котором я живу» (1957), «Когда деревья были большими» (1961), «Преступление и наказание» (1969) — были и остаются для миллионов кинозрителей значимыми, навсегда запомнившимися, любимыми. Они пронизаны и теплом, и драматизмом, и радостью жизни, и человеческим страданием.

Сам Л. Кулиджанов среди знаковых картин выделяет фильм Джона Форда «Гроздь гнева» (1940) — этапную, как представляется, работу американского режиссера. Было бы наивно, разумеется, искать некие непосредственные «влияния» или явные параллели в творчестве этих двух художников разных поколе-

ний, творивших в разных странах, в разных обстоятельствах. Но у крупных режиссеров всегда есть нечто общее, и это прежде всего масштаб художественной мысли. Разные школы, стили, сюжеты, позиции и, тем не менее, есть общее, общее для всего мирового сообщества мастеров — это масштаб восприятия «картины мира», профессиональный уровень и размах творческого исследования



Кадр из фильма  
«Гроздь гнева»,  
режиссер Дж. Форд,  
1940 г. (США)

человека. Киноведы трактуют эту данность на научном уровне, у зрителей — свой опыт, своя мера восприятия, свои критерии. И отрадно, что по отношению к большим художникам эти оценки часто совпадают.

Биография и творчество Льва Александровича Кулиджанова хорошо известны, глубоко изучены. Его место в иерархии кинохудожников прочно связано с жизнью его поколения. Парни 1924 года рождения, вставшие в строй восемнадцатилетними,

отдавали свою жизнь за Родину на фронтах Великой Отечественной. А те, кто выжил, должны были творить с особой моральной ответственностью. По состоянию здоровья Лев Кулиджанов не был призван в армию, а потому ответственность за погибших выпала и на его жизнь и судьбу, что нашло воплощение в его фильмах «Это начиналось так...» (1956), «Дом, в котором я живу» (1957), «Отчий дом» (1959), «Потерянная фотография» (1960), «Когда деревья были большими» (1961), «Синяя тетрадь» (1963), «Преступление и наказание» (1969), «Звездная минута» (1972), «Умирать не страшно» (1991), «Незабудки» (1994).

Родители Льва Кулиджанова были репрессированы, и эти драматические перипетии его судьбы не могли не сказаться на формировании нравственного вектора в его творчестве. Его фильмы бережно приоткрывают внутренний мир человека, они — о нелегкой жизни настоящих людей. В этом плане две его работы о Ленине и Марксе — «Синяя тетрадь» и «Карл Маркс. Молодые годы» — отнюдь не дань кинематографическому официозу. Кулиджанов видит в своих героях человеческое, драматичное, а не идейно-вождистское. Его путь в профессию, ставшую призванием, процесс самореализации и обретения творческой зрелости пришлось на весьма сложные для искусства первые послевоенные годы. Это время высшего спроса с себя, высшего спроса со стороны зрителей, коллег, критиков, да и со стороны власти, которая в те времена имела административно-веский и порой решающий голос в судьбе картин и художников.

Вопреки всем препонам, иногда закономерным, а иногда случайным, мастер состоялся, и свой путь прошел достойно. Не сломал Льва Кулиджанова и ставший историей V съезд Союза кинематографистов. «Шестидесятник» по духу, что означает — человек большой внутренней свободы, он сохранил веру в людей, находя в них, как и в своих героях, добро как основу деятельной жизни. И, конечно, не будет лишним сказать, что занимая высокие посты и ведя большую общественную работу, Кулиджанов стремился и умел по-настоящему помогать людям. Это не входит в число его творческих заслуг, но с полным правом входит в перечень его высоких человеческих качеств.

### **Философская ясность бытия.**

#### **Вадим Абдрашитов и «Огни большого города» Чарли Чаплина**

Вадим Абдрашитов увидел фильм «Огни большого города» (1931) Чарли Чаплина, когда ему было двенадцать лет. Для юного человека этот возраст — эпоха романтизма. Фильм произвел на будущего режиссера настолько сильное впечатление, что

спустя десятилетия он говорил: «То, что это фильм замечательный, и то, что это фильм великий, что это категория высокого искусства — не было мною тогда сформулировано, но было понято». Как совсем юный человек, еще подросток, осознает колоссальный художественный и этический масштаб картины? Может, в силу одаренности, которая позднее расцветет ярким и оригинальным режиссерским талантом? Или «Огни большого города» проникают прямо в душу и освещают ее сокровенную глубину? Да, большое кино по-настоящему освещает душу, но в том лишь случае, когда душа способна светиться... Хотелось бы утвердить метафорическую мысль: когда люди смотрят кино, то и кино всматривается в людей, выбирая в зале «своих», которым оно адресовано в первую очередь.

Философские фильмы В. Абдрашитова, прежде всего снятые в 1982-м и в 1984-м, — «Остановился поезд» и «Парад планет», приковывают внимание критики и зрителей потому, что в этих фильмах есть художественное прочтение проблем не только своего времени, в них есть осмысление вопросов, волнующих человечество в любую эпоху.

Философская составляющая картин этого режиссера настолько мощна и при том ясно осознаваема, что фильмы обсуждаются как общественные события, а не просто интересные киноленты. Более того, по прошествии времени становится всё более понятно, что Абдрашитов диагностировал не только нравственные недуги общества периода «застоя», но и те болезни, с которыми человечество должно бороться из века в век, потому что они, будучи чрезмерно опасны, мимикрируют, носят хронический характер. Речь о нравственном распаде общества и личности, о том, что духовный поиск — это мучительный, но единственно верный способ остаться человеком.

Не будет ни ошибкой, ни допущением сказать, что крупный мастер всегда говорит о главном в жизни, какой бы фильм он ни снимал: философскую ли притчу или, как в случае с «Огнями большого города», мелодраму. Абдрашитов говорит: «Чаплин — человек, безусловно, Ренессанса, масштаба Леонардо да Винчи; человек, который умел делать всё, абсолютно всё».

Фильмы Вадима Абдрашитова благородно просты по форме, что подтверждает их высокую художественность. В ответ на рассуждения ряда кинокритиков о том, что его работы относятся к артхаусу, режиссер сказал: «Я думаю, что наши с Миндадзе картины навряд ли можно отнести к этому, так сказать, направлению. Так сказать — подчеркиваю. Потому что мы всегда выражались четко, ясно и всегда имели в виду будущего зрителя. И наши





«Огни большого города», режиссер Ч. Чаплин, 1931 г. (США)

картины, когда они хорошо прокатывались, были весьма востребованы публикой. Так что в современном смысле никоим образом не могу отнести свои собственные картины к артхаусу. Подозреваю даже, что сегодня артхаус — это когда картина не сложена, не слажена, есть расфокусировка мысли и чувства, а подчас и самого изображения, фокусы ради фокусов — и вот все это громко называется «артхаус».

«За новые горизонты в языке кино» — так назывался приз, полученный Вадимом Абдрашитовым за картину «Слуга» (1988). В коллекции его наград, видимо, не самая главная с учетом того, что горизонты у идущего вперед — всегда новые. «Меня необычайно волнует то, что за финалом картины», — говорит Абдрашитов. Эти слова можно расшифровать и как посыл молодым кинематографистам: кино — только по некоторым признакам зрелище, на самом деле и по большому счету — это возможность понять мир и себя.

### Полифония времени.

#### Отар Иоселиани и «Аталанта» Жана Виго

Иногда увидев фильм середины прошлого века, замечаешь некое духовно-нравственное его единство с гораздо более поздними картинами совсем других режиссеров и из других стран. Это духовное родство и есть, быть может, главная составляющая не только кинотворчества, но и всех искусств. И не только искусств, но и цивилизационного процесса в целом. Каждый следующий шаг в творчестве продолжает уже пройденный путь. Это совершенно не значит, что кинематограф развивается линейно, по одному лекалу и однажды найденному алгоритму. Известны случаи, когда киноязык и философия режиссера опережали время и становились по-настоящему осознаны спустя десятилетия. У внешне простых, но великих картин случается трудная, но по своему великая судьба.

Так было, например, с фильмом «Аталанта» гениального Жана Виго. Премьера «Аталанты» прошла в 1934 году, а полную режиссерскую версию зрители смогли увидеть в начале 1960-х. Между

тем, по версии английского журнала "Sight&Sound", в 1962 году лента заняла десятое место среди лучших фильмов всех времен, а в 1992-м — поднялась на пятое. Видевшим этот фильм не обязательно знать оценку авторитетных критиков, чтобы составить собственное мнение о высочайшем уровне картины. С первых же кадров зрителю передается чувство радости жизни, которым насыщена картина. Счастливым, едва ли не пасторальным финал, кажется (и является) единственно возможным в этом фильме, тогда как во множестве иных кинолент он отдает невыносимой социальной и нравственной фальшью.

В фильмах Отара Иоселиани нет счастливых финалов. Но есть, как в картине «Жил певчий дрозд» (1970), абсолютная достоверность течения жизни, представленная не документально, а в высшей степени художественно. Событий, катастроф, чего-то грандиозного мы не видим на экране. Но наблюдаем и осознаем большее: «...и жизнь, и слезы, и любовь», духовные искания юного героя. Название фильма, удивительным образом сопряженное с лентой, взято из грузинского фольклора; фильм Жана Виго сделан по сюжету, который мог бы быть в сказке Шарля Перро. При этом двух режиссеров разных кино-эпох внутренне объединяет свой взгляд на мир. «У каждого ведь может возникнуть свой метод, — размышляет Иоселиани. — Я отношусь к построению картины, как к произведению, протекающему во времени в силу моего чувства ритма, отношения к длиннотам моего ощущения времени, необходимого для рассматривания объекта. И это время я вам навязываю. Я не могу учитывать вашу медлительность или вашу молниеносность, потому что строю произведение по законам, которые сам себе придумал и которые имеют отношение к музыкальной форме.

«Атланта»,  
режиссер Ж. Виго,  
1934 г. (Франция)



Например, сонатную форму, то есть столкновение двух противоположных тем — в теории музыки это еще называется борьбой, развитием, коллизией и разработкой, — я стараюсь исключить. И наоборот — беру за образец полифоническое построение, фугу с контрапунктом, с повторяющимися темами, с подспудными темами, выходящими на первый план».

Размышляя над словами Иоселиани, мы понимаем, что сущностно они приложимы и к столь «режиссерскому» фильму как «Аталанта». Жан Виго ушел из жизни в 1934 году, когда ему было всего 29 лет, — в год выхода «Аталанты» и в год рождения Отара Иоселиани, эмигрировавшего во Францию в 1982-м. Ради кинематографа Виго оставил Сорбонну, Иоселиани пришел в кинематограф из математики. С грустью и болью, мудро, как может говорить только художник и чуткий человек, Отар Иоселиани сказал: «Очень жаль, что мы все недолговечны, и очень жаль, что нет Виго сегодня с нами. А было бы очень весело сегодня с ним побеседовать, поболтать и попить чаю...».

### **Музыка души.**

#### **Эльдар Рязанов и «Большой вальс» Жюльена Дювивье**

В режиссерских монологах о когда-то виденных и вновь пересмотренных кинолентах прошлых лет бывают неожиданные откровения. Режиссеры говорят, как правило, о том, что в первый раз они видели навсегда запомнившийся фильм в детстве, иногда событие это случалось в юности. Размышления Эльдара Александровича Рязанова о картине «Большой вальс» Жюльена Дювивье соотносятся с мыслями о том, что в 1930-е годы, в преддверии самой страшной за всю историю человечества войны, в разных странах снимались удивительно тонкие, нежные, музыкальные, комедийные и лирические фильмы. Так, «Аталанта» Жана Виго появилась в 1934 году, «Большой вальс» Жюльена Дювивье — в 1938-м, и в том же 1938-м вышла картина «Волга, Волга» Григория Александрова. Это, конечно, совершенно разные фильмы, но в них есть и общее — они о счастье, о хрупкости красоты, о так необходимой душевной свободе человека. Это главное послание ясно прочитывалось и в идеологически нагруженной комедии Александрова, и в блистательно безыдейной картине Дювивье, и в трогательном фильме Виго. Кинематограф предупреждал о возможности потери этой красоты, интуиция художника позволяла им слышать тектонический гул истории. Его слышали и создатели «Большого вальса», в их числе и великая актриса Милица Корьюс, и композитор Дмитрий Тёмкин, осуществивший для фильма музыкальную обработку произведений Иоганна Штрауса. Это были русские эмигранты, покинувшие родину из-за разных обстоятельств. «В какой-то степени это русский фильм», — сказал в одной из передач цикла «Серебряный шар» Виталий Вульф.

Для отечественного зрителя первой настоящей комедией, снятой после войны, стала «Карнавальная ночь» Эльдара Рязанова,



«Большой вальс»,  
режиссеры  
Ж. Дювилье,  
В. Флеминг,  
Дж. фон Штернберг,  
1938 г. (США)

<sup>7</sup> Рязанов Э.А. Не-  
подведенные итоги.  
М.: Вагриус, 1995 //  
URL: <https://libking.ru/books/nonf-/nonf-biography/184605-eldar-ryazanov-nerpodvedennye-itogi.html> (дата обращения: 10.10.2018).

вышедшая в 1956 году и подарившая атмосферу жизнерадостности, смеха, счастья, юной любви, отвергавшая косность и рутину. В книге «Неподведенные итоги» Эльдар Рязанов вспоминал: «Я намеревался поставить реалистическую, не только смешную, но и ядовитую ленту, где социальные мотивы — разоблачение Огурцова — играли бы доминирующую роль. То есть я стремился снять в первую очередь сатирическую комедию, зло высмеивающую дураков-бюрократов, оказавшихся не на своем месте. Будет замечательно, думал я, если картина станет вызывать не только смех, но и горечь. Пырьев же направлял меня в сторону более условного кинозрелища, где красочность, музыкальность, карнавальность создавали бы жизнерадостное настроение, а Огурцов был бы лишь нелеп, смешон и никого не пугал. Сочная, комическая манера Ильинского, с точки зрения Пырьева, идеально подходила к такому толкованию. При этом Иван Александрович не отрицал сатирической направленности картины, он считал, что при гротесковом, буффонном решении сила сатиры увеличивается. Я же был уверен (тогда и сейчас), что так называемая реалистическая сатира бьет более точно, более хлестко, более полновесно»<sup>7</sup>.

С мастером не поспоришь. Тем не менее сатирическая составляющая фильма для зрителей вряд ли была главной. Зато музыкальная его ипостась никогда не утратит своего очарования. Эльдар Александрович Рязанов единственный, наверное, сатирик, в чьих фильмах музыка является чем-то настолько необходимым и органичным, что становится почти действующим лицом. Трагикомедии Рязанова смешны... до слез. До душевного потрясения, производимого в том числе и мелодиями, и песнями, и стихами, звучащими в фильмах. Эльдар Рязанов проникновенно говорит о великом фильме Жюльена Дювилье «Большой вальс». В нашей стране картина впервые появилась в 1940 году, а вернулась в прокат только через двадцать лет. Ее увидели и полюбили десятки миллионов зрителей. Старый довоенный фильм... Кино на все времена.

**Дух современности и диалоги времен.****Сергей Соловьев и «Дама с собачкой» Иосифа Хейфица**

Свои размышления о фильме «Дама с собачкой» (1960) Сергей Соловьев начинает трогательным и по-своему драматичным воспоминанием о детской поре, когда у него «не было скрипочки», да он ее и не хотел иметь. Лет семь считалось, что он учился играть на рояле, после чего «...мне дали бумажку, что я учился, все что-то играли, а я объявлял номера». Но став известным, ярким и оригинальным режиссером, он насыщает свои фильмы музыкой, делая это в высшей степени органично, — и при обращении к классике русской литературы, и при создании культовой трилогии: «Асса» (1987), «Черная роза — эмблема печали, красная роза — эмблема любви» (1989) и «Дом под звездным небом» (1991). Как и язык, музыка впитывает и отражает все новое, необходимое этому времени. Кинорежиссеру важно понимать принцип отбора жизненного материала, чувствовать общественный и культурный запрос, дух времени. Этот принцип нашел применение, например, в итальянском неореализме, повлиявшем и на советский, периода «оттепели», кинематограф.



«Дама с собачкой»,  
режиссер И. Хейфиц,  
1960 г. (СССР)

«Дама с собачкой» Иосифа Хейфица, снятая на «Ленфильме» к 100-летию А.П. Чехова в 1960 году, также отразила веяния времени, гуманистический дух 1960-х, воплотив на экране новый взгляд на человека, видение его внутренней хрупкости, сложной

духовной жизни. Поэтому даже жанр этой картины трудно определим: краткая, но *настоящая* история любви Анны Сергеевны и Гурова не укладывается в границы ни мелодрамы, ни романтической драмы.

Трилогия Соловьева, отразившая дух уже нового времени, прозвучала... грозно. Путь грандиозного, драматического, великого, так до конца и не понятого, не говоря о полном воплощении «советского проекта», — завершался. Сгущалась до грозовой плотности вся атмосфера действительности. В фильме «Асса» гремели слова песни Виктора Цоя «Мы ждем перемен, перемен требуют наши сердца» — и общество верило, что перемены

придут и будут радостными. Но режиссер Соловьев слышал дальние громы, которые вскоре сотрясут небесный свод прямо над головой, над миллионными митинговыми площадями, над шестой частью суши, чем был тогда СССР. Ведь «Асса», снятая в 1987 году, предчувствует «лихие» девяностые. От этого ощущения не уйти всем, кто проходил те десятилетия с открытыми глазами. Режиссер — не политолог, не футуролог, не прорицатель. Он говорит о происходящем в обществе, изучая и показывая происходящее в людских душах.

В логику размышлений об актуальности творчества Сергея Соловьева трудно вместить все его киноработы, поскольку огромная их часть — экранизация отечественной классики — Чехов, Пушкин, Толстой... Русская литературная классика невероятно кинематографична по целому ряду признаков, начиная с сюжета, образности характеров, насыщенности и динамизма диалогов и заканчивая тончайшей изобразительностью и неповторимостью каждого слова.

Экранизация классики для Соловьева — не побег из советской или нынешней либерально-демократическо-патриотической современности. Это в гораздо большей степени диалог времен, организованный режиссером. «У меня очень большая стилистическая градация моих пристрастий, мои картины все абсолютно разные, но во всей широте этой амплитуды очень важно не сорваться в такую вот отвязанную безответственность по отношению к самому себе», — говорит Соловьев.

Через экранизацию русской классики режиссер стремится обрести объяснение современности. Свое понимание современности! И — выразить свой культурный, духовный протест против архаичного, косного, отжившего в этой современности.

### **Внутренний сюрреализм.**

#### **Владимир Хотиненко и «Андалузский пес» Луиса Бунюэля**

Монолог Владимира Хотиненко, прозвучавший в связи с культовым фильмом Луиса Бунюэля, был поразительным по философской глубине разговором о кино, о себе, о жизни и смерти, об искусстве. «Я не киновед», — оговаривается режиссер. Возможно, поэтому столь своеобразно широки рамки его суждения, поэтому оно столь внутренне свободно... Режиссер ничего в этом случае специально не исследует, ни шагом не заступает на территорию киноведческой науки, он просто сообщает: «...Я всегда утверждал, что я последовательный бунюэлист, и вообще я снимаю кино сюрреалистическое». «Для меня это не то, что самый любимый фильм, для меня это, скорее,

судьбоносный фильм — «Андалузский пес». И еще звучит одна мысль, принципиально важная: «Сюрреализм ушел внутрь, он ушел в человеческие отношения...». А, собственно, что ушло? Или, точнее, — что пришло в человеческие отношения, созданные средствами кино, столь мощно развитые Бунюэлем? Вслед за сложностью формы, пришла глубина художественно прочитанных чувств. Пришла многослойность, неочевидность причин и следствий, таинственность жизни человеческой души.

Владимир Хотиненко благодарно говорит о влиянии Бунюэля как об «облучении талантом», о схожести ощущения мира и парадоксальной близости, разнесенной во времени и пространстве, об удивительной и потому крайне редкой «рифме» творчества. Сюрреализм ушел в человеческие отношения... Это подтверждают и фильмы, телесериалы, снятые режиссером, начиная с середины 1980-х, — «Зеркало для героя» (1987), «Патриотическая комедия» (1992), «Макаров» (1993), «Мусульманин» (1995), «Поп» (2009), «Достоевский» (2011), «Бесы» (2014)... Любимые зрителями, высоко оцененные профессионалами, эти фильмы сложно соотносятся с творчеством других крупных режиссеров. Они — своеобразны. Они — независимы от так называемых «трендов», тенденций и каких-либо прямо понимаемых влияний. Будет ли неожиданным утверждение — как и фильм Луиса Бунюэля? Всё истинно ценное не похоже на иное так же подлинно ценное. Не должно быть похоже, иначе кинематограф умер бы как искусство. Не претендуя даже на самый короткий очерк жизни и творчества Владимира Хотиненко, упомянем два факта из биографии мастера. В молодости он работал на Павлодарском тракторном заводе художником-конструктором (не самая массовая специальность), а потом был комиссаром молодежной организации «Гринадель» — носил форму, имел оружие. В организацию эту входили на равных хулиганы и обычные парни. Организация «гремела» по Союзу, опыт перевоспитания молодых правонарушителей удался. Как и опыт воспитания будущего режиссера. «Я могу ошибаться, но я считал, что с того момента, когда сформировался, снимал в общем-то

«Андалузский пес»,  
режиссер Л. Бунюэль,  
1929 г. (Франция)



дежной организации «Гринадель» — носил форму, имел оружие. В организацию эту входили на равных хулиганы и обычные парни. Организация «гремела» по Союзу, опыт перевоспитания молодых правонарушителей удался. Как и опыт воспитания будущего режиссера. «Я могу ошибаться, но я считал, что с того момента, когда сформировался, снимал в общем-то

сюрреалистические фильмы. Я уж не говорю о том, что в России идеальная почва для этого. Мы живем в абсолютно сюрреалистическом мире, и фактически любая картина — так или иначе, сюрреалистична».

Подводя итог, важно отметить: большинство режиссеров довольно сдержанно говорили о прямом влиянии на их творчество тех фильмов, которые они пересматривали в Госфильмофонде. Это понятно, о буквальном и решающем внешнем воздействии на творчество мастерам такого уровня оснований говорить нет. Но влияние влиянию рознь. Шекспир, например, повлиял на всю мировую драматургию, а Пушкин — на всю русскую литературу. Чарли Чаплин — на мировой кинематограф. Влияние, таким образом, — понятие расширительное. Кажется, что один фильм — это так мало по сравнению с тысячами и тысячами прекрасных картин, оказавших значимое воздействие не только на одного человека, но на целые народы, их национальное самосознание. Однако, как заметил философ-эстетик О.А. Кривцун: «...любые “незначительные” детали частной жизни приобретают непостижимую сложность только в соотношении с масштабом действующей личности. Каким-то иным, особым смыслом наполняется толкование всех жизненных перипетий в этом случае»<sup>8</sup>. Поэтому и молодым кинематографистам, которые со временем, возможно, станут «масштабными» личностями, важно «настроить» свою интуицию и не пропустить в потоке кинопродукции «свой» фильм.

<sup>8</sup> Кривцун О.А. Биография художника как культурно-эстетическая проблема // О.А. Кривцун. Эстетика. М.: Аспект-Пресс, 1998. С. 368.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бергман И. Жестокий мир кино. — М.: Вагриус, 2006. — 464 с.
2. Бунюэль о Бунюэле. — М.: Радуга, 1989. — 384 с.
3. Козинцев Г.М. Собрание сочинений: в 5 т. — Л.: Искусство, 1983.
4. Кривцун О.А. Эстетика. — М.: Аспект-Пресс, 1998. — 430 с.
5. Рязанов Э.А. Неподведенные итоги. — М.: Вагриус, 2007. — 688 с.
6. Феллини Ф. Делать фильм. — М.: Искусство, 1984. — 287 с.
7. Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: в 6 т. — М.: Искусство, 1964.

#### REFERENCES

1. Bergman I. Zhestokij mir kino [Cruel world of cinema]. — M.: Vagrius, 2006. — 464 p.
2. Bunyueh' o Bunyuehle [Bunuel about Bunuel]. — M.: Raduga, 1989. — 384 p.
3. Kozincev G.M. Sbranie sochinenij: v 5 t. [Collected Works: in 5 v.] — L.: Iskusstvo, 1983.
4. Krivcun O.A. EHstetika [Aesthetics]. — M.: Aspekt-Press, 1998. — 430 p.
5. Ryzanov E.A. Nepodvedennye itogi [Inconclusive Results]. — M.: Vagrius, 2007. — 688 p.
6. Fellini F. Delat' fil'm [Make a movie]. — M.: Iskusstvo, 1984. — 287 p.
7. Eizenshteyn S.M. Izbrannye proizvedeniya: v 6 t. [Selected Works: in 6 v.]. — M.: Iskusstvo, 1964.



# The Influence of World Cinema Masterpieces on the Creative Worldview of the Filmmaker

***Vladimir S. Malyshev***

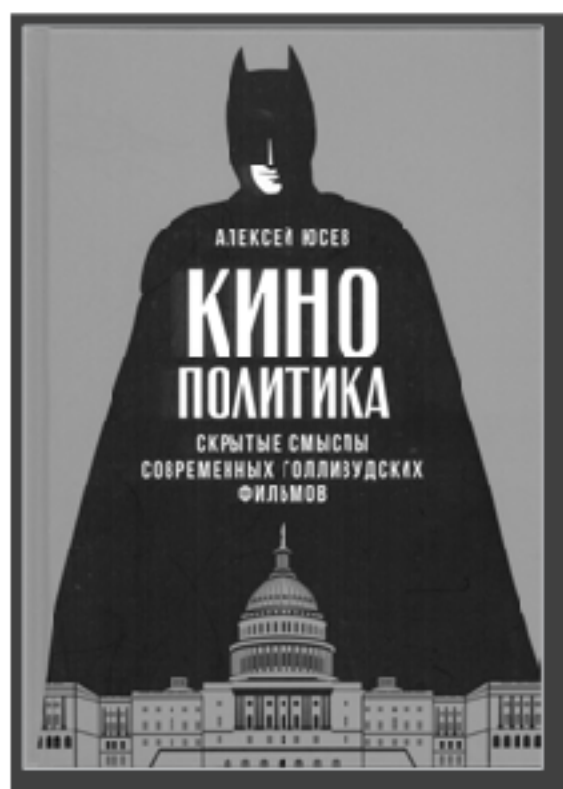
*Doctor of Arts, Professor*

UDC 791.43/45

**ABSTRACT:** The essay focuses on the analysis of the creative process, an important aspect of art studies. In this particular case, the author examines how the aesthetic experience of artistic phenomena influences the formation and evolution of a filmmaker's style and worldview. As a rule, studies devoted to well-known filmmakers analyze various stages of their creative paths, their artistic language, and important biographical information that supplements and enriches our understanding of a particular personality. Here the author's attention is drawn to the initial creative impulse received by a filmmaker in his or her younger years after watching a masterpiece of world cinema, and to its influence on the formation of particular ethical and aesthetic principles. On the basis of his personal communication with such established film directors as Marlen Khutsiev, Lev Kulidzhanov, Vadim Abdrashitov, Otar Ioseliani, Eldar Ryazanov, Sergei Soloviev and Vladimir Khotinenko, the author correlates the films which became important events in the development of filmmakers' personalities with their own artistic styles developed in the course of several decades of creative activity. The essay's subject is relevant to young cinematographers who are just starting their creative journey, as well as to professional film critics and film historians.

**KEY WORDS:** filmmaker's biography, artistic creativity, film direction, Russian cinema, Gosfilmofond, masterpieces of world cinema

# [ библиотека ВГИК ]



**Юсев Алексей.**

*Кинополитика. Скрытые смыслы современных голливудских фильмов: монография / А. Юсев; авт. предисл. канд. полит. наук, проф. Д. Евстафьев. — М.: Альпина Паблишер, 2017. — 300 с.*

Что общего у Джамала Малика из фильма «Миллионер из трущоб» и Барака Обамы? Почему в финальных кадрах «Хэнкока» появляется черный орел? Зачем Стивен Спилберг сделал принятие 13-й поправки об отмене рабства ключевым моментом фильма «Линкольн»? Кинокритик Алексей Юсев раскрывает связь американского кинематографа с важными моментами истории США последних лет, разбирает скандальные истории создания и продвижения известных современных фильмов.

Для широкого круга читателей, но прежде всего издание будет интересно сценаристам, политологам и специалистам по PR.



**Юсев Алексей.**

*Киноидеологос: опыт социокультурной интерпретации кино: сборник ст. и рец. / А. Юсев. —*

*СПб.: Алетейя, 2016. — 272 с.: ил. — Примеч. С. 262–269.*

Сборник состоит из более чем сорока текстов о западном и российском кинематографе. Рецензии, собранные за 10 лет, были опубликованы в печатных и электронных изданиях: «Киноведческие записки», «Искусство кино», «Русский журнал», Liberty.ru и других. Содержание фильмов рассматривается сквозь культурологическую, гендерную, религиозную и иные призмы. Для всех интересующихся современным киноискусством.

# КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ ГЕНЕЗИС ОБРАЗА



Фото С. Уразовой



## Современное российское кино в контексте мирового

**О.К. Рейзен**

доктор искусствоведения

*В статье предпринята попытка вписать параметры отечественного кинематографа последней четверти века в историю мирового киноискусства, соотнести доминирующие принципы и художественные методик, приводившие зачастую к сходным моделям и способам их воплощения. Работа ставит перед собой цель не просто выявить и описать компаративистские модели, но определить закономерности их возникновения и проявления, обусловленные историческими причинами.*

УДК 778.5p(092)1

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

советский  
и мировой  
кинематограф,  
перестройка,  
эзопов язык,  
магический  
реализм, чернуха,  
жапронье  
структуры

### Эзопов язык как наследство

Сходные обстоятельства порождают аналогичную реакцию — психологическую, эмоциональную, политическую, экономическую, идеологическую, и отзываются в культуре параллельными мотивами, будь то фольклор или авторское творчество. Академик Г.В. Степанов однажды сопоставил тождество русского и испанского народов со сходством человека и дельфина. Это, отчасти шутивное, отчасти серьезное сравнение, быть может, не столько справедливо в отношении национальных характеров, сколько применительно к оценке культуры двух этих стран в XX столетии. Впрочем, не только этих двух и не только в XX веке. Стремление преодолеть запреты в любых их проявлениях, будь то Кодекс Хейса в Америке, испанский фашизм, отечественная цензура или положение древнегреческого раба, вынуждают художников обращаться к языку Эзопа. А испанский режиссер Х.А. Бардем даже находил положительные моменты в таком положении вещей. В 1950-е годы он утверждал, что в несвободе, как это ни парадоксально, есть определенный положительный импульс, поскольку она стимулирует поиск выразительных средств для отображения своих мыслей и чувств о действительности. И надо сказать, режиссер не только находил такие средства, но и на долгие годы ввел их в обиход национального кинематографа, что даже падение диктатуры не отменило формы и методы эзопова языка, устоявшиеся в

нем. Впрочем, на волне испанской «перестройки», последовавшей за смертью Франко, точку зрения Бардема разделяли далеко не все.

Так, самый известный в 1970–1980-е годы за пределами Испании режиссер К. Саура, неоднократный фаворит международных (особенно Берлинского) кинофестивалей, после падения франкизма утратил авторитет на родине, где его кинематограф критики оценивали как конъюнктурный, космополитичный, ловко спекулирующий на «национальной специфике». Кинематограф Сауры, по мнению видного испанского критика Х. Эрнандеса Леса, — «наследник эпохи, дитя франкизма»: его фильмы сослужили свою службу и теперь не нужны. По всей видимости, подобная критика заставила Сауру пробовать силы в других жанрах и направлениях. Он то возвращается к теме люмпенов в фильме о современных «беспризорных» — «Скорей, скорей» (1980), то рассказывает о трансформации на грани гротеска своих героев — символов из «Анны и волков» в послефранкистской Испании (фильм «Маме исполняется сто лет», 1979), то исследует лабораторию творчества писателя («Элиза, жизнь моя»), театрального режиссера («С завязанными глазами», 1978) или драматурга («Лос Занкос», 1984). То вдруг переносит на экран три балета, поставленные А. Гадесом: «Кровавая свадьба» (1981), «Кармен» (1983), «Колдовская любовь» (1985). Или обращается к истории, временам завоевания Америки — «Эльдорадо» (1987).

Категоричность Леса, признающего после падения диктатуры лишь открытую борьбу с ней и ее пережитками, понятна, хотя и вряд ли справедлива. Бардем ведь считал иначе. А тенденция, обозначенная Капарросом Лера как «политико-интеллектуальное» кино, к которой он отнес и Сауру, получила широкое распространение в послефранкистском кинематографе, в частности, у так называемого «кинематографа поколения».

Объектом исследования «кинематографа поколения» становятся люди, чье детство совпало с переломным моментом испанской истории. Они, как правило, не застали гражданской войны или помнят ее по отрывочным воспоминаниям детских лет. Обычно они далеки от политической борьбы. Они росли с ощущением страха, который в ту пору стучался в двери, заглядывал в окна. Неумение и нежелание что-либо изменить хотя бы в собственной жизни стало отличительной чертой их натур.

Авторы картин, чаще всего, — ровесники своих героев. В их лентах силен автобиографический мотив — и когда они рассказывают о современности, и когда обращаются к прошлому, собственному детству, совпавшему с гражданской войной. Повествование о фашизме здесь не связано с вооруженной борьбой —

борьбы вообще вроде бы нет. Действие замыкается в рамках одной семьи, с ее, на первый взгляд, мелкими домашними проблемами. Но историческая действительность Испании неизбежно вторгается в маленький домашний мирок.

У «кинематографа поколения» была предтеча в испанской литературе, в «поколении без наставников», к которому относятся писатели А.М. Матуте, К. Лафорет, Х. Гойтисоло, родившиеся во второй половине 1920-х годов и выразившие в произведениях свои детские ощущения. В фильмах и повестях, рисующих военное и послевоенное детство маленьких героев, часты сюжетные и тематические пересечения. Автобиографичность повествования обусловила не только искренность, непосредственную свежесть, но и общность мотивов.

«Кинематограф поколения» превратился в некую летопись жизни поколения, чья судьба складывалась при диктатуре. При этом сама диктатура не является объектом исследования, в фильмах запечатлен лишь момент ее зарождения, гражданская война и крах, смерть Франко. Соответственно, картины делятся на повествующие о детях («Выкорми воронов», «Кузина Анхелика» К. Сауры, «Демоны в саду» М. Гутьерреса Арагона, «Гнездо» Х. де Арминьяна, «Дух улья» В. Эресе) и рассказывающие о взрослых («Несданный экзамен», «Одинокие на рассвете», «Зеленые лужайки», «Сданный экзамен» Х.Л. Гарси; «Гари Купер, который на небесах» П. Миро и другие). Причем между первыми и вторыми существует причинно-следственная связь: авторитарность родителей, олицетворяющих франкистский режим (отец или мать, подавляющие, губящие друг друга и детей), приводит к естественному результату — к беспомощности выросших детей, их растерянности перед лицом наступивших в 1975 году перемен. Отмечая равнодушие, нежелание героев что-то менять в своей жизни, в жизни общества, режиссеры отнюдь не осуждают их за это, ибо «дети эпохи, наследники франкизма» просто не в состоянии избавиться от дурной наследственности.

Немудреная символика, доступная и зрителю, и цензуре, махнувшей на многое рукой в последние годы режима, оказалась живучей и продолжалась уже в 1980-е годы в фильмах «Гнездо» Х. де Арминьяна или «Демоны в саду» М. Гутьерреса Арагона.

Эволюция режима, от жестокого и кровавого в первое десятилетие правления к лицемерно демократичному, нашла своеобразное отражение на испанском экране. В рассказе о более раннем периоде образ тирана фокусировался на фигуре отца, непременно военного, чаще всего жестокого и подлого, о более позднем — на образе матери, тоже деспотичной, авторитарной, но все-таки — матери. Эта метафора не исчезла с национального

экрана с падением франкизма. Картины «Черная стая» Гутьерреса Арагона, повествующая о «семейном» предприятии, банде террористов, возглавляемой матерью, или «Браконьеры» Х.Л. Борау, образный приговор истреблению животных и людей, вторящий «Охоте» Сауры, — яркое тому доказательство.

Этот далеко не полный реестр мотивов эзопова языка испанского кинематографа легко пополнить и образом паралича, охватившего общество, столь часто встречающийся в произведениях по сценариям Р. Асконы («Коляска», 1960; «Национальное ружье», 1978; «Сад наслаждений», 1970) и гротесковыми образами отравления тухлятиной («Форели», 1982) и много еще чем. Еще легче транспонировать кинематографический эзопов язык на отечественную почву, где перестройка тоже вызвалась отменить иносказания, чем безусловно обеднила отточенное умение говорить о наблевшем «между кадров». Чего стоит фильм «Прощу слова» Г. Панфилова, в котором образ страны и ее типичного руководителя, эдакой кухарки, управляющей государством, чья деятельность сведена к маниловским мечтам, посещению ветеранов, конспектированию трудов Ленина, стрельбе в тире да назиданиям творческим работникам. В то же время управленческая некомпетентность Уваровой была преподнесена так тонко, что фильм не только не оказался на полке, но и представлял страну на международных фестивалях и даже не помешал режиссеру впоследствии получить Государственную премию.

Вот это умение прописывать и считывать смыслы между строк, воспитанное поколениями, бережно сохраненное культурой испанской, в отечественной культуре оказалось не востребованным. Понять художников и зрителей, истосковавшихся по «правде жизни», возможности свободно выражать свои мысли, понятно и объяснимо. Однако не всегда памфлетная плакатность формы, гиперреализм или простодушная односторонность персонажей соотносилась с подлинным пониманием искусства. Тем более, что угар перестройки вынес на берег сонм творческих работников, далеко не всегда отвечавших профессиональным требованиям. Годы простоя, работы вторыми режиссерами, ассистентами или директорами картин, зачастую и просто полное отсутствие навыков — вот, что стояло за спиной авторов фильмов, число которых в начале 1990-х исчислялось 300–350 фильмами в год. Кино, которое в годы советской власти в самом деле было одним из важнейших, по крайней мере наиболее прибыльным из искусств (доход от него находился на втором месте после дохода от продажи водки), продолжало возделываться как способ мгновенного обогащения. Простодушные новоявленные

продюсеры и кинематографисты рассчитывали на прокат, а он отмирал вместе с государственным финансированием, и поток «невидимых» фильмов, скроенных на скорую руку, постепенно иссяк, уступив место продукции импортной, покупаемой и завозимой, как авоська с заказом, — неликвид с копченой колбасой.

В то же время к середине десятилетия постепенно выкристаллизуются основные параметры, определяющие и нового героя и среду его обитания, обозначенные еще сотнями «невидимых», так и не попавших на экран фильмов, а массовость аналогичных работ, пренебрежительно оцененных как «чернуха», не позволяла безмятежно отмахнуться от их проблематики, и она попала в объектив уже кинематографа профессионального.

Сам герой, его образ жизни, освоенный ранним периодом перестройки, новизной не отличался. В свое время в США годы депрессии, сухой закон, полное отсутствие рабочих мест, невозможность прокормить семью и иная социальная неразбериха вывели на экран образ человека, способного противостоять этим тяжелым экономическим обстоятельствам: заработать на лекарство для больной мамочки, оплатить операцию сыну, обеспечить сестру дорогими нарядами и не дать ей выйти на панель... Таким героем стал гангстер, и апологетику этого персонажа смог остановить лишь Кодекс Хейса.

Вот и в отечественном кинематографе 1990-х привычных героев-следователей, знатоков, аниськиных, инспекторов уголовного розыска, теснят бандиты, а архетипичным героем становится Брат, даром что А. Балабанов, несомненно ведущий интуитивист-летописец новейшей действительности, настолько, похоже, был испуган точностью своего экранного осмысления реальности, что вынужден был для снижения пафоса выступить в несвойственном ему жанре, блистательно высмеяв кино гангстерское в по-тарантиновски ехидной постмодернистской пародии «Жмурки» (2005). Собственно, Балабанов поставил на «чернухе» большую жирную точку. Художественно освоив пространство жизни-ада, он не оставил лакун для других кинематографистов, и они обратились к иным реалиям.

Что касается модели эзопова языка, то он продолжает отзываться в отечественном кино тяжеловесными метафорами, прямолинейность которых зачастую тоже граничит с пародией (чего стоит, например, труп белой лошади на переезде, из-за которого задержался поезд, везущий Елену на окраину, где обосновалась семья ее сына, его же остов Левиафана в одноименном фильме или усилия, приложенные мальчиками, чтобы дотащить труп отца до последнего пристанища-лодки: тут и груз наследственности, и ответственность и преемственность поколений, словом, многовато смыслов).



Вся эта форсированная многозначительность вообще свойственна кинематографу А. Звягинцева, умеющему в простые и внятные семейные истории вкладывать библейский контекст. Но одних только мифологем ему оказывается недостаточно, и он усложняет повествования дополнительными метафорическими обертонами. Впрочем, именно это и привлекает к его творчеству критику, отечественную и зарубежную.

### Диагноз: чернуха

Перестроечного кино ждали. Перестройка пришла неожиданно, но кино, отражавшее период застоя не столько тематикой и проблематикой, сколько акварельно-размытой цветовой палитрой несовершенной Свемы, тягучим монтажом, медленным предсказуемым движением фабулы, зрителя давно утомило. Хотелось нового. Иного.

Впрочем, ожидания обновления — естественное состояние, и кино, несмотря на свою молодость, ищет такого обновления повсеместно. С момента своего рождения. Если с приходом звука завершился этап развития кинематографа как системы коммуникации (речь, и в первую очередь разноязычие сузили возможности экранного искусства, настроенного в немой период на преодоление культурных и национальных барьеров), то со смертью Великого Немого настала нескончаемая эра дробления кино на периоды, направления, течения и т. п. Сногшибательно активный и изобретательный Немой не уставал развивать азбуку киноязыка, с приходом звука такая активность за ненадобностью — зачем показывать, если можно объяснить словами? — постепенно сошла на нет, уступив место эстетическим и стилистическим искажениям. Не случаен в этом контексте восторженный прием любых новаций, будь то неореализм или многообразные «новые волны», раскатившиеся по всему свету и предложившие более жизненное отображение реальности (съемки на натуре, непрофессиональные или неизвестные еще актеры, живой звук, зерно на пленке, «рваный» монтаж, новый герой и т. д.). И не важно, что эти моменты диктовались послевоенной нищетой, ограничившей производственные возможности, малым бюджетом дебютантов и их неподготовленностью (известно, например, признание К. Шабрoля, что он на съемочной площадке не понимал, куда смотреть режиссеру). Победителей не судят, а они оказались победителями.

К слову сказать, отечественная экранная оттепель, хотя и пересеклась стилистически с веяниями мирового кинематографа своего времени, была вызвана к жизни иными причинами, вовсе не несла на себе следов дилетантизма (кажущаяся «замусоренность» звуковой

дорожки «Июльского дождя» М. Хуциева, на самом деле имеет философский смысл) и в большей степени продолжала традиции отечественного искусства, чем это казалось на первый взгляд.

За время, прошедшее после «волн», кино пережило многое, от масштабных дорогостоящих вложений в техническое оснащение (широкий формат, 3D) до возврата к скромной «нововолновской» стилистике в формате home video. Пережило и агрессивный выброс негативных эмоций, посетивший экран в первые годы перестройки и отразившейся в так называемой экранной «чернухе», однако, в новом русском кино уже не представленной как данность отечественной жизни, а подвергаемой анализу с разных сторон.

Ожиданием новизны во многом объясняется и восторженный прием фильмов А. Звягинцева в России и за ее пределами. Но вот что удивительно. Парадоксальным образом в его картинах приветствуется не новизна, а архаика, не поиски, а приверженность традициям. Вот, что пишут о режиссере ведущие иностранные издания:

«...Когда бы Клоду Шабролю взбрело на ум снять фильм-притчу о человеческом тщеславии, то получилась бы захватывающая и тревожная лента от Андрея Звягинцева, при просмотре которой я вспоминал то фильм “Спасибо за шоколад”, то сцену с завещанием старого графа Безухова из “Войны и мира”, — возглашает обозреватель «Гардиан» Peter Bradshaw (симптоматично однофамилец героини «Секса в большом городе»)<sup>1</sup>.

К слову сказать, он же впоследствии, продолжая апологизировать творчество Звягинцева, сравнит «Нелюбовь» с антологией шедевров мирового кино: «“Нелюбовь” напоминает другую работу того же режиссера, “Елену”, одновременно воспроизводя в памяти целеустремленную моральную устойчивость “Сцен семейной жизни” Бергмана. История исчезновения, окутанная предчувствием метафизической тревожности определенно соотносится с “Приключением” Антониони, фильмом, значение и пример которого остается непоколебимым; а долгий статичный план школы, из которой должны выйти ученики, ассоциируется с еще одним безупречным кинематографическим примером, фильмом Михаэля Ханеке “Скрытое”»<sup>2</sup>.

Что до «Левиафана», то, по мнению Брэдшоу: «...великие испытания Иова возрождаются в этом великолепном русском фильме, впервые показанном в Каннах... Левиафан — трагическая драма, непреодолимая в своей нравственной серьезности, с серьезностью и силой, которая заставляет ужас и унижения обрести масштаб величия. Звягинцев сопрягает ветхозаветную притчу с чем-то вроде “Жертвоприношения” Тарковского; в ленте

<sup>1</sup> Peter Bradshaw. Film of the Week // The Guardian. Thu 25 Oct. // URL.: <https://www.theguardian.com/film/series/peter-bradshaw-film-of-the-week> (дата обращения: 23.04.2017).

<sup>2</sup> Peter Bradshaw. Film of the Week // The Guardian. Wed 17 May // URL.: <https://www.theguardian.com/film/series/peter-bradshaw-film-of-the-week> (дата обращения: 01.05.2018).

<sup>1</sup> Peter Bradshaw. Film of the Week // The Guardian. Thu 6 Nov. // <https://www.theguardian.com/film/series/peter-bradshaw-film-of-the-week> (дата обращения: 01.05.2018).

есть что-то и от Элиа Казана “В порту”; его можно сравнить и с другой классической антикоррупционной историей, рассказанной Робертом Россеном в фильме “Вся королевская рать”<sup>3</sup>.

Текст говорит сам за себя. Труды Звягинцева — многотомная антология кинематографа мирового, досконально им изученного, одни вторят сюжетам, другие — проблематике, третьи — стилистике. Странно, что в разговоре о «Левиафане» редко всплывают разношенные сюжеты картин, в центре которых рассказ о защите собственности, включая классические образцы, такие как «Оклахома, как она есть» С. Крамера (1973) или обе версии «Соломенных псов», оригинальная, снятая С. Пекинпа в 1971-м, и ремейк 2011-го, сюжет, в котором защита традиционных ценностей — «мой дом — моя крепость» — предстает во всем величии национальных параметров. Не русских. В традициях русской культуры дом раздвигается до параметров страны — это ее призван защищать русский богатырь, и не в одиночку, а лучше — всем миром. Что же до понятия дома, то он — всегда с собой, в сердце, лишен материальных коннотаций, даром что ли Емеля разъезжал на печи?..

А зарубежная критика продолжает: «...Испортить впечатление от фильма, пересказывая его сюжет, деяние на грани преступления. Однако сюжет для этого великолепно уверенного в себе режиссера — всего лишь костяк, на котором он развешивает весь гардероб своих эстетических и философских идей. “Возвращение”, безупречное и захватывающее, фокусировалось на взаимоотношениях отец/сыновья поистине в классическом понимании этого конфликта, словно Звягинцев в своем повествовании опирался, с одной стороны, на Ветхий Завет, с другой, имел в виду “Ночь охотника”<sup>4</sup>, — вторит восторженный критик Tim Robey. «Можно лишь предполагать, что у нее на уме, — (это он уже о “Елене” — О.Р.), — но вовсе не то, как она собирается осуществлять задуманное, и, тем более, те последствия, которые придадут повествованию завораживающее метафизическое напряжение, словно на этом фильме за обедом встретились Хичкок с Дрейером»<sup>5</sup>.

«Остальное — Достоевский, основательно подкрепленный Тарковским, Кесльёвским и, возможно, еще рядом “-овских”, которые просто не приходят мне в голову. В нордической основательности “Елены”, получившей <...> специальный приз жюри в Каннах, лежит глубокое экзистенциальное беспокойство и глубоко духовная, буквально на плотском уровне восприятия предстающая озабоченность грехом, столь присущая русскому духу, и одновременно абсолютно архаично вселенская»<sup>6</sup>. Это пишет уже Ella Taylor для NPR, Национальное Общественное Радио,

<sup>3</sup> «Ночь охотника» — фильм, снятый в 1955 г. Ч. Лоутоном по роману Д. Грэмба. — Прим. авт.

<sup>4</sup> Tim Robey Elena, review // Telegraph. 6:23PM GMT 20 Jan. 2012 (17 may 2017) // URL.: <https://www.telegraph.co.uk/culture/film/filmreviews/9028648/Elena-review.html> (дата обращения: 10.10.2018).

<sup>6</sup> Ella Taylor. Elena, Femme Fatal in the Rubble of Perestroika. // NPR. May 17. 2012 // URL.: <https://www.npr.org/2012/05/17/152771060/elena-a-femme-fatale-in-the-rubble-of-perestroika> (дата обращения: 21.02.2016).

крупнейшей некоммерческой организации, которая собирает и распространяет новости с 797 радиостанций США.

В восторженном гимне творчеству Звягинцева критики последовательно уклоняются от конкретного анализа: помните, это «граничит с преступлением»? А вот — «Нелюбовь» (2017). Нелюбовь, по Звягинцеву, — диагноз общества, сдобренный экзотикой, от эротической сцены между немолодым рыхлым менеджером по продажам с его глубоко беременной любовницей до решения разводящейся, в целом почти вменяемой пары, намеренной сдать собственное 12-летнее чадо в детдом.

Диагноз обществу как жанр, порожденный перестройкой и попытками пробиться на международные фестивали, прошел долгий путь от чернухи начала 1990-х до номинаций на «Оскар». Лишенная романтического ореола, привнесенного восторженными апологетами «Нелюбови», коллизия фильма предстает следующим образом: есть он и она, семейная пара на пороге развода, оттягиваемого не сожалением о прошлой жизни, «поскребочками» былых чувств или даже заботой о единственном чаде, но материальным фактором (квартира не продается); и есть оно, чадо, 12-летний сын, судьбу которого решают по-простому — отдать в детдом. Дело даже не в условности жизнеподобия ситуации, — в конце концов, мало ли неблагополучных детей, от которых отказались родители, — Звягинцев лишь переносит ситуацию в иной социальный контекст: родители не алкаши, не наркоманы, а вполне обеспеченные представители среднего класса, обладатели квартиры в 85,4 кв. м. и машины, одной на семью, — а в той упоительно простодушной драматургической конструкции, в которую авторы облачают свое повествование. Вот познакомили нас с мальчиком — на фоне длиннющих планов с неизменными видами отраженных в воде деревьев, унылыми осенними пейзажами и даже некоторым намеком на детективную интригу: мальчик подбирает с корней дерева обрывок ограждающей ленты (намеком на происшедшее здесь преступление?), и, привязав ее к палке, пускает по ветру.

Может и не случайно зарубежные критики чуть ли не каждую рецензию на фильмы Звягинцева сопровождают ассоциативным рядом: похоже на Антониони, Бергмана, Тарковского, Ханеке... И ведь правда, похоже. Но стилистическая зависимость не всегда ведет к катарсису, а лишь в тех случаях, когда она опирается на собственные национальные реалии, как это случилось с фильмом «Елена» (2011).

### **Утопический реализм vs. «новая социальность»**

Социальная дифференциация каждой отдельной нации не осталась за пределами внимания мирового кино. Еще в 1937 году,

рассказывая об обстоятельствах жизни лагеря для военнопленных в годы Первой мировой войны, Ж. Ренуар пришел к выводу, что социальные связи объединяют людей крепче, нежели национальное единство. В иной манере и на совсем ином материале Л. Бунюэль в «Виридиане» (1961) поведал об одержимой христианским благородством девушке, решившей в своем имении создать рай для бедных и бездомных. Решение, хоть и не закончившееся насилием над ней, но, безусловно, заставившее изменить в итоге представления о христианской морали, да и о вере в Бога.

В советском кинематографе напрямую речь о социальной сегрегации не шла, да и не могла идти в ареале единства рабочих и крестьян, о чем свидетельствовала даже мосфильмовская эмблема. Однако она существовала в намеках и аллюзиях, то там, то сям. Молодой кинематограф перестройки, едва оправившись от диагностики общественной несправедливости в жанре «чернухи», переводит фокус на исследование социальной несправедливости в обществе, представленной как в формах наследия былых времен, так и в ее современных проявлениях. И по мере того, как жизненные примеры подсказывают, что дифференциация богатых и бедных, дворян и простолюдинов, интеллигенции и пролетариата не претерпела особого изменения по мере трансформации общественного устройства от общества феодального к социалистическому и — назад (?) — к капиталистическому (такова поступь истории в российской транскрипции), тем не менее, формы отображения социальной сегрегации на экране варьировались. Достаточно вспомнить виртуозную метаморфозу классической Золушки в историю «дочки-матери» Герасимова/Володина, когда попадание воспитанницы детдома в среду московской интеллигенции выявляет негативные стороны советского воспитания в духе коллективизма и простодушной бестактности, отрицания личностного пространства, примитивных правил поведения. Или ее «родню по прямой», бескомпромиссную цельную правдолюбку, Зиночку Бегункову из фильма «Чужие письма» (1975), искренне не понимающую, почему чужие письма читать нельзя, нельзя лезть в чужую жизнь..., но столь же искренне стремящуюся приобщиться к этой сложной, чужой и такой притягательной жизни. Ни одна из этих лент, родом из середины 1970-х годов, являясь апогеем периода застоя, не скрывает авторских предпочтений, далеких от классической идеологии в духе марксизма-ленинизма и предлагающих адекватную оценку тем, кто был ничем, ничем и остался, обретших, однако, уверенность в силу пропагандистского воспитания, что не тварь он дрожащая, а имеет право...

Любопытно, что перестроечный кинематограф не вносит корректив в этот, быть может, высокомерно-снобский, но эмоционально оправданный интеллигентский взгляд на социальную дихотомию. Так случилось с направлением «Новой драмы», которая эту возможность нового разговора о социальных бедах заметила и отметила — по касательной. Но «Новая драма», перекочевавшая с подмостков и из литературы в кино, начавшая было свое победное шествие по экранам, заставившая поначалу задуматься о появлении нового кинематографического стиля, провозглашенного в «Эйфории» Вырыпаева, поддержанного Серебрянниковым в «Изображая жертву» и «Юрьевом дне», «Волчке» Сигарева, вспыхнула в альманахе «Короткое замыкание» и исчерпала себя. А примерами аналитического, быть может, несколько лабораторного анализа психологии людей разного происхождения, воспитания, жизненных позиций и их невозможности понять друг друга остались «Кококо» А. Смирновой и картина Звягинцева «Елена».

Прием совмещения бытописательства со сказочным каноном был открыт режиссером Ф. Капрой и сценаристом Р. Рискином еще в 1930-е годы, получив название «утопического реализма», и перелопатил на современный манер чуть ли не весь арсенал расхожих сказочных структур, от самой безупречной из «золушек»-перевертышей, где роль Золушки достается мужчине, желчному безработному репортеру (К. Гэйбл), а в образе принца выступает богатая наследница миллионного состояния (К. Колбер) («Это случилось однажды ночью», 1934)<sup>7</sup> до фильма «Мистер Смит едет в Вашингтон» (1939), в котором простодушный провинциал (Д. Стюарт) неожиданно для себя занимает вакантное место в сенате США, чтобы устранить все возможные, — не принципиальные! — политические неполадки.

Этой линии придерживались и два других героя Капры в картинах «Мистер Дидс переезжает в город» (1936) и «Познакомьтесь с Джоном Доу» (1941) в исполнении Г. Купера. И если очередной безработный журналист, прикрывшись вымышленным именем мистера Доу, грозился совершить самоубийство в знак протеста против социальной несправедливости, то мистер Дидс был слеплен из другого теста. Безупречный вариант современного Кандида, он живет простой жизнью фермера, паршиво играет на трубе, пишет не менее паршивые вирши, обожает яблочный пирог, а унаследовав \$ 2 млн, заявляет, что деньги ему ни к чему. Неуклюжестью и ростом он напоминает Линкольна, к монументу которого, за неимением иных слушателей, способных оценить его благородство, Дидс неизбежно обратится, а стойкостью походит на генерала Гранта, на чьей могиле идеальный герой вспоминает о корнях великого воина,

<sup>7</sup> Впоследствии ту же схему воспроизведет У. Уайлер в 1953 г. в «Римских каникулах», чей бюджет составил \$ 1,5 млн и принес \$ 12 млн, тогда как бюджет фильма Капры ограничивался \$ 325 тыс., а прибыль — \$ 2,5 млн. — Прим. авт.

детстве на ферме в Айове. Соотнесение образа Дидса с основополагающими авторитетами американской истории еще больше подчеркивают его правоту на фоне реакции обывателей, воспринявших его отношение к унаследованному состоянию как признак безумия.

Семь аналогичных фильмов, снятых Капррой в 1930-е годы, принесли студии Колумбия состояние и «Оскар» его актерам, ему самому, но главное породили новое направление голливудского кинематографа. Совмещение идеального и реальности не только открывало новые горизонты для сказки на экране, но и позволило авторам освоить определенные элементы эзопова языка в условиях жесточайшей цензуры, подкрепленной Кодексом Хейса. Сказочный антураж оправдывал и демонстрацию нищеты, вызванной Депрессией («Это случилось однажды ночью»), коррупции или социальной несправедливости в сагах о мистерах Дидсе, Доу и Смите. А сами имена героев, распространенные и незамысловатые, знаменовали в итоге общенациональное торжество добра над злом. Схема эта — за вычетом упраздненного за ненужностью эзопова языка — актуальна и по сей день. Порой авторы ее упрощают, а порой вводят побочные мотивы, как Д. Кэмерон в «Титанике», например, осложнивший и без того насыщенную катастрофу историей Ромео и Джульетты.

Вот и «Ледокол», застрявший во льду на 133 дня, отягощается политическими мотивами (действие происходит в 1985 году), отголосками любовных перипетий (слегка) и целым набором человеческих характеров, доставшихся по наследству отчасти из советского кино (карьерист-старпом, жизнерадостный геолог), отчасти — из голливудского, со всей его избыточной патетикой (судовой врач, погибающий при исполнении, спасший собачку матрос, потерявший от обморожения голос и обретающий его вновь, чтобы предупредить о беде: «Человек за бортом!»). Однако клишированность рассказа о героическом прошлом парохода «Михаил Сомов» (в фильме «Михаил Громов») не служит ему упреком. Более того, арктическая экзотика не уступает, а зачастую и превосходит (подводные съемки среди ледяных обломков, снежный айсберг, размером с небоскреб, северная природа, замерзший во льду корабль) эстетику «Титаника», а кубик Рубика, в отличие от кэмероновского пупса на дне океана, обосновываясь в руках то одного, то другого члена экипажа, обретает попеременно то эмоциональную, то смысловую, а то и психологическую нагрузку. Возможно, в силу того, что в лучших образцах отечественного кинематографа при обращении к социальной проблематике сказочная составляющая упраздняется и на поверхности остается реальность, в которой предстают люди разного происхождения. Они больше не делятся

на плохих и хороших. Они просто разные. И убийство мужа уже не смертный грех, а нечто обычное и бытовое, чтобы были деньги на учебу внука, чтобы он не попал в армию («Елена»). И набить полный дом, чужой, (между прочим, Виридиана по крайней мере привела их в свой собственный) сбродом гостей-упырей, тоже в порядке вещей («Кококо»). И поэтому все они несовместимы. А «Если надо объяснять, то не надо объяснять», — как говорит героиня «Кококо», цитируя свою бабушку. ■

*Окончание статьи читайте в № 1 (39), 2019*

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Булгакова О. Советский слухоглаз: кино и его органы чувств. — М.: НЛО, 2010.
2. Булгакова О. Фабрика жестов. — М.: НЛО, 2005.
3. Маслова Л. Заставь дурака с мэром сразиться. Экзистенциальная драма о сантехнике // Коммерсант. № 227. 13.12.2014 // URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2632895> (дата обращения: 15.10.2018).
4. Сукманов И. Власть тьмы // Искусство кино, № 8, август 2014.
5. Эйзенштейн С.М. Избранное. Т. 2. — М.: Искусство, 1964.
6. Peter Bradshaw. Film of the Week // The Guardian. Wed 17 May // URL: <https://www.theguardian.com/film/series/peter-bradshaw-film-of-the-week> (дата обращения: 01.05.2018).
7. Peter Bradshaw. Film of the Week // The Guardian. Thu. 6 Nov. // URL: <https://www.theguardian.com/film/series/peter-bradshaw-film-of-the-week> (дата обращения: 01.05.2018).
8. Tim Robey. Elena, review // Telegraph. 6:23PM GMT 20 Jan 2012 (17 may 2017) // URL: <https://www.telegraph.co.uk/culture/film/filmreviews/9028648/Elena-review.html> (дата обращения 10.10.2018).
9. Peter Bradshaw. Film of the Week // The Guardian Thu 25 Oct. // URL: <https://www.theguardian.com/film/series/peter-bradshaw-film-of-the-week> (дата обращения: 23.04.2017).
10. Ella Taylor. Elena, Femme Fatal in the Rubble of Perestroika. // NPR. May 17. 2012 // URL: <https://www.npr.org/2012/05/17/152771060/elena-a-femme-fatale-in-the-rubble-of-perestroika> (дата обращения: 21.02.2016).

#### REFERENCES

1. Bulgakova O. Sovetskiy slukhoglaz: kino i ego organy chuvstv [Soviet hearing eye: cinema and its senses]. — M.: NLO, 2010.
2. Bulgakova O. Fabrika zhestov [Sign Factory]. — M.: NLO, 2005.
3. Maslova L. Zastav' duraka s merom srazitsya. Ekzistentsialnaya drama o santekhnike [Make a fool with the mayor to fight. Existential drama about plumbing] // Kommersant, № 227. 13.12.2014.
4. Sukmanov I. Vlast' t'my [Power of darkness] // Iskusstvo kino, № 8, Avgust 2014.
5. Eyzenshteyn S.M. Izbrannoye [Favorites ], T. 2. — M.: Iskusstvo,1964.
6. Peter Bradshaw. Film of the Week // The Guardian. Wed 17 May '17 22.27 // URL: <https://www.theguardian.com/film/series/peter-bradshaw-film-of-the-week> (дата обращения: 23.04.2017).
7. Peter Bradshaw. Film of the Week // The Guardian. Thu 6 Nov. // URL: <https://www.theguardian.com/film/series/peter-bradshaw-film-of-the-week> (дата обращения: 01.05.2018).
8. Tim Robey. Elena. review // Telegraph. 6:23PM GMT 20 Jan 2012 (17 may 2017) // URL: <https://www.telegraph.co.uk/culture/film/filmreviews/9028648/Elena-review.html> (дата обращения: 10.10.2018).
9. Peter Bradshaw. Film of the Week // The Guardian Thu 25 Oct. // URL: <https://www.theguardian.com/film/series/peter-bradshaw-film-of-the-week> (дата обращения: 23.04.2017).
10. Ella Taylor. Elena, Femme Fatal in the Rubble of Perestroika // NPR. May 17. 2012 // URL: <https://www.npr.org/2012/05/17/152771060/elena-a-femme-fatale-in-the-rubble-of-perestroika> (дата обращения: 21.02.2016).



# Contemporary Russian Cinema and Its World Contexts

**Olga K. Reisen**

*Doctor of Arts*

UDC 778.5p(092)1

**ABSTRACT:** The author of the essay examines the main trends in contemporary Russian cinema, correlating them with similar manifestations in world cinema and, simultaneously, tracing the origins of these phenomena to the Soviet cinematic past. Thus, the essay's section devoted to the analysis of manifestations of the Aesopian language in cinema, reveals models of the use of metaphors, symbolic allusions, etc., — observed in the cinema of the socialist countries or in Spanish cinema under the Franco regime - as ways of countering censorship bans. In this context, it should be noted that these trends became firmly established in the cultures of the mentioned countries and have been preserved in them after the acquisition of political freedoms.

The section entitled “Utopian Realism vs “New Sociality” analyses the technique of combining slice-of-life approach with the magic tale canon, opened by American director Frank Capra and screenwriter Robert Riskin in the 1930s, known as “utopian realism” and widely employed in the Russian cinema of the past quarter century, in particular in the stage-to-screen trend of the New Drama.

The essay also looks at forms and methods of the trend of magical realism typical of the turning points in the historical development of different countries and here exemplified by the cultures of Latin America and the Russian cinema of the 1990s.

Further, the author analyses the adaptation of Hollywood genre clichés for Russian blockbusters, as well as a more frank representation of social realities in the context of new developments in the sphere of economy.

**KEY WORDS:** Soviet and world cinema, Perestroika, Aesopian language, magical realism, New Drama



## Образ провинции в российском кино 2000-х годов в фокусе гражданской идентичности

**Ю.В. Михеева**

доктор искусствоведения

УДК 791.43/45

АННОТАЦИЯ

*Новизна и актуальность статьи заключается в рассмотрении современных российских фильмов о провинции в ракурсе одной из главных задач государственной культурной политики — «укрепления гражданской идентичности». Анализируются фильмы 2000-х годов, которые не только затрагивают весьма острые вопросы различных видов идентификации российского общества, но и стимулируют процесс разрешения этих проблем.*

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

российское кино о провинции, государственная культурная политика, национальная и гражданская идентичность, современный кинопроцесс, постсоветское социокультурное пространство

<sup>1</sup> Основы государственной культурной политики // URL: <http://portal-kultura.ru/articles/osnovy/78235-gosudarstvennoy-kulturnoy-politiki/> (дата обращения: 08.08.2018).

Одна из знаковых и проблемных тем в современном российском культурном пространстве, поставленная в ряд основных целей государственной культурной политики, — «укрепление гражданской идентичности»<sup>1</sup>. Отраженная и конкретизированная в произведениях киноискусства, эта тема вызывает целый ряд вопросов, связанных с *понятием, пониманием и чувствованием* гражданской и связанной с ней национальной идентичности, на которые пытаются ответить создатели кинокартин и зрители. Например, что есть гражданская и национальная идентичность в условиях глобализирующегося мирового пространства? Какие критерии (исторические, политические, культурные, бытовые и т. д.) дают основания для той или иной идентификации членов современного российского общества? Как повлияли социальные и экономические изменения постсоветского времени на самоидентификацию россиян и с *каким* государством идентифицируют себя граждане России? Как эти процессы отражались в отечественном кино 1990–2010-х годов? Каковы особенности киноязыка новейшего отечественного кино, и могут ли они свидетельствовать о сохранении, эволюции или исчезновении национальной художественной традиции как одного из признаков гражданской идентичности?

За рубежом проблемы идентичности в кинематографе рассматриваются в контексте глобального культурного простран-

<sup>1</sup> Celli C. National Identity in Global Cinema: How Movies Explain the World. — NY, Palgrave Macmillan, 2011 // URL: <https://link.springer.com/book/10.1057/9780230117174> (дата обращения: 08.08.2018).

<sup>2</sup> Cinema and Nation. Edited by Mette Hjort and Scott MacKenzie. — L., NY, Routledge, Taylor & Francis Group, 2005.

<sup>3</sup> Кино и коллективная идентичность. М.: ВГИК, 2013.

<sup>4</sup> Разлогов К.Э. Метаморфозы идентичности // Вопросы философии, 2015, № 7. С. 28–40.

<sup>5</sup> Культурная память в контексте формирования национальной идентичности России в XXI веке. Коллективная монография / Новый ин-т культурологии; отв. ред. Н.А. Кочегяева. М.: Совпадение, 2015.

ства. Как пример, можно привести издания К. Челли «Национальная идентичность в глобальном кинематографе: как фильмы объясняют мир»<sup>2</sup>, М. Хьерта и С. Маккензи «Кино и нация»<sup>3</sup>. Современное российское киноведение, как и вся отечественная гуманитарная наука, тоже не стоит в стороне от ответов на эти вопросы, затрагивая их в научных статьях, монографиях, не считая регулярно проводимые конференции, круглые столы на площадках разного уровня представительности. Немалый вклад в научное обоснование насущных проблем идентичности, отраженной в кинопроцессе, внесли, в частности, монография «Кино и коллективная идентичность»<sup>4</sup>, ежегодные сборники аналитических статей из серии «Хроники кинопроцесса», издающиеся во ВГИКе, публикации доктора искусствоведения К.Э. Разлогова. Особый интерес представляет его статья «Метаморфозы идентичности», где обосновывается в современном культурном пространстве понятие «гибридные идентичности», аккумулирующее «различные грани социальной, физической и культурной идентичности в современных обществах, где каждый день мы имеем дело с множеством идентичностей и ролей»<sup>5</sup>. Историко-культурные подходы к рассмотрению проблем идентичности приведены в сборнике научных статей «Культурная память в контексте формирования национальной идентичности России в XXI веке»<sup>6</sup>. Однако для наглядного представления о происходивших в российском обществе процессах последних десятилетий стоит обратиться к самим кинолентам, вызвавшим широкий резонанс среди киноведов и зрителей. Отдельный интерес представляют фильмы о провинции, рассказывающие о том «есть ли жизнь за МКАДом», какая она, эта жизнь, и есть ли в ней то, что может объединить огромную страну в единое гражданское общество.

### Киногласность. Другое и другие

В отечественном кинематографе 2000–2010-х годов сюжеты, связанные с жизнью провинции, во многом стали плодотворным полем для отражения и исследования темы идентичности на совершенно ином уровне внутренней режиссерской свободы — как в отношении ранее не экранизовавшегося фактического материала, так и в плане авторского подхода, формирующего новый художественный язык современной режиссуры. Изменения, произошедшие в российском социокультурном пространстве постсоветского времени, обострили проблемы, существовавшие (хотя в гораздо меньших масштабах) и ранее, но практически не «выводились на поверхность» или замалчивались и в реальности, и в советском кино. Это прежде всего проблемы социального

<sup>7</sup> Важную роль в этом процессе сыграли фильмы А. Балабанова — «Брат» (1997), «Брат 2» (2000), «Груз-200» (2007), «Кочегар» (2010), а также «Интердевочка» П. Тодоровского (1989). — Прим. авт.

<sup>8</sup> Фильм «Географ глобус пропил» снимался в г. Пермь и в Пермской области. — Прим. авт.

<sup>9</sup> Фильм рассказывает о жизни молодежи в г. Норильске. — Прим. авт.

и культурного неравенства, противостояния личности, общественного окружения и государства и т. д. Особо болезненные темы (безработица, бедность, коррупция, проституция, алкоголизм, наркомания, преступность, в том числе внутри государственных и правоохранительных органов, и другие) получили возможность экранного воплощения и осмысления лишь в фильмах постсоветского времени<sup>7</sup>. Разве можно было бы представить в советском фильме такой обмен репликами, хотя и поданных со своеобразным юмором, на школьном уроке между учителем географии и учеником 10-го класса: «У нас какая доминирующая отрасль производства? — Проституция!» (фильм «Географ глобус пропил», режиссер А. Велединский, 2013<sup>8</sup>). Или услышать с первых же кадров нецензурную речь (именно *речь*, а не брань), да еще в таком запредельном количестве, как в фильме «Комбинат “Надежда”» (режиссер Н. Мещанинова, 2014<sup>9</sup>)? Но именно в этом фильме сквозь поток нецензурного гвалта слышится проявление самоидентификации на почве «земляческого братства»: подростки на «пикнике» пьют водку, выкрикивая: «За нас, за Норильск!»

Почти в каждом фильме о провинции в глаза бросаются неприглядные условия существования местных жителей (повсе-



Кадр из фильма «Географ глобус пропил», режиссер А. Велединский, 2013 г.

местное пьянство, бытовое хамство, половая распущенность, отсталое производство или полное отсутствие рабочих мест), чьи культурные запросы снижены до уровня лагерного «шансона». Эти города NN

будто заброшены на «острова безвременья», хотя и окружены красивой природой, диссонирующей с тем, что сотворил с ней и самим собой человек. Отсюда нельзя, даже если очень хочется, сбежать на «большую землю»: так, в фильме «Комбинат “Надежда”» 18-летняя Настя, мечтающая уехать из Норильска на «материк», теряет всякую надежду и в буквальном смысле топит в зловонном техническом озере проститутку Надежду, виновную (из-за интимной связи с ее женихом), как наивно считает Настя, в ее несчастной судьбе.

Эту особенность «пространства-времени», влияющую и на художественный язык режиссера, отмечает в фильмах о провинции киновед Л. Кузьмина, в частности, в картине

«Географ глобус пропил»: «Место действия (печальная провинция), время (некая остановившаяся эпоха; не напрасно один персонаж “Географа...”, школьница Маша (А. Черных), посмотрев на моментальную фотографию окрестностей, назвала пейзаж “местом вечного взрыва”), герой (классический “лишний человек”, опознавательный знак безвременья, неблагополучия общества). Но самое главное — некий оттенок ретро в художественной манере, проблематике, самом взгляде на действительность»<sup>10</sup>. Нередко «заброшенность» провинциального хронотопа подчеркивается «зависшим» закадровым звуком, неким звучащим аморфным «маревом», в котором неразличимы, не имеют значения, *не нужны* ни ритм, ни мелодия<sup>11</sup>. Жители провинции будто приговариваются судьбой, «приковываются» к своей «локальной идентичности», изолирующей их от «большой земли» как внешне, так и внутренне.

Выразительное описание жителей глубинки есть в фильме «Овсянки»<sup>12</sup> (режиссер А. Федорченко, 2010). Картина повествует о городке, где живут представители малого народа мери. Голос за кадром безэмоционально сообщает: «Народ у нас странноват. Лица невыразительны, страсти не кипят. Хотя внезапные ласки и разводы не редкость. Половая распущенность... но она у мери древняя, почти языческая, как обряд или обычай». Заметим, что в одноименной повести Дениса Осокина<sup>13</sup>, по сюжету которой снят фильм, характеристика места действия дана более жестко (курсив мой. — Ю.М.): «*Этот город из тех — о которых никто не думает. <...> Народ странноват тут — да. Лица невыразительные, как сырые оладьи. Волосы и глаза непонятного цвета. Глубокие тихие души*»<sup>14</sup>. Половая распущенность. Страсти не кипят. *Частые разводы, убийства и самоубийства не имеют видимых оснований*»<sup>15</sup>.

Но нельзя не признать, что непроглядная безысходность режиссерского взгляда на жизнь российской провинции не является всеобщей установкой, и есть основание говорить о поисках «оптимистического сценария» развития жизни в России, прежде всего, через попытку не просто увидеть и ужаснуться, но понять *Другое* (пространство-время) и *Другого* (человека). Порой эти попытки могут быть усмотрены лишь зрителем, который способен «прорваться» сквозь тяжелый для психики экранный материал, понять режиссерский замысел и сделать собственные выводы на основе своего жизненного, культурно-исторического и эстетического опыта. Но именно эти усилия понимания и нахождения смысловой платформы, объединяющей самых разных

<sup>10</sup> Кузьмина Л. Вектор поиска. Несколько фильмов 2013 г. на современную тему // Хроника кинопроцесса. Выпуск № 7 (фильмы 2013 г.). М.: ВГИК, 2015. С. 26–92.

<sup>11</sup> Интересно, что в фильме «Географ глобус пропил» к аморфному закадровому звучанию добавляется довольно экзотический звук варгана. По поверью, алтайские шаманы при игре на варгане могли перемещаться между различными мирами. — *Прим. авт.*

<sup>12</sup> Съемки фильма «Овсянки» проходили в г. Горбатов (Нижегородская область), Нижнем Новгороде, Екатеринбурге и в поселке Костан Удорского района Республики Коми (в фильме изображен как город Нев). — *Прим. авт.*

<sup>13</sup> Аист Сергей — литературный псевдоним Дениса Осокина. — *Прим. авт.*

<sup>14</sup> В международном прокате фильм «Овсянки» шел под названием «Тихие души» (“Silent Souls”). Был удостоен национальной кинематографической премии «Ника»-2011 (за сценарий и музыку), ряда международных наград. — *Прим. авт.*

<sup>15</sup> Аист Сергей. Овсянки // URL: <http://magazines.russ.ru/october/2008/10/sc12.html> (дата обращения: 08.08.2018).



Кадр из фильма  
«Овсянки», режиссер  
А. Федорченко, 2010 г.

<sup>16</sup> Фильм «Свободное плавание» снимался в городах Мышкин, Углич, Кашин. —  
Прим. авт.

Кадр из фильма  
«Свободное плавание», режиссер  
Б. Хлебников, 2006 г.



реальной задачи, требующей постоянной работы — душевной и физической (культурное и экономическое преобразование депрессивных территорий). И здесь становится чрезвычайно важной авторская режиссерская интонация, с которой рассказывается экранная история.

Образ провинциального городка<sup>16</sup> в картине «Свободное плавание» (режиссер Б. Хлебников, 2006) создан, казалось бы, без смысловых полутонов и недосказанностей. Долгий общий план закрытых заводских ворот. Старый тарахтящий автобус, привозящий людей к проходной (частый элемент экранного пространства многих фильмов о провинции). Очередь понурых рабочих в заводской столовой. Вечером — дискотека в клубе (текст одной из песен, под которую танцует местная молодежь, говорит о многом: «Только ты и я, всё фигня, только мы, да и ты фигня, только я, я, я...»). Долгий план сна главного героя Лёни (Александр Яценко), как метафора его жизни. Обшарпанное здание «Центра занятости», где главный герой безуспешно, раз за разом, пытается найти постоянную работу. Диалог с девушкой, которую все зовут

людей, дают основание для разговора о гражданской и общенациональной, а не локально-территориальной идентичности, и не как прорекламированного абстрактного утверждения, но как

Хрюшей (Дарья Екамазова): «Ну, ты чё? — А ты чё? — Да я так... Ну, пока. — Ну, давай».

Тем не менее режиссер относится к своим героям с симпатией, сочувствием и доброй иронией. Бригада ремонтников, к которым примкнул Лёня, долбит ломами асфальт на улице Тургенева (!), бригадир воодушевляет, мол, работа — это

праздник! «Лом — не орудие насилия, а шприц. Ты доставляешь удовольствие дороге!». Работы сменяются в жизни Лёни, как короткие сновидения в его длинном сне. Он мечтает уплыть на барже с забавным именем «Ворона» (фотообои с изображением речных просторов мы уже видели над кроватью со спящим Лёней), неважно куда, но один из речников возвращает его «на землю»: «Когда навигация кончается, ложимся и спим на барже». И вновь продолжается жизнь, похожая на сон... под звуки задорной, из какой-то другой жизни песни итальянского певца Тото Кутуньо «Il treno va» («Поезд идет») на заключительных титрах.

### Без заветов

Нередко в «провинциальных» фильмах авторы используют прием снижения, вплоть до низвержения пафоса идеальных представлений о добре, долге, чести, предписанных высокой миссией представителей некоторых профессий (учитель, врач, библиотекарь...), — как способ предъявления зрителю *правды* жизни, противоречащей всем «кодексам», «заповедям», «клятвам» и «заветам» (разрушение основ профессиональных «цеховых братств» как одна из внутренних проблем гражданской идентичности). Порой воздействие на зрителя происходит через образ, выстраиваемый по принципу «опрокидывания» идеалов прошлого, невозможных, по мысли режиссера, ни в реальности сегодняшней жизни провинции, ни в современном художественном языке кинематографа.

Героиня фильма «Бубен, барабан» (режиссер А. Мизгирев, 2009), 45-летняя заведующая библиотекой в небольшом шахтерском городке<sup>17</sup> Екатерина Артемовна (Наталья Негода) никогда не улыбается. Ее девиз — в словах: «Не можешь жить — не надо. Терпишь — человек. Не можешь терпеть — тряпка». (Закадровый звукошумовой фон, заменяющий музыку, на вступительных титрах тоже приходится некоторое время терпеть, как головную боль.) Известие о тяжелой болезни отца героиня встречает без тени эмоций. Со сцены она с каменным лицом читает «Заповедь» Киплинга: «Владей собой среди толпы смятенной, / Тебя клянущей за

<sup>17</sup> Съемки фильма «Бубен, барабан» проходили в городах Донской и Кизовск Тульской области. — *Прим. авт.*

Кадр из фильма «Бубен, барабан», режиссер А. Мизгирев, 2009 г.



терпеть, как головную боль.) Известие о тяжелой болезни отца героиня встречает без тени эмоций. Со сцены она с каменным лицом читает «Заповедь» Киплинга: «Владей собой среди толпы смятенной, / Тебя клянущей за

смятенье всех, / Верь сам в себя наперекор вселенной, / И маловерным отпусти их грех...». Вот только последовать всем заповедям великого писателя женщина не смогла. «Наполни смыслом каждое мгновенье, / Часов и дней неуловимый бег...». Смысл практически каждого мгновенья провинциала конца 1990-х — в выживании или *доживании*. Живет Екатерина Артемовна в общезжитии, где вечно текут краны в облупленных умывальниках в коридоре. По вечерам, после работы, она натягивает на голову лыжную шапочку (чтобы знакомые не узнали) и едет в переполненном автобусе на железнодорожный вокзал, чтобы продать по дешевке пассажирам поездов дальних направлений украденные в своей библиотеке книги («Анжелику» покупают, а Пушкина не берут. Почему? «Пушкин потому что!»). Торгуется с местным ментом, «крышующим» ее маленький бизнес. И ждет счастья. Терпит и ждет. И дожидается — в виде молодого любовника, «морского офицера», оказавшегося, правда, уголовником, вскоре променявшим Екатерину Артемовну на более молодую любовницу. Женщина, в желании отомстить, пытается убить подлеца, прося об этой «услуге» сначала брата, потом своего знакомого Игоря. Но, несмотря на заманчивое предложение получить за выполненный «заказ» квартиру, эти люди оказываются выше героини в моральном отношении. Игорь ведет Екатерину Артемовну в морг и показывает обезглавленное тело мужчины, которого убил сосед ударом шила в сердце лишь за то, что тот «забор в огороде передвинул». А голову убийца отпилил ножовкой, чтобы похоронить, «поскольку считает себя христианином» (какой чудовищный «выверт» религиозной идентификации!). Екатерина Артемовна падает в обморок от увиденного, но, придя в себя, на слова Игоря: «Они дикари, а Вы, Екатерина Артемовна, нет!», — она отвечает: «Все одинаковые» (самоидентификация по признаку «антисоциальности»). Тем не менее переворот в душе Екатерины Артемовны происходит. Строчки «Заповеди» она теперь произносит со сбитым дыханием, едва сдерживая рыдания: «Умей прощать и не кажись, прощая, / Великодушной и мудрей других...» и не может дочитать до конца... Екатерина Артемовна дарит квартиру своему брату Игнату, а сама кончает жизнь самоубийством. Но этот трагический, страшный финал фильма все-таки оставляет надежду: ненавидевший сестру брат, наконец, понимает, что она, *ее кровь* — «родная кровь», и, выбежав из дома, отчаянно зывает: «Катя!...».

В центре внимания фильма «Аритмия» (режиссер Б. Хлебников, 2017)<sup>18</sup> — кризис во взаимоотношениях молодой супружеской пары врачей «Скорой помощи», Олега (Александр Яценко) и Кати (Ирина Горбачева). Но параллельно сюжет картины

<sup>18</sup> Съемки фильма «Аритмия» проходили в г. Ярославле. — Прим. авт.



затрагивает несколько очень *болезненных* областей: противоречия между официальными предписаниями «сверху» и реальностью ежедневной тяжелой работы врачей небольшого города; трагедию одиноких, ненужных обществу стариков; деградацию и маргинализацию в отсутствие каких-либо жизненных целей, ценностных ориентиров и «социальных лифтов», молодежи... Каждый случай вызова «Скорой помощи» становится частным отражением какой-то большой проблемы (а то и настоящей беды) многих малых городов России.

Новый регламент в здравоохранении предписывает «правило 20-ти», о котором с нескрываемым удовольствием рассказывает врачам на планерке новый заведующий подстанцией скорой помощи: «20 минут доезд до больного, 20 минут — нахождение на вызове, 20 выездов за смену». Врачи, возмущенные полным отсутствием «человеческого фактора» в этих правилах («Поди мочу выведи за двадцать минут!»), получают жесткий и циничный ответ от представителя государственной машины управления: «Главное — чтоб человек не умер “под тобой”. Доставишь к другому врачу — и там пусть умирает на здоровье». Да, простые врачи «скорой» — не ангелы. Они пьют, грубят, бывает, лукавят: в первых же кадрах Олег предлагает пациентке — пожилой женщине, жалующейся на боли в сердце, — подписать согласие на бритье наголо в приемном покое больницы (якобы по положению нового регламента), а потом дарит ей витаминку под видом чудо-таблетки «от всех болезней», только чтобы мнительная бабушка отказалась от требования везти ее в стационар. Но все-таки эти люди — усталые, какие-то взъерошенные, вечно не выспавшиеся — видят в своих пациентах людей, *человека* — каждого в отдельности, будь это маленькая девочка со страшными ожогами от удара электрическим током, или верзила, получивший ножевые ранения в пьяной драке. И в этом смысле мы видим оптимистический взгляд режиссера в проявлении, несмотря на все препоны, профессиональной идентификации героев картины, объединяющей их в приверженности, прежде всего, моральным принципам данной ими клятвы Гиппократова.

«Увидеть и *почувствовать* другого как ближнего» — думается, именно эта мысль в «Аритмии» главная, вырастающая через показ и работы врачей, и преодоления кризиса отношений Олега и Кати. Ведь в первой части фильма, когда Катя посылает мужу сообщение «Нам надо развестись» по телефону (!), потом говорит: «Ты живешь в какой-то другой галактике, до которой я просто устала лететь», а Олег отвечает: «Я реально ничего не понимаю», кажется, что их отношения обречены. Катя все больше

отстраняется от супруга, выгоняя его и из своей постели, и из своей жизни. Песню «Облака этим летом, пожалуй, будут особенно хороши» она слушает в наушниках, с безучастным, потерянным взглядом, отгородившись от опостылевшей рутины своей жизни в маленькой съемной квартире (слышна очередная попойка Олега с друзьями за стеной на кухне) и ...засыпает. Но постепенно Катя начинает понимать, что не может жить без этого человека

(как и он без нее), что связывает их настоящее чувство, которое иногда надо просто достать из глубины души. И именно через попытки по-настоящему увидеть и почувствовать во всех смыслах (недаром в фильме так много че-



Кадр из фильма  
«Аритмия», режиссер  
Б. Хлебников, 2017 г.

ловеческих объятий) другого человека вырастает — через боль и страдание — идея сближения людей, которые обречены (или все-таки призваны?) *жить вместе* вот так — трудно, бедно, но душевно тепло в своем маленьком городе своей большой страны.

Режиссер фильма Борис Хлебников высказывается довольно жестко о жизни российской провинции: «У меня... никакого умиления провинцией нет. Вот если бы могла быть сформулирована какая-то национальная идея, то она должна быть направлена на уничтожение провинции. Ну, то есть этого несоответствия между жизнью в Москве, в Питере и еще двух городах и в остальной России. Такого нет больше ни в одной стране мира. Немцы для того, чтобы решить эту проблему, вывезли все министерства за пределы Берлина, американцы пытаются равномерно распределить по всей стране университеты и производства. Все борются с провинцией очень активно. У нас же абсолютная централизация, и поэтому революция, подобная той, что была в 1917 году, вполне может произойти и сейчас. И ровно по той же самой причине»<sup>19</sup>.

И именно реальность провинциального жизнеустройства, по мнению Хлебникова, делает невозможным создание на эту тему кинопроизведений, соответствующих какому-либо жанровому канону. В действительности все слишком запутано и переплетено в морально-этическом, психологическом и ценностном аспектах, чтобы иметь возможность, при условии сохранения художественной достоверности, снять ясное в сюжетном и композиционном отношении жанровое кино — будь то драма, мелодрама, комедия

<sup>19</sup> Рузавя Д. Интервью с Борисом Хлебниковым: «Национальная идея должна быть направлена на уничтожение провинции» // URL: <http://archives.colta.ru/docs/19441> (дата обращения: 08.08.2018).

<sup>20</sup> Рузаев Д. Интервью с Борисом Хлебниковым: «Национальная идея должна быть направлена на уничтожение провинции» // URL: <http://archives.colta.ru/docs/19441> (дата обращения: 08.08.2018).

и пр.: «...Мы чаще всего имеем дело не с историей характеров, а с историей обстоятельств. А с другой стороны, в какой-то момент я вдруг понял, почему у нас все еще невозможно жанровое кино: ровно по этой причине зла нет, соответственно, добра тоже нет. Все очень перемешано, очень много нюансов. Жанровую схему в этих условиях выстроить оказывается невозможно»<sup>20</sup>.

### Что делать?

Проанализировав репрезентативные, судя по реакции зрителей и прессы, фильмы о провинциальных городах (как упомянутые с данной статье, так и не нашедшие в ней места в силу ограниченного объема текста), можно сделать ряд важных выводов. Эти картины отражают большое количество насущных жизненных проблем, «расшатывающих» красивую идею гражданской идентичности, в различных формах художественного осмысления: *от реалистической драмы* («Однажды в провинции», режиссер Е. Шагалова, 2008; «Волчок», режиссер В. Сигарев, 2009; «Жить», режиссер В. Сигарев, 2011; «Дурак», режиссер Ю. Быков, 2014; «Левиафан», режиссер А. Звягинцев, 2014) — *до театрализованного кинопредставления* («Кислород», режиссер И. Вырыпаев, 2009; «Орлеан», режиссер А. Прошкин, 2015), *трагикомедии* («Механическая сюита», режиссер Дм. Месхиев, 2001; «Зоология», режиссер Иван И. Твердовский, 2016; «Карп от замороженный», режиссер В. Котт, 2017) и *философской притчи* («Юрьев день», режиссер К. Серебренников, 2008; «Я тоже хочу», режиссер А. Балабанов, 2012). Но можно отметить одну особенность, объединяющую картины самых разных эстетических направлений: основной режиссерский посыл заключается в том, чтобы рассказать (а иногда кажется — прокричать) о том, как живет провинция. При этом зачастую мы видим шокирующие подробности частной и интимной жизни, которые были бы немыслимы на экране в советское время. В то же время, откровенный показ того, как живут люди в провинции, вытесняет вопрос: чем они живут? Более того, после всего увиденного сам собой напрашивается ответ на этот вопрос: жить этим людям (за исключением, пожалуй, работы и семьи, если они есть, да и то — в виде тяжелой рутины) *нечем*. Нет, по большому счету, ни идей, ни целей, придающих смысл их существованию, ни культурных ориентиров, возвышающих в стремлениях, дающих силы для преодоления трудностей ежедневного бытования. Но ведь именно все это и дает человеку ощущение жизни в стране, в которой *хочется* жить, с гражданами которой *хочется* себя идентифицировать! И как раз этого-то в реальной жизни, как следует из увиденного

в приведенных фильмах, нет. Во всяком случае, такое ощущение возникает после просмотра игровых картин 2000–2010-х годов о жизни российской глубинки. В документальном кино, вероятно, выводы были бы несколько иными, но неигровые фильмы о провинции — предмет отдельного исследования.

Можно подумать, что идеи, некие духовные или моральные ориентиры — это понятия, ушедшие в прошлое вместе с «кодексом строителя коммунизма», и теперь «правит бал» мир капитала, где каждый «сам за себя». Однако социологические опросы последнего времени говорят об ином. Так, в итоговом докладе по проведенному в 2007 году широкомасштабному исследованию проблем идентификации среди россиян говорится: «Выявленное распределение идентификаций свидетельствует, прежде всего, об очень большой роли абстрактных, символических общностей в жизни россиян. <...> Трудно сказать, что здесь играет решающую роль — особенности национальной культуры, огромные пространства России, заставляющие искать “сквозные”, интегрирующие линии отождествления себя с внешним миром, или же какие-то другие факторы. Безусловно одно: абстрактные, символические общности очень важны для наших сограждан и имеют для них личностную, эмоционально окрашенную значимость»<sup>21</sup>.

Думается, зритель достаточно насытился зрелищем провинциальной «чернухи», которая оставляет в душе лишь пустоту и безнадежность. Гражданская идентичность не может возникнуть, а тем более развиваться и укрепляться во взаимном отторжении и презрении, в частности, жителей крупных и малых городов. И именно сейчас наметилась тенденция, связанная с поиском духовных ориентиров для решения проблемы обесмысленного существования депрессивных регионов России через *новое видение человека*, что показывает, например, зрительский успех фильма «Аритмия». То ценное, что могут дать такие произведения — новый взгляд зрителя на людей вокруг, *понимание и чувствование Другого* как иного, но не чужого и не чуждого. Через персонажей таких фильмов зритель постепенно начинает сочувствовать Другому, приближаться к нему, понимать его, а тем самым и понимать — *через свое отношение к Другому* — себя, свою частную и общую с народом судьбу.

В то же время анализ отражения проблем гражданской идентичности в фильмах последних лет показывает, что «личностный подход» не решает проблем глобального порядка (экономическая и культурная отсталость регионов, коррупция в местных государственных и правоохранительных органах — фильм «Левиафан»), которые возможно «сдвинуть с мертвой точки»

<sup>21</sup> Российская идентичность в социологическом измерении // URL: [http://www.isras.ru/analytical\\_report\\_Ident0.html](http://www.isras.ru/analytical_report_Ident0.html) (дата обращения: 08.08.2018).

только при волевых действиях федеральных государственных структур. Таким образом, гражданская идентичность должна осознаваться как реальная задача, которая может решаться в одновременном действии «по вертикали» (государственные программы) и «по горизонтали» (активные действия населения). А современный российский кинематограф может существенно изменить самоощущение и взаимоотношения граждан, развивая темы толерантности, духовного и интеллектуального развития собственной личности и ближайшего окружения (например, в виде представления на экране положительного, но не фальшивого «героя нашего времени»), творческого (в том числе и физического) труда, обращения к общей исторической памяти как пути решения многих социальных проблем, без чего задача «укрепления гражданской идентичности» останется лишь призывом на бумаге. ■

---

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Кино и коллективная идентичность. — М.: ВГИК, 2013. — 302 с.
2. Культурная память в контексте формирования национальной идентичности России в XXI веке. Коллективная монография / Новый ин-т культурологии; отв. ред. Н.А. Кочеляева. — М.: Совпадение, 2015. — 168 с.
3. *Разлогов К.Э.* Метаморфозы идентичности // Вопросы философии, 2015, № 7. — С. 28–40.
4. Хроники кинопроцесса. Выпуск № 7 (фильмы 2013 года), 2013. — М.: ВГИК, 2015. — 285 с.
5. *Celli C.* National Identity in Global Cinema: How Movies Explain the World. — NY, Palgrave Macmillan, 2011. — 192 p.
6. *Cinema and Nation.* Edited by Mette Hjort and Scott MacKenzie. — L., NY, Routledge, Taylor & Francis Group, 2005. — 329 p.

#### REFERENCES

1. Kino i kollektivnaya identichnost' [Cinema and collective identity]. — M.: VGIK, 2013. — 302 p.
2. Kul'turnaya pamyat' v kontekste formirovaniya nacional'noj identichnosti Rossii v XXI veke. Kollektivnaya monografiya [Cultural memory in the context of the formation of the national identity of Russia in the 21st century: Collective monograph] / Novyj in-t kul'turologii; otv. red. N.A. Kochelyaeva. — M.: Sovpadenie, 2015. — 168 p.
3. *Razlogov K.E.* Metamorfozy identichnosti [Metamorphoses of the Identity] // Voprosy filosofii, 2015, № 7. — P. 28–40.
4. Hroniki kinoproцесса. Vypusk № 7 (fil'my 2013 goda). [Chronicles of the film process. Issue number 7 (films of 2013)]. — M.: VGIK, 2015. — 285 p.
5. *Celli C.* National Identity in Global Cinema: How Movies Explain the World. — NY, Palgrave Macmillan, 2011. — 192 p.
6. *Cinema and Nation.* Edited by Mette Hjort and Scott MacKenzie. — L., NY, Routledge, Taylor & Francis Group, 2005. — 329 p.

# The Image of the Provinces in the Russian Cinema of the 2000s As a Focus of Civil Identity

**Yulia V. Mikheeva**

*Doctor of Arts*

UDC 791.43/45

**ABSTRACT:** The essay investigates contemporary Russian films about the Russian provinces from the perspective of a major objective of the state cultural policy — that of “the strengthening of civil identity”. This investigation raises a number of questions related to the concept, the understanding and the experience of civil and national identity, questions which fascinate both the filmmakers and the viewers. In this context, of particular interest are films about the provinces: they tell us about life in Russia’s distant regions, searching for phenomena which could unite a huge country into a unified civil society. In the Russian cinematography of the 2000s and 2010s, stories related to life in the provinces have become a fruitful field for exploring and reflecting on this theme at a completely different, compared to the Soviet era, level of internal directorial freedom which involves both previously untouched factual material and the authorial approach to it.

These films represent a large number of pressing problems of the Russian provinces in various artistic formats: from realistic dramas to tragicomedies and philosophical parables. In spite of the rather gloomy overall panorama of provincial reality, we can still acknowledge that the impenetrable desperation of a director’s view of the life in the Russian provinces does not represent a universal attitude, and can conclude that there is an ongoing search for an “optimistic scenario” for the development of Russian life, primarily through trying to see and understand the *Otherness* (space-time) and the *Other* (human being). It is such efforts to understand and find semantic platforms that could unite most diverse personalities and induce conversations about civil and national, rather than local, identity. These conversations through film art are intrinsically connected with the authorial intonations permeating the stories told on screen.

**KEY WORDS:** Russian cinema about the provinces, state cultural policy, national and civic identity, contemporary film process, post-Soviet socio-cultural space

# ПЕРФОРМАНС ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ



Фото А. Немчина



## Невольное поведение персонажей Гоголя

**В.И. Мильдон**

доктор филологических наук

*На примере произведений Н.В. Гоголя в статье приводится анализ литературных персонажей, выявляются сложности переноса художественного текста на экран, контекстуально уточняется несопоставимость эстетик книжного текста и кинематографа. Внимание акцентируется на психологических и поведенческих мотивах литературных героев, что особо значимо для творчества сценариста и режиссера, работающих с экранизацией литературных произведений.*

АННОТАЦИЯ УДК 8Р1 «Гоголь Н.В.»

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

экранизация,  
эстетика,  
проза,  
поэтика,  
реализм,  
психология

Общеизвестно: едва появилось кино как новый вид искусства, оно ухватило за литературу в поисках материала. Ремесла сценариста еще не было, и режиссеры сами приспособивали текст к экрану.

С тех пор всё изменилось, и едва ли не одновременно с профессией сценариста возникла проблема экранизации: как совместить эстетику книжного текста с эстетикой кинематографа. Режиссер и сценарист невольно оказывались литературоведами — истолкователями смыслов литературного произведения. К анализу предлагается один из опытов исследования автора-классика с надеждой на то, что, может быть, это натолкнет очередного экранизатора на поиск новых изобразительных приемов для воссоздания прозы Гоголя средствами кино.

С давних пор в отечественной критической мысли бытует взгляд на творчество Гоголя как реалистическое. Не цитирую в силу общеизвестности, даю для примера только ссылку<sup>1</sup>. В Набоков высмеял это представление: «Непонятно, какой надо иметь склад ума, чтобы увидеть в Гоголе предшественника натуральной школы и реалистического живописания русской жизни»<sup>2</sup>. Он прав. Но не меньше правоты и у тех, кого он высмеивал. Всё зависит от того, как понимать реализм. К примеру, Достоевский ответил тем, кто называл его психологом: «Меня зовут психологом: не правда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Гуконский Г. Реализм Гоголя. ПИХЛ. М.; Л., 1959.

<sup>2</sup> Набоков В. Николай Гоголь // Новый мир, 1987, № 4. С. 203.

<sup>3</sup> Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 27. Л.: Наука, 1984. С. 61.



Сегодня это утверждение не вызывает недоумений: да, реалист, в высшем смысле, ибо открыл психологические горизонты, неизвестные прежде. Теперь это общее место, и Достоевского наравне с Гоголем можно рассматривать как создателей одной из форм реалистического повествования — углубленной психологической прозы.

Гоголь сделал первый шаг, и стоит рассмотреть это, анализируя частный случай его поэтики, — невольные движения персонажей, не контролируемые сознанием. Насколько известно, они еще не стали предметом изучения.

Изображением таких движений началась его литературная слава (рассказ «Сорочинская ярмарка»), ими она и завершилась (фрагменты второго тома «Мертвых душ»). Если отбросить малозначащие оговорки, Гоголь только об этом и писал.

«Сорочинская ярмарка» завершается, как известно, свадебным весельем:

«Все несло. Все танцевало. Но еще страннее, еще неразгаданнее чувство пробудилось бы в глубине души при взгляде на старушек, на ветхих лицах которых веяло равнодушием могилы.... Беспечные! даже без детской радости, без искры сочувствия, которых *один хмель только, как механик своего безжизненного автомата, заставляет делать что-то подобное человеческому...*»<sup>4</sup>.

Или фрагмент из «Вечера накануне Ивана Купала»:

«Нет, не видать тебе золота, покамест не достанешь крови человеческой! — сказала ведьма и подвела к нему дитя лет шести..., показывая знаком, чтобы он отсек ему голову. Остолбенел Петро. Малость, отрезать ни за что ни про что человеку голову, да еще и безвинному ребенку! <...> Как бешеный, подскочил с ножом к ведьме Петро и уже занес было руку...

— А что ты обещал за девушку?.. — грянул Басаврюк и словно пулю посадил ему в спину <...>. Глаза его загорелись... *ум помутился... Как безумный, ухватился он за нож, и безвинная кровь брызнула ему в очи...*»<sup>5</sup>.

Из «Пропавшей грамоты»: «...Бабе ровно через каждый год... делалось такое диво, что танцуется, бывало, да и только. За что ни примется, *ноги затевают свое*, и вот так и дергает пуститься вприсядку»<sup>6</sup>.

Это напоминает и аналогичный эпизод из «Вия»: «...Философ едва мог опомниться и схватил обеими руками себя за колени, желая удержать ноги; но они, к величайшему изумлению его, *подымались против воли...*»<sup>7</sup>.

Еще приведем одну разновидность невольных действий в «Портрете»:

<sup>4</sup> Гоголь Н.В. Собр. соч.: в 9 т. Т. 1–2. М.: Русская книга, 1994. С. 38. Жирный курсив в цитатах везде мой — В.М.

<sup>5</sup> Там же. Т. 1–2. С. 47.

<sup>6</sup> Там же. Т. 1–2. С. 87.

<sup>7</sup> Там же. Т. 1–2. С. 328.

<sup>8</sup> Гоголь Н.В. Собр. соч.: в 9 т. Т. 1–2. М.: Русская книга, 1994. С. 64.

«...*Чартков* совершенно неожиданно купил старый портрет и в то же время подумал: “Зачем я его купил? на что он мне?” <...> Дорогою он вспомнил, что двугривенный, который он отдал, был у него последний»<sup>8</sup>.

Столь же последний ресурс оставался у Хомя Брута, и его действия тоже были невольны:

«Подымите мне веки: не вижу! — сказал подземным голосом Вий, и все сонмище кинулось подымать ему веки.

“*Не гляди!*” — шепнул какой-то *внутренний голос* философу. *Не вытерпел он и глянул.*

— Вот он! — закричал Вий и уставил на него железный палец. И все, сколько ни было, кинулись на философа. Бездыханный грянулся он на землю, и тут же вылетел дух из него от страха»<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Там же. Т. 1–2. С. 354.

Японский исследователь творчества В. Одоевского определил одну из тем его повести «Косморама»: «Это — *поиски тайны души человека*»<sup>10</sup>. Известно, что Гоголь, узнав о работе Одоевского над романом «Дом сумасшедших», написал И.И. Дмитриеву: «Это ряд психологических явлений, непостижимых в человеке»<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Кэно Ясухико. В поисках тайны души человека: о повести В.Ф. Одоевского «Косморама». Анализируется текст с помощью эссе Одоевского «Психологические заметки» (1843) и его черновые записи «Наука инстинкта. Ответ Рожалину» // ACTA SLAVICA IAPONICA (Journal of Slavic Research Center, Hokkaido University), vol.18, 2001. P. 79–98 // URL: <http://src-h.slav.hokudai.ac.jp/publicat/acta/18/a18-contents.html> (дата обращения: 15.09.2018).

Чтобы отозваться на «непостижимое в человеке», оценивая творчество другого писателя, нужно самому об этом думать, заниматься этим в собственном творчестве. Невольные действия — одна из разновидностей тайны: почему человек, наделенный умом, поступает ему вопреки, под действием иррациональных сил? Что они такое? Есть ли что-нибудь, что может противостоять этим бесконтрольным влияниям, о которых даже неизвестно, что они такое?

С одной стороны, это повод воспользоваться для объяснения «языческой» логикой: мол, нечистый попутал. Для случая, описанного в «Вие», такое толкование приемлемо. Однако эпизод «Страшной мести» этому противоречит, поскольку объектом нечисти оказывается она сама:

<sup>11</sup> Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: в 14 т. Т. X. М.; Л., 1837–1952. Издательство Академии Наук СССР, 1940. С. 248.

«Вскочивши на коня, поехал он прямо в Канев, думая оттуда через Черкасы направить путь к татарам прямо в Крым, *сам не зная для чего*. Едет он уже день, другой, а Канева все нет. <...> *Изумился колдун, видя, что он заехал совсем в другую сторону*. Погнал коня назад к Киеву, и через день показался город; но не Киев, а Галич. ...Не зная, что делать, поворотил он коня снова назад, но *чувствует снова, что едет в противную сторону и все вперед*»<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Гоголь Н.В. Собр. соч.: в 9 т. Т. 1–2. М.: Русская книга, 1994. С. 159.

Вопрос, на который необходимо получить ответ, выглядит так: что могут означать в художественной идеологии писателя невольные, автоматические поступки? И каковы его персонажи неавтоматического действия, своей воли?

На второй вопрос безоговорочно отвечает «Портрет» — единственное у Гоголя произведение, где даны оба типа героев.

Назовем их для краткости «невольным» и «волевым». История этого текста известна: его первая редакция (1835) вызвала резко неодобрительную оценку Белинского. Над второй редакцией писатель работал в Риме в то же время, когда заканчивал первый том «Мертвых душ». Нельзя исключать (хотя и нет прямых доказательств), что замысел будущей судьбы Чичикова (во втором и третьем томах романа) если не формировался, то уточнялся под влиянием событий «Портрета». Художник из второй части «Портрета» находит в себе силы преодолеть сатанинское очарование и бросить начатую под его воздействием картину. Он удаляется в монастырь. «...Изыскивал, казалось, все возможные степени терпенья и того непостижимого самоотверженья, которому примеры можно разве найти в одних *житиях святых*»<sup>13</sup>.

В итоге он создает полотно, о котором настоятель говорит: «Нет, нельзя человеку с помощью одного человеческого искусства произвести такую картину: *святая*, высшая сила водила твою кистью, и благословенье небес почило на труде твоём»<sup>14</sup>. Заметим, однако, что, во-первых, дважды упомянута святость, во-вторых, Гоголю хотелось так написать второй и третий тома романа, чтобы о них сказали то же самое — «благословенье небес».

О пережитом же сам художник говорит: «Есть одно происшествие в моей жизни... Доныне я не могу понять, что был тот странный образ, с которого я написал изображение. Это было точно какое-то дьявольское явление. Я знаю, свет отвергает существование дьявола, и потому не буду говорить о нем. Но скажу только, что я *с отращением писал его*...»<sup>15</sup>.

С отращением, и все же писал. Его невольные действия без труда описываются видоизмененной лексикой предыдущих сочинений Гоголя: «“Не берись за эту работу!” — шепнул какой-то внутренний голос художнику. Не вытерпел он и взялся» («Вий»). «...Ум помутился... Как безумный, ухватился он за кисть» («Вечер накануне...») Или из первой части того же «Портрета»: «...Совершенно неожиданно взялся за портрет и по мере продолжения работы думал: “Зачем я это сделал?”».

Такого рода примеры свидетельствуют, что писателя занимали невольные действия как необъяснимые, таинственные в психологии персонажей, и — что кажется особенно важным — он переносил разрешение этой тайны за пределы художественного произведения, в каждодневную жизнь: разгадав тайну в книге, можно рассчитывать на ее разгадку в жизни. Не в последнюю очередь поэтому Гоголь, это стоит повторить, внимательно читал Одоевского, который, по его мнению, был озабочен решением той же психологической задачи.

<sup>13</sup> Гоголь Н.В. Собр. соч.: в 9 т. Т. 3–4. М.: Русская книга, 1994. С. 105–106.

<sup>14</sup> Там же. Т. 3–4. С. 106.

<sup>15</sup> Там же. Т. 3–4. С. 107.

Этим объясняется и близость происшедшего с художником во второй части «Портрета» тому, что должно произойти с героем второго тома «Мертвых душ». Там есть эпизод: Чичикова в тюрьме навещает купец-миллионщик Муразов и стыдит его:

«Павел Иванович, у вас *столько воли*, столько терпенья. Лекарство горько, но ведь больной принимает же его, зная, что иначе не выздоровеет. У вас нет любви к добру, — делайте добро насильно, без любви к нему. <...> Царство нудится, сказано нам... Эх, Павел Иванович, ведь <у> вас есть эта сила, которой нет у других, это железное терпенье — и вам ли не одолеть? Да вы, мне кажется, были бы богатырь. *Ведь теперь люди — без воли всё, слабые*»<sup>16</sup> (Заключительная глава позднейшей редакции).

В сжатом виде дан конспект полного варианта романа (со вторым и третьим томами), каким его задумал Гоголь: под влиянием разных обстоятельств Чичиков бросает свой воровской промысел и заканчивает жизнь едва ли не святым человеком, в пример читателям. Напомним двукратную «святость» в финальных страницах «Портрета». Оставшись один, Чичиков размышляет (своего рода «внутренний голос»):

«Сам не умею и не чувствую, но все силы употреблю, чтобы другим дать почувствовать <...>. Буду трудиться, буду работать в поте лица в деревне и займусь честно, так чтобы иметь доброе влиянье и на других. <...>. Так думал Чичиков и полупробужденными силами души, казалось, что-то осязал. Казалось, природа его темным чутьем *стала слышать*, что *есть какой-то долг*, который нужно исполнять человеку на земле, который можно исполнять всюду, на всяком угле, несмотря на всякие обстоятельства, смятенья и движенья, *летающие вокруг человека*»<sup>17</sup>.

При этом стоит обратить внимание на слова «всякие смятенья и движенья, летающие вокруг человека», напоминающие финальную сцену «Вия»: «"Не гляди!" — шепнул какой-то *внутренний голос* философу».

Так и в «Мертвых душах», какая-то внутренняя сила подталкивает Чичикова к нужным решениям, вспомним также то, что Гоголь намеревался во втором и третьем томах показать героя, освободившегося от поработивших его внешних обстоятельств материального мира.

В гоголевской прозе летает исключительно нечистая сила. Вряд ли стоит приводить примеры, они в прозе Гоголя на каждом шагу. В применении к Чичикову эти образы могут означать, если сопоставим их с процитированными словами художника из «Портрета», что писатель рассматривал героя романа одержимым нечистью, дурными помыслами, разумеется, не персонифицируя их в фигуре сатаны.

<sup>16</sup> Гоголь Н.В.  
Собр. соч.: в 9 т.  
Т. 1–2.  
М.: Русская книга,  
1994. Т. 5. С. 443–444.

<sup>17</sup> Там же. Т. 5.  
С. 444–445.

Прирожденные благие задатки, свойственные, как полагал Гоголь, всякому человеку от рождения, ибо на нем почиет образ Божий, в Чичикове оказались под грубой коростой материальных забот. Требуются личные волевые усилия, чтобы преодолеть автоматизм, инстинкт приобретательства, непроизвольные — для благой от рождения природы человека — действия души, подстерегающие на каждом шагу. Судьба преображенного усилиями собственной воли Чичикова должна была, по замыслу Гоголя, служить и предостережением читателю, и помощью. И преображенный таким образом персонаж не мог не подействовать силой своей святости на каждого читателя.

Следовательно, единственное средство изменить неблагоприятные условия, окружающие нас, — наши собственные усилия: пока не переменимся внутри себя, до тех пор нами будут править внешние силы, всегда враждебные. Почти так выразился писатель в одном из сюжетов «Выбранных мест»: «Всяк должен подумать теперь о себе, именно о своем собственном спасении. Но настал другой род спасенья. Не бежать на корабле из земли своей, спасая свое презренное земное имущество, но, спасая свою душу, не выходя вон из государства, *должен всяк из нас спасти себя самого в самом сердце государства*»<sup>18</sup>. Если же, продолжая художественную логику Гоголя, мир и тогда не изменится, человек будет защищен собственной волей от его вторжения.

Именно таким писатель намеревался изобразить Чичикова.

Спустя несколько десятилетий убеждение Гоголя повторил Достоевский в речи о Пушкине: «Не вне тебя правда, а в тебе самом; найди себя в себе, подчини себя себе, овладей собой — и узришь правду. Не в вещах эта правда, не вне тебя и не за морем где-нибудь, а прежде всего в твоём собственном труде над собою. Победишь себя, усмиришь себя — и станешь свободен как никогда не воображал себе, и начнешь великое дело, и других свободными сделаешь»<sup>19</sup>.

Смысловое совпадение здесь едва ли случайно, хотя столь же едва ли Достоевский думал о Гоголе. Однако оба заняты упоминавшейся «тайной человека» — единственная причина смыслового родства цитированных фрагментов.

Потерпев неудачу в осуществлении задуманного, Гоголь решил, что дело в нем самом, в его собственных несовершенствах, и он решает исправить себя. С этой целью написаны «Выбранные места». Все дальнейшее хорошо известно.

Таково допустимое объяснение непроизвольных действий гоголевских героев — важного приема в его художественном арсенале, который (в совокупности приемов) можно рассматривать в качестве нового — сравнительно с предыдущей отечественной

<sup>18</sup> Гоголь Н.В. Собр. соч.: в 9 т. Т. 6. М.: Русская книга, 1994. С. 124.

<sup>19</sup> Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 26. Л.: Наука, 1984. С. 139.

прозой — шага к раскрытию тайн психологии человека и его мирского поведения. Но последнее выходит за пределы художественной логики. Впрочем, Гоголь этого и хотел:

«Рожден я вовсе не затем, чтобы произвести эпоху в области литературной. Дело мое проще и ближе: дело мое есть то, о котором прежде всего должен подумать всяк человек, не только один я. *Дело мое — душа* и прочное дело жизни»<sup>20</sup>.

Лишь выполнив это дело, можно надеяться, что Россия осуществит свое предназначение, определенное писателем в одном из сюжетов «Выбранных мест»: «...Вы увидите, что Европа придет к нам не за покупкой пеньки и сала (сейчас бы он сказал «нефти и газа»), но за покупкой мудрости, которой не продают больше на европейских рынках»<sup>21</sup>.

Из вышесказанного следует, что Гоголь не только сделал новый шаг в отечественной прозе, изображая неизвестную до тех пор психологию персонажей, но и предвидел некоторые открытия аналитической психологии Запада. Вот почему напрашивается предположение: если бы нашелся режиссер, пожелавший при очередной экранизации гоголевских текстов учесть приведенные открытия писателя, тогда можно ожидать появления кинотекста, не уступающего оригиналу и открывающего еще не прочитанные художественные смыслы. ■

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Гоголь Н.В. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 1–2. — М.: Русская книга, 1994.
2. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: в 14 т. Т. X. — М.; Л., 1837–1952. Издательство Академии Наук СССР. 1940.
3. Гукковский Г. Реализм Гоголя. ГИХЛ. — М.; Л., 1959.
4. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 26. — Л.: Наука, 1984.
5. Kyuno Yasukiko. В поисках тайны души человека: о повести В.Ф. Одоевского «Космораме» // ACTA SLAVICA IAPONICA (Journal of Slavic Research Center, Hokkaido University), vol.18, 2001. — P. 79–98 // URL.: <http://src-h.slav.hokudai.ac.jp/publicatn/acta/18/a18-contents.html> (дата обращения: 15.09.2018).
6. Набоков В. Николай Гоголь // Новый мир, 1987, № 4. — С. 174–227.

#### REFERENCES

1. Gogol N.V. Sbranie sochineniy v 9 tomakh [Collected Works in 9 volumes]. — M.: Russkaya kniga, 1994, T.1–2.
2. Gogol N.V. Polnoe sobranie sochineniy v 14 tomakh [Complete Works in 14 volumes]. — M.; L., 1837–1952. Izdatelstvo Akademii nauk SSSR. T. X, 1940.
3. Gukovskiy G. Realizm Gogolya [Gogol's realism]. GIHL. — M.; L., 1959.
4. Dostoevskiy F.M. Polnoye sobranie sochineniy v 30 tomakh [Complete Works in 30 volumes]. — L.: Nauka, 1984, T. 26.
5. Kyuno Yasukhiko. V poiskakh tayny dushi cheloveka: o povesti V.F.Odoyevskogo «Kosmorama»//. ACTA SLAVICA IAPONICA (Journal of Slavic Research Center, Hokkaido University), vol.18, 2001. Pp.79-98 // URL.: <http://src-h.slav.hokudai.ac.jp/publicatn/acta/18/a18-contents.html> (дата обращения: 15.09.2018).
6. Nabokov V. Nikolay Gogol // Novy mir, 1987. № 4. — P. 174–227.

<sup>20</sup> Гоголь Н.В. Собр. соч.: в 9 т. Т. 6. М.: Русская книга, 1994. С. 83.

<sup>21</sup> Там же. Т. 6. С. 126.

# Involuntary Behavior of Gogol's Heroes

**Valery I. Mildon**

*Doctor of Philology*

UDC 8P1 «Торонто, Н.В.»

**ABSTRACT:** A screen adaptation usually leads to certain losses for the literary original. To avoid these losses, a filmmaker and a screenwriter need to study attentively the original literary work and temporarily become philologists who realize the intrinsic incompatibility of the two esthetics.

The essay explores this problem using the example of Nikolai Gogol, the creator of in-depth psychological prose in Russian literature, a phenomenon which requires the search for new visual film techniques. Specifically, the author analyzes the involuntary movements of Gogol's characters — movements which are not controlled by consciousness and which were explored by Gogol in a most extensive way. Actually, the depiction of such movements — in the story “The Fair at Sorochyntsi” — began his path to literary glory.

Gogol was interested in unconscious motions as inexplicable and mysterious traits of literary characters' psychology. He hoped to solve their mystery in his books in order to solve it in life.

By portraying the still unknown psychology of literary characters, Gogol was not only an innovator in the field of Russian prose; he also foresaw certain discoveries of Western analytical psychology. A filmmaker who would take into account Gogol's discoveries could possibly reveal novel artistic meanings in his literary work.

**KEY WORDS:** screening, esthetic, prose, poetics, realism, psychology



## Трансформация архаического мифа и дискурс власти в фильме А. Сокурова «Молох»

**В.В. Виноградов**

доктор искусствоведения, доцент

*Статья посвящена анализу трансформации мифа в творчестве А. Сокурова на примере фильма «Молох». В работе исследуется горная мифология в немецкой культуре и связывается с неомифологией, создаваемой в фильме А. Сокурова. Анализируются три ипостаси киновоплощения образа Молоха: Адольф Гитлер, нацистская идея и энтропия.*

кино,  
Сокуров,  
Молох,  
Вагнер,  
миф,  
энтропия

<sup>1</sup> Фильмы А. Сокурова: «Молох», «Телец», «Солнце», «Фауст».

«**М**олох» — первый фильм А. Сокурова из так называемой «Тетралогии о власти, посвященной людям, от которых в свое время зависел ход мировой истории»<sup>1</sup>. Один день из жизни Адольфа Гитлера и приближенных к нему Евы Браун, Мартина Бормана, Йозефа и Магды Геббельс, проведенный ими в горной резиденции Кельштайнхаус («Орлиное гнездо»). Образ горного замка слишком символичен, чтобы не включить его в образно-символическую систему фильма. Общеизвестно, что горная мифология для немецкой культуры одна из важнейших — от «Песни о Нибелунгах» до жанра горного фильма, родившегося в начале 1920-х годов.

Мифология горы разнообразна, но главное, что важно отметить в ее символическом образе, — она традиционно воплощает собой так называемую космогоническую вертикаль: мир небесный, земной и подземный. Она может оказаться местом, ведущим человека в мир горний, божественный, или, наоборот, в мир подземный. На склоне горы может жить и дышать разреженным воздухом Заратустра Фридриха Ницше, или сюда слетаются ведьмы в Вальпургиеву ночь. В любом случае это образ, противостоящий земной жизни, а в нашем случае, прежде всего, место обитания богов и героев. Как, например, в древнегерманской мифологии небесный город Асгард, где у каждого бога свой чертог: у Одина — Валахьяльв, у Тора — Трудхейм и т. д., а у павших в бою героев-воинов — замок-рай Вальхалла.



Подъем на гору и тем более жизнь на ее склоне всегда были наполнены особыми символическими значениями. Так рождался в свое время и жанр горного фильма. С одной стороны, восхождение было связано с проверкой моральных и физических качеств человека, с другой — это реализация романтического стремления к миру горному. Именно этот благородный холодный пейзаж проявляет самые высокие чувства человека. Опасность, смерть — это воплощенный дух трагического, и он прекрасен (вспомним Ф. Ницше).

Наиболее точно про этот жанр высказалась Сьюзен Зонтаг: «Скалолазание в фильме Фанка выступало навязчивой визуальной метафорой безграничного стремления к возвышенной мистической цели — прекрасной и пугающей одновременно, — которой позднее суждено было облечься в конкретную форму культа фюрера»<sup>2</sup>. В каком-то смысле фильм А. Сокурова и Ю. Арабова (его сценарий назывался весьма символично — «Мистерия горы») продолжил традицию горного фильма. Однако повествование здесь идет не о героическом восхождении того, кто в скором времени примерит образ «белокурой бестии», а о том времени, когда это восхождение уже состоялось, и о том человеке, который в результате оказался обитателем этого сакрального места власти.

Кельштайнхаус в фильме — это прообраз мифологического Асгарда, за которым закрепляется особое время — будущее<sup>3</sup>. Здесь, среди облаков, особенно хорошо грезить о грядущем. Видеть сны о Тысячелетнем рейхе — царстве праведников; о самом высоком здании мира, построенном в Берлине; о войне с Муссолини, нанесшем непоправимый вред климату Германии, о крапиве, которой засеют всю Украину... Сны неожиданно становятся важной составляющей такого явления, как нацизм.

Впервые Сокуров обращается к этой теме в фильме «Соната для Гитлера», где основной вывод звучит приблизительно так: истоки нацизма заключаются в бедственном и униженном положении народа, который всегда с особой надеждой ждет пришествия мессии, обещающего сделать его (этот народ) счастливым. Потому так важны для понимания фильма эти грезы о будущем, сны — исполнение желаний, которые видит тот самый несчастный человек.

И вновь перед нами вариация главной темы режиссера — одиночество и сиротство человека. Однако раскрывается она на сей раз неожиданно: сознание несчастного, которого режиссер обычно всегда жалеет, есть питательная почва для расцвета нацизма. Вот слова самого Сокурова: «Нацизму только на первый

<sup>2</sup> Зонтаг С. Магический фашизм // Мысль как страсть. М.: Русское феноменологическое общество, 1997. С. 116.

<sup>3</sup> В древнегерманской мифологии мир земной связан с настоящим, а мир подземный с прошлым. — *Прим. авт.*

<sup>4</sup> Сокуров А. Вступление к публикации киносценария Юрия Арабова // Искусство кино, № 5, 1999. С. 145.

взгляд предшествуют социально-политические предпосылки. Важно понять, что для его возникновения необходимо появление в человеческом обществе огромного числа несчастных людей и во главе этих несчастных должен встать самый несчастный из всех несчастных — счастливый своим несчастьем человек»<sup>4</sup>.

По всей видимости, этот тезис и есть некая отправная точка в режиссерской версии, превратившей «Мистерию горы» в «Молоха». Однако при знакомстве с фильмом возникает главный вопрос: кто же в этой истории Молох, то самое языческое божество, которому приносят в жертву детские жизни, проводя их через огонь.

Первый, самый естественный и простой ответ — это Адольф Гитлер. Именно он, занявший место Вотана в горнем мире, требует все новых и новых жертв. Это он отказывает пастору в его просьбе о молодом солдате-дезертире, испугавшемся «пройти через огонь», что выглядит как отповедь христианству со стороны язычества, настаивающего на имманентности Бога и мира:

«Сколько дивизий СС находится в моем распоряжении? — задал вопрос хозяин без видимой связи с контекстом разговора.

— Не имею понятия.

— Шесть, — сказал фюрер. — И ни один из этих солдат не ходит в церковь. А куда они идут, вы знаете?

Гость промолчал.

— На смерть, — сухо объяснил Ади. — Ваш племянник вместе с вами ходил в церковь. Но на смерть почему-то не пошел, хотя видел в церкви каждый день распятого Бога. Кто объяснит этот парадокс? Молиться распятому мертвецу и не хотеть умереть!..

— Ответ на это дает молодость, — попытался возразить пастор.

— Нет, — жестко отрубил фюрер. — Ответ на это дают личинки мухи.

Сколько яиц откладывает муха? — спросил меж тем Ади.

Пастор пожал плечами.

— Несколько миллионов. То есть все яйца, которые отложены, все погибли. До единого. Но мухи-то живы! Живы! Откуда, я вас спрашиваю?!

Пастор стоял, опустив голову, как школьник.

— А живы они потому, что это кому-то выгодно. Кто-то заботится об их маленькой жизни и продлевает ее вопреки всякой вероятности, вопреки яйцам и прочей чепухе! Вопреки науке, логике и разумению! Я не знаю, кто это. Может, Бог, а может мировой закон, космические излучения, судьба, эволюция... Не знаю. Но то же самое происходит с человеком. Если природе нужно,

чтобы этот конкретный человек жил, его ничто не уничтожит, ни Восточный фронт, ни Западный. А если он ничего не стоит, если это фитюлька, тряпка на эволюционной деятельности, то и сгинет, исчезнет безо всякой моей помощи!...».

Гитлер есть первая ипостась Молоха — историческая. Именно в осознании себя самым несчастным и одновременно счастливым своим несчастьем он выглядит так карикатурно, смешно, а главное — несамостоятельно и непоследовательно<sup>5</sup>. Как считает Сокуров, это несчастное сознание, желающее видеть реализацию своих снов о счастливом будущем, становится символом страны. В фильме Гитлер — несчастный божок, капризный, со множеством фобий, и в какой-то момент складывается ощущение, что он, скорее, кем-то назначен на эту роль.

Вторая ипостась божества — идеологическая. Молох — это сама идея о великой Германии, о Тысячелетнем рейхе, которой приносятся в жертву миллионы, в том числе и сами «небожители». Все ее жертвы: и невинные, и те, кто пытается ей служить. В основе этой идеи лежит античная гармония, о которой и говорит Гитлер. Это разумный и гармоничный мир, требующий уничтожения всего, что ему не соответствует. В нем есть своя красота. Именно такая очищенная, холодная красота и совершенство, сопряженные с этическими качествами высшего человека, имеют право на жизнь, а все остальное — гадость, как утверждает Гитлер в фильме, и должно быть уничтожено, как только что народившиеся щенки, которых демонстрируют фюреру (слабое и беспомощное вызывает в нем отторжение). Гитлер выбирает лишь то, что несет в себе черты холодного совершенства (ничего «слишком человеческого»): Еву Браун, в которой он видит идеал античной красоты; мистический горный пейзаж, который он должен, по его же словам, запечатлеть в сердце, и, естественно, идею о сверхчеловеке.

Но и это не последняя ипостась Молоха. Есть и третья — самая главная. Появление первых двух связано со страхом перед смертью, исчезновением. Только служение вечной гармонии позволяет человеку быть сильным (правда, сам Гитлер в фильме безумно боится собственной смерти). Даже идя на верную гибель, солдат вермахта должен знать, что будет продолжен в величии Тысячелетнего рейха. Нацистская идея с ее холодной гармонией и жертвенностью — это одна из попыток противостояния энтропии. Создается нерушимое, тысячелетнее государство и преданный ему человек. За идеей, которая требует жертвы, стоит Смерть. Вот воплощение еще одной и главной ипостаси Молоха — Смерть, появляющаяся чуть ли не в каждой работе режиссера. Возникает

<sup>5</sup> После ухода пастора у Гитлера начинается истерический припадок. Упав, он начинает свой разговор с Богом: «Ну что ты от меня хочешь, тебя же нет». — *Прим. авт.*

она и в этом фильме, прежде всего, в виде фобий, которые становятся отправными точками в создании этой холодной гармонии. Гитлер очень остро чувствует и боится всего, что связано с круговоротом жизни и смерти, всего человеческого, телесного: отсюда его вегетарианство с разговорами о трупном чае в частности, и безразличность ко всем естественным проявлениям вообще.

Все, что творит фюрер, — это битва за жизнь вечную и совершенную («Мы победим смерть», — заявляет он Еве в одном из эпизодов фильма). Не случайно сам Гитлер часто сравнивал себя с вагнеровским Зигфридом, борющимся против того, что А. Лосев в своей смысловой интерпретации «Кольца Нибелунга»<sup>6</sup> назвал Бездной. Бездной, порождающей мир и в то же время пожирающей его (тот же самый Молох): «Вагнер в эпоху “Кольца” — язычник. Сущность язычества — ощущение имманентности Бога и мира, безличный пантеизм. В единой Бездне слиты Бог и мир, сознание и бытие, закон и Хаос. Это — древний стихийный Хаос, всеобщая Праматерь, рождающее лоно всяческих оформлений. Бездна эта — безлика, бессамостна, слепа; она — сплошное и нерасчлененное вожделение к самой себе, самовожделение, самосознание, перво-любовь. Она — за пределами добра и зла, за пределами разумных категорий, за пределами норм. Она вечно действует и рождает, сама не зная для чего и для кого. И она вечно пожирает рождаемое. Она — безумное влечение, анархический инстинкт жизни, мучительно-сладкое наслаждение бытия самим собою, вечно страстное и неутомимое самопорождение и самоуничтожение, мучительная радость непостоянства и вожделенное самодавление в хаотическом сладострастии непостоянства»<sup>7</sup>. Произведение Р. Вагнера необычайно важно для понимания идей Александра Сокурова и Юрия Арабова, тем более что режиссер использовал его в музыкальном решении фильма (последнюю четвертую оперу цикла — «Гибель богов»).

Правда, насколько идеи А. Сокурова коррелируются с идеями Р. Вагнера, вопрос сложный и неоднозначный уже в силу принципиальной труднотолкуемости самой тетралогии «Кольцо Нибелунга». Но все же попытаемся установить главную связь, вольно или невольно возникшую между оперой и фильмом.

В самом общем виде смысл тетралогии Р. Вагнера заключен в идее вечной смены рождения и смерти мира. То, что А. Лосев называет Бездной (где слиты воедино Бог, человек, Хаос, Порядок и пр.), порождает мир богов, героев, людей, а затем его уничтожает. Рожденные Бездной боги (например, Вотан) пытаются бороться за свою индивидуальность, изменение порядка мира, подчинение его себе, переустройство по своим законам гармонии. Они

<sup>6</sup> Цикл четырех опер, объединенных единым названием «Кольцо Нибелунга», был создан Р. Вагнером в 1848–1874 гг. на основе средневековой поэмы «Песнь о Нибелунгах», образах германской мифологии и исландских саг. — *Прим. авт.*

<sup>7</sup> Философский комментарий к драмам Рихарда Вагнера // Лосев А. Ф. Форма. Стили. Выражение. М.: Мысль, 1995. С. 669.

встают на путь насилия. Но это ни к чему не приводит — Бездна сильнее, и она всегда призывает своих сынов. Тогда боги создают людей-героев (Зигфрид), которые совершенно свободны, им не известна трагическая тайна мира (о невозможности подобного противостояния). Битва Зигфрида — это, в сущности, битва со смертью ради торжества вечной гармонии. Но все тщетно: с поражением Зигфрида гибнет и обитель богов Вальхалла.

Нетрудно заметить параллели в стремлениях Зигфрида и Гитлера создать идеальный мир и противостоять энтропии. Зигфрид — стихийное дитя природы, стоящий выше Закона, — жаждет завладеть кольцом Нибелунга и через него получить власть над миром.

Проблема этого идеального мира заключена в том, что смерти противопоставляется не живое, бесконечно воспроизводящее себя, а абстракция, хотя и выглядящая способом преодоления энтропии, но, в сущности, являющаяся одной из ее же форм, противостоящих закону жизни, как образ личинок мух, гибнущих все до одной, что не влияет на существование их как вида.

Так «новый Зигфрид» пытается одержать победу над смертью, предложив путь сверхчеловека. Это не федоровская утопия с идеей патрофикации, не гармонические отношения поколений А. Платонова, не христианство, но альтернативный путь, освещенный «голубым светом» горы<sup>8</sup>, который мыслится языческим.

Но «прохладный сумрак», тот самый главный Молох, победит и его. Победит его заблуждения, быть может, даже быстрее, чем все остальные, в силу того, что в качестве альтернативы была предложена холодная и мертвая утопия, которая не в состоянии одержать победу над тем, что лежит в ее основе, — над смертью.

<sup>8</sup> Образ из фильма Л. Рифеншталь «Голубой свет», 1931.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Zontag S. Magicheskij fashizm // Мысль как страсть. — М.: Русское феноменологическое общество, 1997. — 208 с.
2. Сокуров А. Вступление к публикации киносценария Юрия Арабова // Искусство кино, № 5, 1999. — 175 с.
3. Философский комментарий к драмам Рихарда Вагнера // А.Ф. Лосев. Форма. Стиль. Выражение. — М.: Мысль, 1995. — 940 с.

#### REFERENCES

1. Zontag S. Magicheskij fashizm [Fascinating Fascism] // Mysl' kakstrast'. — M.: Russkoe fenomenologicheskoe obshchestvo, 1997. — 208 p.
2. Sokurov A. Vstuplenie k publikacii kinoscenariya Uriya Arabova [Introduction to the publication of the screenplay by Yuri Arabov] // Iskusstvo kino, № 5, 1999. — 175 p.
3. Filosofskij kommentarij k dramam Riharda Vagnera [Philosophical commentary on the drama of Richard Wagner] // A.F. Losev Forma. Stil'. Vyrazhenie. — M.: Mysl', 1995. — 940 p.

# Transformation of the Archaic Myth and the Discourse of Power in Alexander Sokurov's "Moloch"

**Vladimir V. Vinogradov**

*Doctor of Arts, Assistant Professor*

UDC 778.5p(092)1(Сокуров А)

**ABSTRACT:** The essay analyses the transformation of the myth in the work of Alexander Sokurov, specifically in his biographical drama "Moloch". The author explores the mythology of the mountain in German culture, relating it to the neo-mythology constructed in Sokurov's film. The focus of the essay is the image of Kehlsteinhaus as the embodiment of the mythological Asgard, which is assigned to the future. Most important components of the phenomenon of Nazism — mythological dreams of the Thousand-Year Reich, the Kingdom of the righteous — are born here. According to the author, we see again a variation on Sokurov's main theme of man's loneliness and orphanhood. However, this theme is revealed in "Moloch" in an unexpected manner: the consciousness of the unfortunate, for whom Sokurov usually feels compassion, becomes a fertile ground for Nazism. This is a starting point for transforming Yuri Arabov's screenplay "Mystery of the Mountain" into Alexander Sokurov's film "Moloch".

Pagan Moloch becomes the central image of the new Nazi mythology (as interpreted by Sokurov). The essay's author analyzes three incarnations of this image. One is Adolf Hitler himself, the most unfortunate person who, at the same time, is happy with his own misfortune and who takes within the mountain world the position of Wotan, demanding more and more victims. In Sokurov's film, Hitler is a miserable and whimsical God, possessed by many phobias. The second incarnation of the Godhead is ideological: the idea of a great Germany, a Thousand-Year Reich to which millions are sacrificed, including the "inhabitants of heaven" themselves. At the heart of this idea is the ancient harmony talked about by Hitler: a rational and harmonious world which requires the destruction of everything not corresponding to its nature. Only such purified, cold beauty and perfection, coupled with the ethical qualities of the Supreme Being, have the right to existence. The Third incarnation is entropy, Moloch's main hypostasis. Sokurov shows it primarily in the form of phobias which bring about death and are the starting points for the creation of the coldest of harmonies.

**KEY WORDS:** cinema, Sokurov, Moloch, Wagner, myth, entropy



## Композиция как способ коммуникации при обучении изобразительному искусству

**А.В. Свешников**

доктор искусствоведения, профессор

УДК 7.012

АННОТАЦИЯ

*В условиях диверсификации художественных течений и школ студентам не всегда просто выбрать то или иное направление, что негативно отражается на учебном процессе, приводит к ослаблению контакта с преподавателем. В статье рассматривается проблема установления педагогического контакта с учениками, уточняется, что углубленное преподавание композиции как основы изобразительного искусства позволяет раскрыть будущим художникам тот фундамент, который должен быть освоен вне зависимости от избрания художественного направления в своем творчестве.*

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

художественная школа,  
композиция,  
образ,  
целостность

Преподавание изобразительного искусства в наше время — процесс сложный. Это объясняется, прежде всего, тем, что существует множество разнообразных школ и направлений. При этом каждая школа и направление имеют, как правило, глубокое философско-эстетическое обоснование, вписаны в социальный контекст, где имеется множество сторонников среди любителей искусства, коллекционеров, профессионалов. Многие художественные направления созданы талантливыми людьми, чьи работы высоко ценятся в искусствоведении. Поэтому если в вузе существует практика придерживаться какого-либо одного направления или одной школы, то преподавание данной дисциплины должно быть теоретически аргументировано, логично выстроено, опираться на опыт и талант профессионалов, их лучшие работы. Важно создать атмосферу единого положительного отношения к декларируемым художественным принципам среди обучающихся. Только тогда можно рассчитывать в перспективе на высокие профессиональные результаты, которые они смогут представить. Но сделать это не так-то просто. Студент волен выбирать то, что ему кажется наиболее интересным, придерживаться тех подходов в художественных решениях, которые представляются ему более современными, а не просто модными в молодежной среде.

И данный аспект нередко входит в противоречие с той программой, которой руководствуются в учебном заведении.

С административной точки зрения этот вопрос должен решаться, казалось бы, относительно просто: каждый волен выбирать себе учебное заведение по своим предпочтениям, а те, кто попал в вуз случайно, должны отчисляться. Однако в жизни не все так. Во-первых, поступая, абитуриент может нечетко представлять себе предстоящую учебную программу. Во-вторых, взгляды могут меняться, и, в-третьих, абитуриенты обычно подразделяются на тех, кому важен преимущественно диплом (люди инструментальной направленности) и тех, кто стремится именно к художественному творчеству, и выявить тех или иных при поступлении и даже во время обучения бывает не всегда просто. Сразу оговоримся: абитуриентов с первой (инструментальной) направленностью мы рассматривать не будем. Речь пойдет о тех, кто стремится стать художником, направлен на получение знаний, умений, художественных навыков, а не только получить документ о высшем образовании, добросовестно выполняя все требования. Именно такие студенты чаще других сомневаются, ищут новое и с наибольшей вероятностью среди них можно встретить тех, кто критически относится к предложенной учебной программе.

### Акцент на преподавании композиции

Итак, вернемся к основному вопросу: к обилию художественных школ и направлений и к возможности выбора учеником той школы, которая более всего отвечает его эстетическим взглядам.

Если говорить о художественном факультете ВГИК, то далеко не всякая школа отвечает задачам, которые в будущем будут стоять перед художником кино. Наиболее подходит из них та (особенно для игрового кинематографа), которая в своей основе опирается на знание истории материальной культуры, архитектуры и, следовательно, преимущественно решает задачи фигуративного искусства, наиболее близко отражает видимую реальность, опираясь на понимание

Реалистическое искусство. Александр Матрешин. «Туман в Переславле-Залесском», 2001 г., к-пастель





проблем, тесно связанных с драматургией, возможностями киноаппаратуры и режиссерского замысла. Тем не менее справедливости ради стоит отметить: все большее распространение (в том числе и в игровом кино) получают компьютерные технологии, направленные на реализацию самых фантастических образов, подчас далеких от видимой реальности.

Еще сложнее дело обстоит с подготовкой постановщиков мультипликационного фильма: цветовая и пластическая условность, стилизация, задачи решения гротескного образа часто весьма отдаленно напоминают принципы реалистической школы. Поэтому в среде обучающихся нередко получают распространение подходы, основанные на иных принципах, которые не только подвергают реальные формы активной интерпретации, но подчас и вовсе отказываются от них, склоняясь, например, к абстрактно-философским задачам, эстетике постмодерна и к далеким от традиционного реалистического изображения методам изображения. В этом случае у учеников подчас возникает внутренняя неудовлетворенность учебной программой, и как следствие формальное, незаинтересованное отношение к ее выполнению. Подчас появляется непонимание того, для



Аналитическое искусство.  
Павел Филонов.  
«Масленица»,  
1913–1914 гг., х/м.  
Государственный  
Русский музей

чего нужно писать и рисовать с натуры, да еще при этом стремиться к точности передачи цветовых, тональных отношений, соблюдения видимых пропорций в рисунке и так далее, чтобы изучить основы рисования и живописи.

Если для примера обратиться к практике музыкального творчества, то там значительно реже сомневаются в необходимости начинать

с основ, гамм и этюдов, чтобы затем постепенно переходить к исполнению сложных произведений как классических, так и современных. Музыкантам в подавляющем большинстве ясно, что человек, не владеющий базовой основой техники игры на фортепиано или скрипке, флейте или гобое, не считается профессионалом. Но то, что так очевидно в одной области по ряду специфических причин, не совсем ясно в современной школе

изобразительного искусства. В чем причина такого явления, — вопрос сложный, и здесь не будем его подробно разбирать, так как это обусловлено массой факторов, разбор которых потребовал бы объемного психолого-педагогического труда. Поэтому ограничимся констатацией факта, с которым приходится сталкиваться на практике.

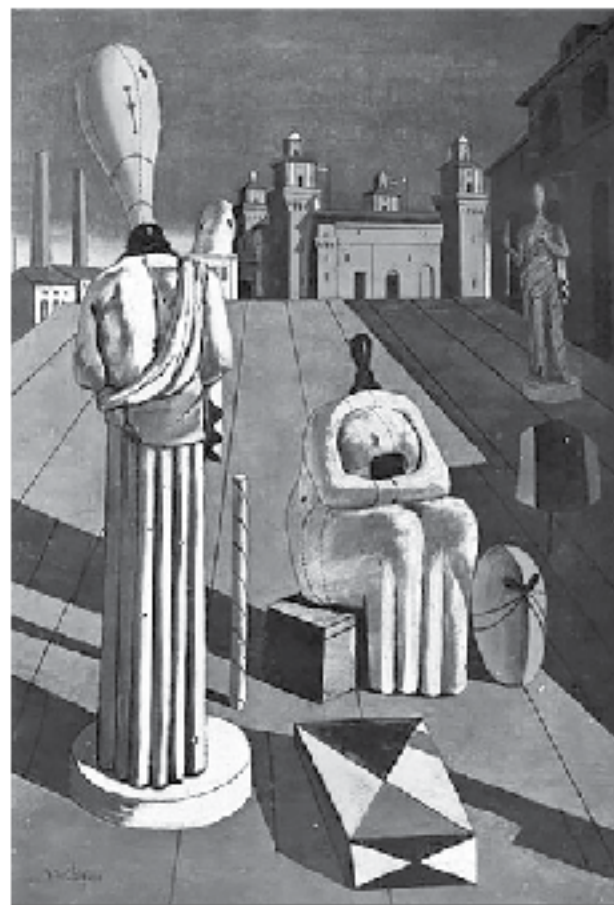
Некоторая коррекция учебной программы, разумеется, возможна, и это может смягчить остроту проблемы. К одному из факторов, способствующих преодолению поставленной проблемы, может послужить больший акцент на преподавании композиции в изобразительном искусстве как форме организации изобразительной целостности. Изучая методы создания изобразительной структуры на основе ряда общих для разных школ принципов, можно объединить самые разные подходы. При этом студенты смогут найти в них более понятные для себя положения и отчасти преодолеть слишком критическое отношение к предлагаемым конкретным заданиям конкретной школы.

Сюрреализм  
(Метафизическая живопись).  
Джорджо де Кирико.  
«Бесполокитные музы»,  
1916–1918 гг., х/м.  
Частное собрание

### Композиция как выражение целостного смысла

Прежде всего, необходимо объяснить, что композиция — это не размещение изображения на листе, а именно организация

изображения ради художественного смысла. (В.Ф. Фаворский, Н.Н. Волков, С.М. Даниэль, Н.Н. Третьяков и др.). Важно показать, что не только и не столько изображаемые предметы являются главным композиционным объектом, сколько обосновать значимость роли взаимосвязей, мало значащих, казалось бы, «пустот», объяснять, что чистый лист играет подчас не меньшую роль в передаче смысла, чем изображенный предмет. При этом анализ композиции должен учитывать не только объект сам по себе, но обязательно все известные его взаимосвязи с другим объектом. Формула  $O \leftrightarrow O'$  — это единица анализа, которую необходимо применить к изобразительному элементу. Важно показать, что, во-первых, изобразительный элемент связан с другими элементами и, во-вторых, связан со



<sup>1</sup> Национальная психологическая энциклопедия. В. Зеленский. Словарь аналитической психологии. М.: Когито-Центр, 2008 г. // URL: <https://vocabulary.ru/termin/tselostnost.html#tab-org> (дата обращения: 13.10.2018).



Концептуальное искусство. Илья Потанов. «Диалог», 2015 г., х/м. Собственность художника

<sup>2</sup> Синергия (греч. *συνεργία* — сотрудничество, содействие, помощь, соучастие, общность; от греч. *σύν* — вместе, др.-греч. *ἔργον* — дело, труд, работа, (воз)действие) — усиливающий эффект взаимодействия двух или более факторов, характеризующийся тем, что совместное действие этих факторов существенно превосходит простую сумму действий каждого из указанных факторов, эмерджентность // URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B8%D0%BD%D0%B5%D1%80%D0%B3%D0%B8%D1%8F> (дата обращения: 13.10.2018).

зрителем и его восприятием, без которого он не существует как смысловая единица, не имеет семантической сущности, являясь лишь испачканным куском материи или бумаги, так как ни один прибор без человека не в состоянии понять смысла нарисованного.

Важен и наглядный анализ того, что взаимосвязи бывают не только внешними, но и внутренними. Сам элемент “О” —

также есть система связанных элементов:  $o \leftrightarrow mo$ , где “ $mo$ ” — множество внутренних элементов объекта. При этом вся система  $o \leftrightarrow mo$  может образовывать целостности, то есть такие образования, которые именно и порождают смыслы, не сводимые к простой сумме множества “ $mo$ ”. Об этом подробно писали А.Ф. Лосев, К.Г. Юнг, который полагал, что: «Идея целостности связана с понятием противоположности. Если две конфликтующие противоположности

сходятся вместе и синтезируются, то результат входит в большую целостность»<sup>1</sup>.

Целостность произведения неразрывно связана с новым художественным смыслом (со сверхсмыслом), который не заключен в сумме внутренних смыслов произведения. Это гештальт, конструкт, то, что еще в прошлом веке обосновали М. Вертгеймер, В. Кёлер, К. Коффка, Дж. Келли и выявил в своих экспериментах по восприятию Р. Придчард. Образ же — это по существу новый интегральный смысл произведения. А композиция — структура построения как целостности формы, так и смысла. Композиционные отношения имеют качество синергии<sup>2</sup>. Два элемента, взятые в единстве дают иной, новый смысл, в чем проявляется то, что называется эмерджентностью<sup>3</sup>. В этом сложность организации изобразительного пространства и плоскости, сложность и глубина композиции.

Интегральный смысл целостности произведения изобразительного искусства принято называть образностью. Однако понятие образ в большинстве своем нередко носит в сознании обучающегося субъективный характер и оценивается неодно-

<sup>3</sup> Эмерджентность или эмергентность (от англ. *emergent* — возникающий, неожиданно появившийся) в теории систем — наличие у какой-либо системы особых свойств, не присутствующих у элементов, а также сумме элементов, не связанных особыми системообразующими связями; несводимость свойств системы к сумме свойств ее компонентов; синоним — системный эффект. <https://ru.wikipedia.org/wiki/Эмерджентность> (дата обращения: 13.10.2018).

значно. Это вполне понятно, так как в восприятии присутствует сильно выраженный оценочный компонент, который зависит от мировоззрения зрителя, его мироощущения, предыдущего опыта, особенностей личности и множества других факторов. Поэтому нередко, даже при наличии образа, одни его видят, а другие нет. Это весьма затрудняет в педагогической практике оперирование понятием «образ»: подчас студент прекрасно видит созданный им образ, а зритель (педагог) не видит.

Бывает и другая ситуация, когда образ виден педагогу, но ему по какой-то причине неприятен. Формально все организовано целостно, даже убедительно, однако смысл произведения педагог не разделяет, и на этом основании он не только критикует выбранный подход, но и отрицает достоинства работы. Тогда может получиться, что сказанное ранее, об изобразитель-



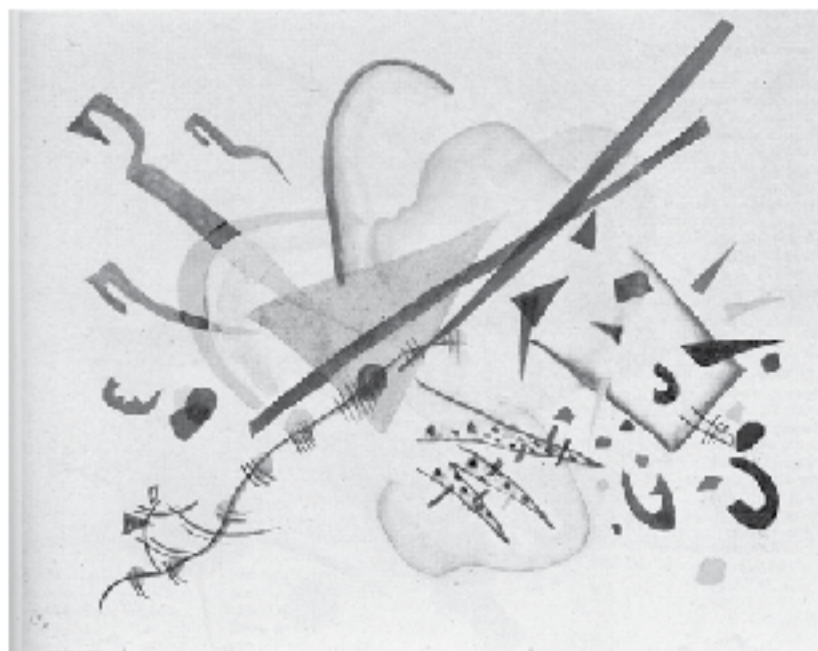
Питерманьеризм.  
Владимир Голубев.  
Из серии «Кодекс Пилигрима», 2016 г.,  
6/см.т. Собственность  
художника

ных задачах и их решении, может быть вовсе зачеркнуто, а студент, не поняв мотивов педагога, не осознает причину возникшей неудачи.

Кроме того проблема усложняется еще тем, что ученики достаточно сильно от-

личаются друг от друга своими психологическими качествами: стилем мышления, направленностью, культурными предпочтениями и т. д. Поэтому они подчас стремятся к выражению наиболее близких для них художественных смыслов, которые могут с трудом восприниматься в рамках конкретной школы. И учащийся перестает понимать, чего от него хотят. Ведь он все, с его точки зрения, делал именно так, как его учили.

Представление о «целостности» (в отличие от «образа»), определяемое как взаимосвязанность отдельных элементов, — несколько более конкретное понятие. Здесь можно говорить о структуре взаимосвязей, их конфликтах и единстве, соподчинении и изолированности. Поэтому легче показать, что такое композиционное единство или, напротив, дробность. Цветовые и тональные отношения также проще показать, исходя из понятия целостности, а не образности, так как студент может



Абстрактное искусство. Василий Кандинский. «Линейно-цветная композиция», 1920 г., бумага, акварель. Государственная Третьяковская галерея

видеть образ, подразумевать и чувствовать его, эмоционально переживая, но не в состоянии организовать так, чтобы его увидел зритель. Тогда возникшая между педагогом и студентом неопределенность непонимания, оставив на время за скобками проблему художественного смысла, может на первых порах опереться на «формальную» сторону

воспроизведения изображения для налаживания педагогического контакта.

Не следует думать, что описанное явление редко встречается. В той или иной степени оно возникает почти постоянно. Поэтому необходимо четко различать способ, который пытается использовать обучающийся, и смысл, который он стремится выразить, донести до педагога. Если эти понятия смешиваются, может возникнуть ситуация, когда учащийся начинает во избежании недоразумений подстраиваться под определенный смысловой и стилистический эталон, что в корне противоречит не только задаче целостности изображения, но и направленности обучения на передачу художественного смысла. В этом случае вся система обучения если не рухнет, то серьезно запутывается, тормозится. При этом контакт между педагогом и студентом может еще и осложниться. Возникает то, что можно назвать «управлением — подчинением». А это уже не имеет никакого отношения к творческому обучению. Здесь уже не до образа, не до художественности, здесь начинают работать совершенно иные механизмы — работа по предложенному образцу.

И тут следует задаться вопросом: является ли отдельная педагогическая школа — работой по образцу? Отчасти да, является. Без этого, как правило, не обойтись. Без определенного подражания любое обучение обойтись не может, как не может обойтись и без элемента внушения. Но важнейшим здесь является соблюдение меры. Основываясь исключительно на подражании, обучение превращается в мертвый организм, из которого выкачали жизнь. Всё внешне может быть весьма благополучно. Но стоит

авторитету педагога исчезнуть, и у ученика происходит потеря художественных ориентиров, чему на практике мы находим немало примеров.

Необходимы разнообразие подходов, толерантность по отношению к иному взгляду на вещи, педагогический компромисс между тем, что хочет педагог от ученика, и имеющимися у ученика возможностями и уровнем его творческого начала. В этой связи индивидуально подобранная система учебных задач — залог успешного обучения изобразительному искусству. Как разнообразна природа, так и формы изобразительной деятельности должны бы быть максимально диверсифицированными. Тогда удастся показать и максимальное разнообразие художественных смыслов, что не исключает их столкновения и конфликтов, сочетающихся с извечным стремлением к целостной системе обучения, направленной на выражение наиболее глубокого интегрального смысла и к наиболее совершенной художественно-ценностной системе взгляда на мир. ■

---

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Волков Н.Н. Композиция в живописи. — М.: Искусство, 1977. — 263 с.: табл.
2. Даниэль С.М. Сети для Протея. Проблема интерпретации формы в изобразительном искусстве. — СПб.: «Искусство-СПб», 2002. — 304 с.
3. Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства: в 2 т. Т. 1. — М.: Гилей, 2001. — 391 с.
4. Свешников А.В. Алгоритмы композиционного мышления в станковой живописи. — М.: ВГИК, 2012. — 352 с.: ил.

#### REFERENCES

1. Volkov N.N. Kompoziciya v zhivopisi [Composition in painting]. — M.: Iskusstvo, 1977. — 263 p.: tablicy.
2. Daniél' S.M. Seti dlya Proteya. Problema interpretacii formy v izobrazitel'nom iskusstve [Networks for Proteus. The problem of interpreting the form in art]. — SPb.: "Iskusstvo-SPb", 2002. — 304 p.
3. Kandinskij V.V. Izbrannye trudy po teorii iskusstva [Selected works on the theory of art]. V 2-h t. T. 1. — M.: Gileya, 2001. — 391 p.
4. Sveshnikov A.V. Algoritmy kompozicionnogo myshleniya v stankovoj zhivopisi [Algorithms of composite thinking in easel painting]. — M.: VGIK, 2012. — 352 p.: il.

# Composition as a Method of Communication in the Teaching of Fine Arts

**Alexander V. Sveshnikov**

*Doctor of Arts, Professor*

UDC 7.012

**ABSTRACT:** The abundance of artistic trends that arose at the turn of the 21st century gave rise to many art schools and art trends each of which has its own conceptual traits and its own view of the aesthetic nature of artistic creativity. At first glance, it may appear that we are dealing with a chaotic, random, temporary process. However, on closer examination it turns out that this process has a very deep development logic and requires a highly serious attitude and a comprehensive scientific study.

In each artistic trend, talented artists work in accordance with their worldviews, with their own attitudes to the nature of art. This process also involves professional art theorists and art historians. Therefore, this phenomenon should be treated with all possible seriousness, since it is not accidental but innate.

However, all of the above creates considerable difficulties when it comes to teaching fine arts. Teachers who adhere to a specific artistic trend — for example, the realistic academic school and its firmly established methods — sometimes encounter well-informed students who very soon begin to see the proposed assignments as having certain artistic limitations. This has an immediate negative effect on their attitudes toward learning.

In this case, the main task of the teacher is to avoid losing contact with the student by showing him that the proposed framework of learning exercises addresses a number of problems common to the vast majority of artistic trends. Here it is necessary to highlight what constitutes the common foundation of the most diverse artistic trends, and to make clear that without mastering such foundation it is impossible to realize any artistic concept in a truly professional way. It is important to show that there exists a single foundation on which one can subsequently establish many different artistic trends.

In this context, the essay aims to present the theory and practice of composition as a common educational basis; and to demonstrate that the learning process should rely on compositional techniques imparting that formal integrity which cannot be ignored by any art trend or art school.

**KEY WORDS:** art school, composition, image, integrity



## Загадка как структурный элемент жанра «квест»

**А.Н. Янковский**

*Одной из наиболее востребованных форм современной массовой культуры является жанр «квест»<sup>1</sup>, представленный в разных форматах — от видеоигр и кинематографа до городских экскурсий и специально оборудованных игровых пространств. В чем секрет популярности этого формата, корни которого обнаруживаются еще в архаике, мифах и ритуалах? В статье обосновывается взаимосвязь жанра «квест» с литературой, кинематографом, видеоиграми, реалити-шоу. Феномен загадки в контексте «реальной виртуальности» не исследовался ранее в культурологическом аспекте, современные художественно-игровые формы только начинают осмысливаться в условиях цифровизации.*

миф, квест,  
загадка,  
массовая  
культура,  
виртуальность,  
компьютерные  
игры

<sup>1</sup> "Quest" в переводе с английского языка означает «поиск» и одновременно содержит в себе значение «задавать вопрос» от слова "question". Игровая форма «квест» — это цель загадок и ребусов, которые требуется решить игрокам для достижения определенной цели. — Прим. авт.

<sup>2</sup> Аристотель. Поэтика. Риторика. М.: Азбука-классика, 2017. С. 56.

Привлекательность игрового формата «квест» обусловлена главной его составляющей — преодолением череды загадок или испытаний, приводящих игрока к желаемой цели. Разгадывание загадок и ребусов привлекает, провоцирует азарт. В этом скрыт агональный элемент квеста, сопряженный с архаикой стремления человека к соревновательности. Инстинкт соревнования проявляется в потребности распознать загадку, раскрыть тайну. В мифах и сказках встречается множество загадок, сконструированных для проверки качеств персонажей или достижения некой цели. Еще Аристотель относил загадки к отдельному жанру, считая их хорошо составленными метафорами в поэзии. В «Поэтике» он дает загадке определение: «Идея загадки та, что говоря о действительно существующем, соединяют вместе с тем совершенно невозможное. Посредством связи общеупотребительных слов достичь этого нельзя, а посредством метафоры возможно...»<sup>2</sup>.

### Феномен загадок

Феномен загадок исследуется лингвистами и фольклористами. Этому анализу, в частности, посвящена работа С.Я. Сенде-



ровича «Морфология загадки», где автор пишет о сущности европейских загадок, считая их более сложными по сравнению с неевропейскими, поскольку в них сохраняются древние корни. Однако, утверждает он, исследования западных структуралистов Д. Эванса (David Evans), Т. Скотта (Charles T. Scott), Эли Конгас-Маранда (Eli Kongas Maranda) и других не дают удовлетворительного определения загадке, не согласуются с мыслью Аристотеля. Общая структуралистская модель построения загадки основана на вопросно-ответной форме, неполном описании и частичном соответствии этого описания разгадке, амбивалентности взаимоотношений загадки и разгадки<sup>3</sup>. Французские структуралисты Р. Жорж (Richard Georges) и А. Дандес (Alan Dundes) также вывели формулу загадки с точки зрения ее логической структуры, темы и комментария, где должен быть разгадан референт, то есть объект или предмет предполагаемый описанием.

<sup>3</sup> Сендерович С.Я. Морфология загадки. М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 23.

Как пишет С.Я. Сендерович, определение Аристотеля подразумевает аксиоматическую концепцию и соответствующую ей программу анализа «в смысле умного (интеллектуального) созерцания бытия предмета и схватывания его сущности»<sup>4</sup>. В целом загадки представляют собой парадокс, являющийся критическим порогом процесса познания и понимания. Кроме того, фольклорная загадка представлена на древнем языке, который мы не понимаем, утратив связь с мифологической традицией. В особые отношения загадка вступает и с логикой, хотя по существу она не совсем алогична. Описывая предмет, загадка не дает ему абстрактное определение или логическое понятие, а репрезентирует его второстепенные свойства, основанные на некоей амбивалентности, двусмысленности, неполноте характеристик, что Сендерович называет «зиянием» смысла, существующем на краю рациональности.

<sup>4</sup> Там же. С. 34.

Однако при исследовании феномена «квест» интерес вызывает не столько структура загадки, сколько ее культурологический смысл и секрет привлекательности для массового сознания. Ученые полагают, что архаические загадки были способом передачи знания от поколения к поколению, выполняли социальные и мифологические функции. Загадки служили как веселым развлечением, так и являлись основой для командных или индивидуальных состязаний у разных племен, были способом завоевания престижа.

Образцы загадок, ставших своеобразным архетипом всех загадок, можно найти у шумеров, древних евреев, в античных мифах. Например, у шумеров загадка о школе звучала так: «Вот дом. Кто входит в него слепым, выходит прозревшим. Что это?».

<sup>5</sup> Гаспаров М. Занимательная Греция. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 60.

В древнегреческой легенде повествуется также о Гомере, который не смог ответить на загадку рыбаков о вшах и потому умер: «Что поймали — отбросили, что не словили — сохранили. Что мы поймали?»<sup>5</sup>. Известным примером соревнований в загадках были споры древнегреческих мудрецов и философов. В частности, у Плутарха описано состязание в загадках «Пир семи мудрецов», организованное эфиопским и египетским царями в связи с получением пограничной области. Загадки не имели конкретных ответов, и на пир были приглашены семь мудрецов Греции, отвечавших на вопросы. Соревнование в загадках переросло в философский диспут. Знаменитые апории Зенона также могут быть отнесены к жанру особых математических загадок. Таким образом, в античной традиции загадки служили прообразом логического мышления, потому, видимо, Аристотель и не стал разграничивать фольклорную форму загадки, поэтическую метафору и аналитический ребус. В современном же понимании типы загадок различаются.

### Типы загадок

<sup>6</sup> Бриколаж подразумевает модель производства, где бриколёр произвольно использует любые инструменты для получения результата, который всегда является промежуточным, неокончательным, так как он не стремится иметь авторский контроль над производством и воссоздает известные структуры.

В мифологических загадках обычно главным стержнем является не логика, а знание определенных атрибутов и элементов мифа. Загадка в контексте мифа становится частью бриколажа<sup>6</sup>. Бриколаж, считает К. Леви-Стросс, — это способ творчества на основе элементов мифа, который не выходит за границы его структуры, а скорее работает на воспроизведение этой структуры<sup>7</sup>. Принцип бриколажа воплощен режиссером Ронам Ховардом в экранизациях романов Дэна Брауна: «Код Да Винчи» (2006), «Ангелы и Демоны» (2009), «Инферно» (2016). В каждом из фильмов герою Тома Хэнкса Роберту Лэнгдону приходится сталкиваться с решением загадок в форме бриколажа. Герой должен знать ответы на сакральные вопросы, в противном случае он может потерять жизнь — пример экзистенциального переживания. Еще одним примером бриколажа в кинематографе служит фильм «Девятые врата» (1999) режиссера Романа Полански. По сюжету картины герой Джонни Деппа, книжный детектив, должен установить подлинность книги, которую, по словам заказчика, написал сам Дьявол. Пока главный герой пытается разгадать одну загадку, он обнаруживает, что книга обладает загадочным, мистическим свойством.

<sup>7</sup> Леви-Стросс К. Первобытное мышление. М.: Республика, 1994. С. 126.

Фольклорные народные загадки более поздних периодов ближе к культуре карнавальная, смеховой. По теории М. Бахтина, они напрямую связаны с культом плодородия и потому нередко имеют своеобразный подтекст.

*Загадки в русских сказках* — часть специальных испытаний, благодаря которым невеста выявляла личность жениха, его характер и умения, что может рассматриваться как прообраз квеста. Один из примеров таких квестовых заданий — сказка о Елене Премудрой, предлагавшей своему суженому спрятаться так, чтобы она не смогла его найти. Но задание изначально было невыполнимо, ее волшебная книга открывала любую тайну. Тем не менее герою удается перехитрить Елену, спрятавшись в саму книгу и став частью самого волшебства, булавкой или заглавной буквой в разных версиях. Героиня русских сказок с именем «Премудрая» всегда связана с традицией разгадывания загадок и в целом колдовства, отличалась способностью к оборотничеству, например, превращению в птиц. Навык загадывать загадки предстает как свойство «премудрых», наделенных особым тайным знанием, отсылает к мифологии, магии, ведической традиции. В отечественном кинематографе примером таких загадок служат анимационные и мультипликационные экранизации русских народных сказок, например, «Аленький цветочек» (1952). В 2015 году режиссером Индаром Джендубаевым был также снят фильм «Он — Дракон», где по сюжету красавицу княжну Мирославу похищает дракон и привозит ее на далекий остров. В итоге заколдованный ящер оказывается привлекательным молодым человеком со сложным жизненным опытом и тяжелым характером.

Физические испытания женихов служат примером квестовых заданий в сказках. Например, Иванушка в сказке «Сивка-бурка» должен допрыгнуть до верхнего венца терема и поцеловать царевну. Испытания в смелости, ловкости, смекалке характерны для проверки будущего главы рода. Множество сюжетов связано с путешествием женихов «за тридевять земель, в тридевятое царство», заданием добыть «живой» и «мертвой» воды, молодильных яблок, жар-птицу... Одним из невыполнимых сказочных заданий было «пойти туда, не знаю куда, принести то, не знаю что». Подобные сюжеты отсылают к мифологическому архетипу перехода из мира живых в мир мертвых, что свидетельствует о переходе в другую реальность. Семиотический анализ обосновывает такой сюжет как переход из одного семантического поля в другое. Ю.М. Лотман пишет: «...преодолев границу, действительность вступает в семантическое “антиполе” по отношению к исходному. Для того, чтобы движение сюжета остановилось, он должен с ним слиться, превратиться из подвижного персонажа в неподвижный»<sup>8</sup>.

Битва с драконом или чудовищем тоже выступает одним из часто повторяющихся архетипических сюжетов мифологии, олицетворяя борьбу космоса с хаосом. Встреча с чудовищами —

<sup>8</sup> Лотман Ю. Структура художественного текста // Ю.М. Лотман. Об искусстве. СПб.: Искусство, 1998. С. 232.

<sup>9</sup> Примером может служить экранизация романов Джоан Роулинг о приключениях юного волшебника Гарри Поттера. — *Прим. авт.*

<sup>10</sup> Косидовский З. Библейские сказания. М.: Издательство политической литературы, 1990. С. 123–125.

одно из наиболее распространенных испытаний в компьютерных играх, кинематографических квестах<sup>9</sup>. З. Косидовский проанализировал кочевание этого сюжета из шумерской традиции в христианскую историю. Во времена шумеров победоносным богом, одолевшим дракона, считался Энлиль, но когда Месопотамию завоевал аккадский царь Хаммурапи, победителем чудовища стал бог Мардук. Когда же гегемонию над Междуречьем захватили ассирийцы, то звание высшего божества в государстве получил Ашшур. Ассирийские писатели вымарали на клинописных табличках имя Мардука, вписали имя бога своего племени — Ашшура. Но сделали это неаккуратно, пропустив в ряде текстов имя Мардука. В итоге миф дошел до Палестины, где уже Яхве борется с чудовищем Левиафаном, или Раавом. Затем миф пробрался в христианство в виде легенды о святом Георгии-Победоносце<sup>10</sup>.

### Архетипы загадок

С рождением светской литературы загадки перестали играть сакральную роль, утрачивая связь с архетипическим содержанием. Так, в известной работе М.М. Бахтина о Рабле, ученый пишет об интересе писателя к играм, длинный список которых он включил в роман «Гаргантюа и Пантагрюэль», — игры были связаны не только внешней, но и внутренней сущностной связью с народно-площадной стороной праздника. «Пророческая загадка», завершающая первую книгу романа о Рабле, становится для М.М. Бахтина предметом анализа. Он отмечает, что в «Пророческой загадке» тесно переплетены два момента: пародийно-пророческое изображение исторического будущего и образы игры в мяч, в чем проявляется характерное для эпохи карнавального восприятие исторического процесса как игры<sup>11</sup>. Подобные загадки были широко распространены в эпоху Рабле, благодаря им тяжелое и страшное, серьезное и важное трансформировалось в веселое и легкое. Благодаря загадкам, будущее оказывалось не мрачным и страшным, а веселым и легким. Характеризуя эпоху Ренессанса, Бахтин делает вывод о том, что «все образы игры, пророчества (пародийные), загадки и народно-праздничные образы объединяются в органическое целое, единое по смысловой значимости и стилю. Их общий знаменатель — веселое время. Все они превращают мрачный эсхатологизм средневековья в “веселое страшлище”». Они очеловечивают исторический процесс, готовят его к трезвому и бесстрашному познанию<sup>12</sup>. Речь в романе идет о специфической загадке — прогнозировании в пародийной форме, но в целом развитие тенденции «веселого времени» свидетельствует о секуляризации в культуре. Загадки, как и вся смеховая культура,

<sup>11</sup> Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. С. 117.

<sup>12</sup> Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. С. 118.

нейтрализовывали строгость официальной догматики, снижали социальное напряжение. Эту функцию выполняет в современности сатира, юмористические формы, весь развлекательный комплекс медиакультуры, включая игры в формате квеста.

Развитие литературной традиции загадок чаще представляет собой интеллектуальное творчество, построенное на законах логики или намеренного алогизма, метафорических приемах, игре слов. Наиболее известный пример абсурдистской загадки — головоломка в «Алисе в стране чудес» Льюиса Кэрролла: «Чем ворон похож на письменный стол?». Ответ в самой сказке не предполагался, но многие известные писатели пытались ее разгадать, основываясь на тождестве звуков в словах. Кэрроллу пришлось дать собственное шуточное объяснение этому ребусу: «Потому что они могут производить звуки, хотя и довольно паршивые; и их невозможно поставить не той стороной!».

Интеллектуальные загадки придумывали многие ученые, одна из них приписывается Эйнштейну и звучит так: «На улице стоят пять домов. Англичанин живет в красном доме. У испанца есть собака. В зеленом доме пьют кофе. Украинiec пьет чай. Зеленый дом стоит сразу справа от белого дома. Тот, кто курит Old Gold, разводит улиток. В желтом доме курят Koal. В центральном доме пьют молоко. Норвежец живет в первом доме. Сосед того, кто курит Chesterfield, держит лису. В доме по соседству с тем, в котором держат лошадь, курят Koal. Тот, кто курит Lucky Strike, пьет апельсиновый сок. Японец курит Parliament. Норвежец живет рядом с синим домом. Кто пьет воду? Кто держит зебру? В целях ясности следует добавить, что каждый из пяти домов окрашен в свой цвет, а их жители — разных национальностей, владеют разными животными, пьют разные напитки и курят разные марки американских сигарет. Еще одно замечание: в утверждении “Зеленый дом стоит сразу справа от белого дома” справа означает справа относительно вас»<sup>13</sup>. Эта задача представляет собой базу данных, ее решение возможно, если разложить все условия по таблицам, сопоставить все данные. Подобная интеллектуальная задача интересна не только простым любителям игр и развлечений, но и докторам физико-математических наук.

В литературе к особому виду интеллектуальных загадок и квестов относится детективный жанр. Благодаря таким персонажам, как Шерлок Холмс, Эркюль Пуаро и Мисс Марпл, жанр криминально-интеллектуальных логических загадок стал популярен в массовой культуре. Многие виртуальные и реалити-квесты повторяют сюжеты этих всемирно известных произведений или продолжают традиции детективов. В кинематографе существуют

<sup>13</sup> Цит. по: Котошигов А. От Эйнштейна к Шерлоку Холмсу (дедуктивный метод поиска в базе данных) // Компьютерные инструменты в образовании, № 6, 2005. СПб.: Изд-во ЦПО «Информатизация образования». С. 84–88.

<sup>14</sup> Квест в реальности — развлекательная игра, которая представляет собой череду загадок для команды из нескольких человек. Игрокам необходимо применить логику, ловкость и координацию, уметь работать в команде, чтобы разгадать загадки в условиях ограниченного количества времени. — *Прим. авт.*

многосерийные и полнометражные фильмы, снятые по мотивам романов Агаты Кристи. Одна из последних экранизаций романа «Убийство в восточном экспрессе» вышла в 2017 году. Снял картину режиссер Кеннет Бран, сыгравший Эркюля Пуаро. Подобная детективная история идентична правилам и антуражу квестов в реальности<sup>14</sup>. В ней присутствуют все необходимые составляющие современной квестовой игры — замкнутое пространство, экзистенциальные переживания, ограниченное время, загадка.

Итак, загадки квеста понимаются как испытания физического и интеллектуального плана, встроенные в цепь событий, сконструированные специально для достижения цели. В квесте загадка может быть основана на различных принципах:

1. Знание правил (сходно с мифологическим контекстом или бриколажем), то есть необходим опыт сюжетного развития других игр. Например, в видеоиграх нередко встречается прием: надо выйти из одной комнаты, чтобы попасть в другую. Для этого на двери приведен код или шифр, который неопытный игрок должен угадать логическим путем, и чтобы открыть дверь, ему нужно найти кнопку, замаскированную в другом месте. В этой ситуации взрослый человек с логическим мышлением будет действовать рационально, а ребенок, имеющий игровой опыт и знающий правила поведения в подобных ситуациях, быстро найдет решение, обратив внимание на необычные детали на стенах и т. д. Опыт знания функционирования виртуальных игр формирует особую модель мышления, которое срабатывает в подобных ситуациях. Оказавшись в условиях реалити-квеста, этот стереотип может помочь решить задачу. В практической жизни эти навыки вряд ли востребованы, они актуальны только в условиях игровой реальности, кинематографического и литературного контекста. Несомненно, в определенной степени такие задачи способствуют формированию дивергентного мышления<sup>15</sup>, но в практическом применении подобный виртуальный опыт не приводит к адекватному взаимодействию с реальным миром. Чтобы выбраться из замкнутого помещения в действительности, необходимы иные навыки, а не только поиск секретной кнопки.

2. Интеллектуальный ребус (задействует логику и нестандартное мышление) готовит игрока к решению задачи: чтобы составить, к примеру, из букв слово «Медуза Горгона» (квест «Последняя загадка Леонардо»), игрок крутит ручки в программе и угадывает шифр. Математические задачи часто встречаются в детективных видеоиграх, в реалити-квестах. Например, отечественная компьютерная игра «Братья Пилоты. По следам полосатого слона» была создана в 1997 году по мотивам мультфильма

<sup>15</sup> Дивергентное мышление (от лат. *divergere* — расходиться) — метод творческого мышления, применяемый обычно для решения проблем и задач. Заключается в поиске множества решений одной и той же проблемы. — *Прим. авт.*

«Следствие ведут колобки» и выстроена как цепь детективных загадок, которые с интересом разгадывают дети и взрослые. Решая головоломки, игроку нужно пройти 15 игровых локаций. В этом ему помогают воспоминания о мультфильме с сюжетом о Карбофосе, похитившем редкого слона из зоопарка. Одна из сложных головоломок в игре — разгадывание замка-шифра на холодильнике, — чтобы его открыть, нужно повернуть все переключатели в горизонтальное положение. При этом сначала нужно запомнить все переключатели, стоящие вертикально, и нажать на них, повторив это действие несколько раз. Как правило, невыполнение задания в играх не позволяет перейти на другой уровень, поэтому пользование подсказкой не возбраняется.

В квестах чаще всего сложные логические задания связаны с поиском закономерностей или ключа к шифру, например, по соответствию с печатной машинкой следует выявить последовательность и закономерность расположения букв, используя таблички с рунами. Созданные препятствия формируют у игрока страх потерять виртуальную жизнь, ощутить невозможность перехода на следующий уровень, но он всегда может взять подсказку или купить дополнительные инструменты для решения трудной задачи. Коммерческая составляющая многих игр построена на желании игроков «пройти дальше» в игре, за что он платит реальные деньги. Этот прием особенно распространен в современной индустрии мобильных игровых приложений.

3. Поэтические или музыкальные приемы раскрываются в квесте по мотивам фильмов ужасов, например, оказавшись в доме призраков, игроку нужно вставить пластинку в патефон, прослушать голос умершей девочки, загадывающей в стихотворной форме загадку (один — белое, три — черное...). Речь идет о фортепьяно, которое надо найти и повторить звучащую мелодию так, как это делают дети, только тогда откроется заветная дверь. Логическая загадка ориентирована на внимание и память игрока, например, необходимо распределить имена кукол в соответствии с тем порядком, что приведен в задании, тогда дверь откроется, хотя игроку придется решить еще и звуковую задачу, определив по звукам их число.

4. В виртуальных квестах обычно используются предметно-механические задания, тогда как в квестах реальных, особенно в командной игре, к ним добавляется функционал взаимодействия между игроками. К примеру, один игрок крутит ручку, управляющую вертикальным движением, другой — ручку, управляющую горизонтальным движением, при слаженности их действий достигается необходимый результат. Эффект погружения

в придуманные обстоятельства достигается с помощью иммерсии, заставляя игроков действовать совместно, проявляя при этом не только смекалку, но и взаимовыручку. Как в виртуальном, так и в реальном квесте игроки испытывают вполне реальные чувства — страх, отвращение, стресс...

Резюмируя, стоит отметить, — с давних времен загадки выполняли различные функции: ритуальные, социальные, познавательные, развлекательные, нейтрализующие. В современных квестах загадки представляют собой синтез различных традиций, лишенных сакрального смысла, но воспроизводящих определенные архетипы образов, основанные на чувственно-эмоциональной мотивации личности. Как постмодернистский тип творчества современный квест представляет многослойное цитирование и наслоение различных культурных пластов, символов и отсылок как к мифам, так и литературным произведениям, а также к кинообразам. ■

---

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Аристотель*. Поэтика. Риторика. — М.: Азбука-классика, 2017. — 320 с.
2. *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. — М.: Художественная литература, 1990. — 545 с.
3. *Гаспаров М.* Занимательная Греция. — М.: Новое литературное обозрение, 2008. — 416 с.
4. *Косидовский З.* Библиейские сказания. — М.: Издательство политической литературы, 1990. — 479 с.
5. *Котоичгов А.* От Эйнштейна к Шерлоку Холмсу (дедуктивный метод поиска в базе данных) // Компьютерные инструменты в образовании. — № 6, 2003. — СПб.: Изд-во ЦПО «Информатизация образования». — С. 84–88.
6. *Леви-Стросс К.* Первобытное мышление. — М.: Республика, 1994. — 392 с.
7. *Лотман Ю.* Структура художественного текста // Ю.М. Лотман. Об искусстве. — СПб.: Искусство, 1998. — С. 14–285.
8. *Сендерович С.* Морфология загадки. — М.: Языки славянской культуры, 2008. — 209 с.

#### REFERENCES

1. *Aristotle*. Poetica. Rhetorica [Poetics. Rhetoric]. — M.: Azbuka-Klassika, 2017. — 320 p.
2. *Bakhtin M.* Tvorchestvo Fransua Rabelais i narodnaya kultura Srednevekovya i Renessansa [Creativity Francois Rabelais and folk culture of the Middle Ages and the Renaissance]. — M.: Hudozhestvennaya literatura, 1990. — 545 p.
3. *Gasparov M.* Zanimatel'naya Grezia [Entertaining Greece]. — M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2008. — 416 p.
4. *Z. Kosidovsky*. Bibleiskie skazania [Bible legends]. — M.: Izdatelstvo politicheskoi literaturi, 1990. — 479 p.
5. *Kotoichgov A.* Ot Einshteina do Sherloka Holmsa [From Einstein to Sherlock Holmes (deductive method of searching the database)] //Komputernie instrumenti v obrazovanii. — № 6, 2003. — SPb.: Izdatelstvo CPO «Informatizacia obrazovaniya». — P. 84–88.
6. *Levi-Strauss K.* PPervobytnoe myshlenie [Primitive thinking]. — M.: Respublika, 1994. — 392 p.
7. *Lotman Y.* Struktura hudozhestvennogo teksta [Structure of the artistic text] // Y. Lotman. Ob iskusstve. — SPb.: Iskusstvo, 1998. — P. 14–285.
8. *Senderovich S.* Morfologiya skazki [The morphology of the riddle]. — M.: Yaziki slavyanskoi kulturi, 2008. — 209 p.



# Riddle as a Structural Element of the Quest Genre

**Alexander N. Yankovskiy**

*Assistant Professor, Sound Engineering Department, Film&Television School (GITR)*

UDC 008

**ABSTRACT:** One of the most popular forms of contemporary mass culture today is the genre of 'quest', which is presented in a variety of formats, from video games and cinema to city tours and specially equipped game spaces. What is the secret of the popularity of the quest form, which roots may be found in the sphere of the archaic, in myths and rituals? The author believes that, initially, the presence of riddle in the structure of quest determines its popularity in literature, and then in cinema, video games and reality quests.

At the moment, the actual trend is the simulation of virtual experience in reality in modern media culture, which is often expressed through the form of quests and riddles. The phenomenon of the riddle in the context of "real virtuality" was not previously explored from the culturological perspective, since the discussed art-game forms have appeared relatively recently and just begin to be understood.

Art history and film science analysis methods have been used to study the art aspect of the subject. Descriptive and comparative analyses, based on the studies in the history of cinema and visual arts (including modern art), were used in regard to new forms of mass culture.

Ever since the days of the archaic, riddles performed various functions: ritual, social, cognitive, entertaining, and neutralizing. In modern quests, riddles are a synthesis of various traditions, devoid of sacred meaning, but reproducing certain archetypes. As a postmodernist type of creativity, the modern quest is a multi-layered quotation of various cultural layers, symbols and references — both in regard to myths and literary works, as well as in regard to cinematic images.

**KEY WORDS:** myth, quest, riddle, mass culture, virtuality, computer games

# [ библиотека ВГИК ]



**Каплан Стив.**

*Скрытые инструменты комедии.*

*Быть смешным — серьезный бизнес: теория и практики / С. Каплан;*

*пер. Виктория Лазня. — 2-е изд. —*

*Киев: Медиа Ресурсы Менеджмент, 2017. — 320 с.: ил.*

Эта книга, раскрывающая уникальные секреты и приемы создания комедии, обязательно заинтересует сценаристов и актеров, режиссеров и продюсеров. Автор детально разбирает сцены из популярных фильмов и телесериалов, позволяя понять механику и искусство комедийного жанра, приводит практические инструменты, используемые при создании успешных коммерческих сценариев.



**Басинский Павел.**

*Скрипач не нужен. Роман с критикой: портреты, эссе: сборник /*

*П.В. Басинский; худож. А. Рыбаков —*

*М.: АСТ: ред. Елены Шубиной, 2014. — 510 с.*

Новая книга писателя и критика Павла Басинского — собрание литературных портретов. Почему не встретились два великих современника — Толстой и Достоевский? Что общего между «Мифом о Сизифе» Камю и поэмой «Человек» Горького? Почему бабочка из рассказа Варлама Шаламова «задает вопросы куда более страшные, чем знаменитая бабочка Брэдбери»? Что успел рассказать поэт Борис Рыжий, певец смутных девяностых, погибший, как и Лермонтов, в 26 лет? В чем секрет успеха Бориса Акунина, и почему последние романы Виктора Пелевина не обязательно дочитывать? Для любителей русской словесности.

**КУЛЬТУРА ЭКРАНА**  
КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ФИЛОСОФИЯ





## Культура XVIII века: возвращение к человеку

**Г.К. Пондопуло**

доктор философских наук, профессор

УДК 37.01

АННОТАЦИЯ

*На материале философских трудов Дж. Вико, Ж.-Ж. Руссо, Г. Гердера, И. Канта в статье анализируются типологические особенности культуры XVIII века, выявляется коренная переориентация всего культурного процесса с космологической идеи на идею антропологическую, приводятся гуманистические основания культуры и определение ее личностной формы, раскрывается осмысление человеком себя в качестве не объекта, а субъекта познания и творчества.*

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

культура XVIII века,  
личностная  
культура, гуманизм,  
антропологическая  
идея, Дж. Вико,  
Ж.-Ж. Руссо,  
И.Г. Гердер,  
И. Кант

Культурная эпоха, которую принято обозначать как Новое время, охватывает два века — XVII и XVIII — и занимает в истории культуры особое место, обозначающее переход от традиционно-рефлекторной к современной, личностной ее форме. Вместе с тем каждый из этих веков имеет свое неповторимое лицо. XVII век принято именовать веком Разума в силу того, что это был период доминирующего воздействия на всю сферу культурной деятельности — от науки и искусства до этики, политики и права, рационалистических принципов, утверждавших определяющую роль разума в познании не только природы, но и человека, его деятельности. Создатели культуры XVIII века, названной Веком Просвещения, не отрицая в целом достижения культуры века Разума, выступили против обезличивания человеческого Разума и его апологетического истолкования. По словам одного из виднейших представителей просветительской идеологии немецкого философа И. Канта к разуму следует относиться не апологетически, а критически; Кант связывал представление о культуре не с разумом как таковым, а со способностью человека поставить все достижения разумной деятельности на службу человеку — выражению его как свободной личности, способной ставить перед собой любые цели.

Развитие культуры в Новое время было тесно связано с двуединым процессом: созданием научной картины мира и осмыс-

лением человеком себя в качестве не объекта, а *субъекта познания и творчества*, что неизбежно вело к коренной переориентации всего культурного процесса и изменению традиционных представлений о культуре. Конкретное выражение это нашло в утрате традиционной связи культуры с *космологической идеей* и замене ее *идеей антропологической*.

XVIII век — это время технической революции. С первыми ее достижениями было связано появление в европейском культурном сознании *идеи прогресса*, указывавшей на рождение новой цивилизации, чьи достижения являются результатом не следования мудрости древних, но накопления знаний и опыта новых поколений. Поводом для распространения этих идей стало появление *машинной техники*. Созданная в 1733 году прядильная машина Джона Уайта, паровые машины Дени Папена (1690) и Томаса Ньюкомена (1711), механический ткацкий станок Эдмунда Картрайта (1785), усовершенствованная паровая машина Джеймса Уатта (1787) стали основой зарождавшейся фабричной системы.

Уже ранние, несовершенные формы машинной техники, появившиеся в XVII веке, производили огромное впечатление на современников. В 1688 году сторонник идеи прогресса Шарль Перро писал, что древние, создававшие дома и суда, ничего нового не изобретали, а всему научились у животных, тогда как «возьмем, например, машину для изготовления шелковых чулок. Те, у кого довольно ума, — не для того, чтобы изобретать подобные вещи, но для того, чтобы понимать, как они устроены, — приходят в удивление при виде бесчисленных пружин и рычагов, из которых она состоит, и множества ее разнообразных и необычно точных движений. <...> Между тем рабочий, который управляет машиной, ничего в (работе механизма — прим. Г.П.) не понимает и даже не задумывается над этим; это позволяет сравнить машину для изготовления чулок с самой прекрасной машиной, которую создал Бог, я хочу сказать с человеком, в котором совершаются тысячи различных операций, необходимые для того, чтобы питать и сохранять его, хотя он даже не подразумевает об этом... Таким образом, мы сравниваем древних и новых не в отношении природной одаренности, которая с одинаковой силой обнаруживается во все времена, а в отношении красоты их изобретений и их познаний в искусствах и науках, весьма различных в различные века. Ибо, поскольку искусства и науки суть не что иное, как скопление соображений, правил и предписаний <...> я утверждаю <...> что это скопление, которое по необходимости увеличивается изо дня в день, становится чем

<sup>1</sup> Перро Ш. Параллель между древними и новыми в отношении искусства и наук. Цит. по: Спор о древних и новых. Сост. и вступ. статья В.Я. Бахмутского. М., 1985. С. 82–84, 88.

дальше, тем больше <...> я убежден, что похвальная свобода, с которой ныне люди судят обо всем, что входит в ведение разума, — одна из особенностей нашего века, которыми он может более всего гордиться. В былые времена достаточно было сослаться на Аристотеля, чтобы заткнуть рот любому (кто осмеливался защищать свои воззрения — прим. Г.П.) <...> Теперь же [его] <...> слушают, как всякого другого умного человека»<sup>1</sup>.

Новые идеи и достижения науки и техники, по мнению Ш. Перро, являются свидетельством того, что в Новое время культура разума достигла столь высокого уровня, что дает возможность индивидуальному человеку свободно, не оглядываясь на авторитеты и суждения, какими бы мудрыми и значительными они ни представлялись, высказывать собственные суждения. Их истинность и значительность определяются не ссылками на авторитеты, а знаниями, опытом и способностью индивида самостоятельно и свободно *мыслить*.

#### Джамбаттиста Вико: люди как действующие лица истории

С именем итальянского философа *Джамбаттисты Вико* связана в XVIII веке первая в истории попытка объединения на научной основе огромного материала истории культуры. В сочинении «Основание новой науки об общей природе наций, благодаря которым обнаруживаются также новые основания естественного права народов» (1725) Вико критикует традиционные представления об истории и культуре, так как даже ученые люди прежде судили о далеких и неизвестных вещах «по вещам известным и имеющимся налицо». Мыслитель набрасывает общую картину всеобщей истории культуры, отличную по своему содержанию и смыслу от рассуждений как античных, так и христианских историков. Суть этого отличия состоит в том, что главным действующим «лицом» истории являются не рок и провидение, а различные поколения людей, со своими особыми обычаями и преданиями, оригинальными языками и правовыми установлениями. Нужно «обуздать» свою память и фантазию и изучить то, что есть общего между людьми различных эпох и что их отличает от людей современных.

Вико подвергает сомнению декартовский рационализм и веру во всеислие Разума: «Человеческий ум по самой своей природе склонен извне смотреть на себя в теле при помощи чувств и с большим трудом понимает самого себя посредством рефлексии», поэтому «порядок идей должен следовать за порядком вещей... сначала люди ощущают необходимое, затем обращают внимание на полезное, потом замечают удобное, после развлекаются

<sup>2</sup> Вико Д. Основания Новой науки об общей природе наций. М.: К., 1994. С. 90–91, 116.

<sup>3</sup> Там же. С. 76.

<sup>4</sup> Кант И. Ответ на вопрос что такое просвещение? Собр. соч.: в 6 т. Т. 6. М., 1966. С. 27.

наслаждением и потому развращаются роскошью; наконец безумствуют, растрачивая свое имущество... Природа народов сначала жестока, потом сурова, затем мягка, после утончена, наконец распушена»<sup>2</sup>. Только сопоставляя вещи и видя, как они возникают в соответствующие времена и в соответствующих им местах, можно дать научное определение природы наций и пути их культурного развития. Главным критерием, каким руководствуется «Новая наука» Вико, является не «культура разума», а «здравый смысл» — «суждение без какой-либо рефлексии, чувствуемое со-обща всем сословием, всем народом, всей нацией или всем Родом Человеческим»<sup>3</sup>. По существу, здесь речь идет о культурной традиции как объективном основании истории, понимаемой не как история цивилизации, а как история людей.

«Новая наука» Д. Вико открыла путь к созданию европейской философии культуры и формированию *понятия* культуры. Многие идеи Вико нашли развитие в работах Ж.-Ж. Руссо, И.Г. Гердера, И. Канта, в полной мере реализовавших девиз Просвещения «Sapere aude! — имей мужество пользоваться СОБСТВЕННЫМ УМОМ!»<sup>4</sup>. Эти мыслители подвергли решительной критике устоявшиеся представления о культуре и попытались определить ориентиры ее будущего развития.

### Жан-Жак Руссо: человек, обративший взоры к самому себе

Новый взгляд на культуру как на феномен, который является не частью цивилизации, как считали представители века Разума, а связан непосредственно с «природой человека» и присущим ему сознанием своей исконной свободы, впервые нашел достаточно отчетливое выражение в романе «Эмиль, или О воспитании» французского писателя Ж.-Ж. Руссо. Он выдвинул идею воспитания человека соответственно его *естественным* наклонностям и противопоставил эту идею традиционным представлениям «о воспитании человека» — схоластической (нравственно-религиозной) и рационалистической (опирающейся на представление о неизменности природы человека). В 1750 году Ж.-Ж. Руссо в своем знаменитом «Рассуждении на тему: способствовало ли развитие наук и искусств очищению нравов» решительно заявляет, что развитие этих двух важнейших институтов новоевропейской культуры не только не способствовало улучшению человеческой природы, а, напротив, привело к распространению заблуждений и пороков. Характеризуя происхождение наук, Руссо пишет: «Астрономия родилась из суеверий, красноречие из честолюбия, ненависти, лжи и лести; геометрия из скупости; физика из праздного любопытства; и все

они, а с ними и сама мораль, из человеческой гордыни. Значит, науки и искусства обязаны своим происхождением нашим порокам. Мы меньше сомневались бы в их преимуществах, если бы они родились из наших добродетелей. Порочное их происхождение слишком часто напоминает нам о себе. К чему были бы искусства без роскоши, которая их питает?.. По мере того, как умножаются жизненные удобства, как совершенствуется искусство и распространяется роскошь, истинная храбрость теряет силу, воинские доблести тускнеют; тому виной также науки и искусства, которым предаются в тиши уединенных покоев»<sup>5</sup>. Подлинной нравственностью, по мнению Руссо, обладает лишь тот человек, жизнь которого отмечена близостью к природе и еще не «испорчена» влиянием наук и искусств: «Размышляя о нравственности, нельзя не отдыхать душой, вызывая в памяти картины первоначальной простоты. Взор беспрестанно обращается к прекрасному побережью, украшенному лишь рукою природы, и отрывается от него с сожалением»<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Руссо Ж.-Ж. Об искусстве. Л.: М., 1959. С. 79.

<sup>6</sup> Там же.

Человек должен сбросить с себя железные цепи цивилизации, которые украсили цветами науки, литературы и искусства, и вернуться к здравому смыслу. Только в этом случае он сможет обратить взор на самого себя, познать свою природу, обязанности и цель жизни. Только тогда он *«поднимется над самим собой»*: «Величественно и прекрасно зрелище человека, когда он ценою собственных усилий является из небытия; когда светом своего разума рассеивает он мрак, которым окружила его природа, когда он поднимается над самим собой, устремляясь помыслами к небесным сферам, когда подобно солнцу, гигантскими шагами проходит он обширные пространства вселенной и когда — а это еще величественнее и сложнее — он обращает взоры к самому себе, чтобы увидеть человека, познать его природу, его обязанности, его цель. Все эти чудесные превращения повторились в истории недавних поколений»<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Там же.

Суть этого высказывания Руссо состоит в том, что кончилось то время, когда человек, размышляя о смысле и высших целях своей жизни, искал ответы на эти вопросы в решении «метафизических», то есть абстрактных по отношению к реальным проблемам жизни вопросов. Наступило время осознать себя не только в качестве объекта, но и субъекта культуры. Призыв Руссо к человеку «подняться над самим собой» означал не что иное, как призыв к новому поколению людей реализовывать *свою индивидуальность как личность*. В рассуждениях Руссо о природе человека и «улучшении состояния человеческого рода», как он сам утверждает, речь идет об улучшении нравственного



состояния не «ничтожнейшего меньшинства», а прежде всего народа, так как, по его мнению, «именно народ составляет род человеческий». Французский мыслитель решительно выступает против противопоставления «ученой» и «народной» культуры, против разграничения «языка культуры» и «бытовой устной речи» и отстаивает идею создания единого национального языка.

Идеи французского мыслителя сыграли определяющую роль в утверждении культурной идеологии Просвещения и оказали влияние на Гердера и Канта.

### **Иоганн Готфрид Гердер: гуманность — высшая цель, поставленная Творцом перед человеком**

Немецкий просветитель *И.Г. Гердер* стал основателем европейской философии истории и культуры. В своем труде «Идеи к философии истории человечества» (1784–1791) он впервые попытался рассмотреть историю людей, исходя из нее самой, а не из законов человеческого разума, что выдвинуло в центр его внимания проблемы культуры. Гердер подверг решительной критике традиционное понимание культуры как достаточно неопределенное и пустое: «Нет ничего менее определенного, чем это слово “культура”, и нет ничего более обманчивого, как прилагать его к целым векам и народам. Как мало культурных людей в культурном народе! И в каких чертах следует усматривать культурность? И способствует ли культура счастью людей? Счастьем отдельных людей — вот что хочу я сказать, ибо может ли быть счастливо целое государство, понятие абстрактное, в то время как члены его бедствуют? Это противоречие, или лучше сказать мнимость, которая незамедлительно разоблачает себя»<sup>8</sup>. Г. Гердер был одним из первых мыслителей Новой Европы, предпринявших попытку конкретизировать определение культуры. Для него культура — это прежде всего историческая память, неотъемлемыми и важнейшими частями которой являются традиция и язык. Благодаря им совокупный опыт поколений людей сохраняется и ретранслируется последующим поколениям.

Рассматривая человека как неотъемлемую часть органичной целостности природы, Гердер утверждает, что человек является единственным существом, которому свойственны «богоподобные силы». Это выражается в наличии у него разума, предрасположенности к свободе, «тонким» чувствам и влечениям, в стремлении заселить всю Землю и обрести власть над ней. Все эти качества он обозначает термином «человечность», отмечая, что стремление к развитию этих высших своих способностей является «благородной обязанностью» человека. Следуя христианской

<sup>8</sup> Гердер И.Г. Идеи к философии истории человечества. М., 1977. С. 6–7.

традиции, Гердер утверждает, что свое высшее выражение гуманность (человечность) находит в религии.

Для Гердера сознание человека, будь оно рациональным, гуманистическим, религиозным, обретает духовное содержание «благодаря духу гуманности». Гуманность, заключающая в себе истинный облик человечества и человека, — «высшая цель, поставленная Творцом перед человеком». Вместе с тем человеческая природа двойственна. В ней сильно животное начало и слабо развиты задатки подлинной человечности. Преодоление этого противоречия связано с развитием у человека культуры и просвещения. Гердер видит решение этой задачи в органической связи «естественной истории человека» и культурной традиции. «Человек воспитывается только путем подражания и упражнения: прообраз переходит в отображение, лучше всего назвать этот переход преданием или традицией... Мы можем назвать этот генезис человека <...> *культурой*, то есть возделыванием почвы, а можем вспомнить образ света и назвать *просвещением*, тогда цепь культуры и просвещения протянется до самых краев земли»<sup>9</sup>. Гердер считает, что различие между народами культурными и некультурными, просвещенными и непросвещенными качественное, а не количественное. Все дело в отношении к традиции. «Где существует человек, там и существует и традиция. Если человек живет среди людей, то он уже не может отрешиться от культуры, — культура придает ему форму, или напротив, уродует его, традиция захватывает его и формирует его голову, формирует члены его тела. Какова культура, насколько податлив материал, от этого зависит, каким станет человек, какой облик примет он... Философия истории идет вслед за звеньями цепи, за традицией, а поэтому это подлинная история людей, иначе все внешние события — лишь облака и пугающие нас уроды... Вечно славятся имена, которые словно гении человечества, сияют в истории культуры, которые, словно яркие звезды, встают в ночи времен»<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Гердер И.Г. Идея к философии истории человечества. М., 1977. С. 230.

<sup>10</sup> Там же. С. 230–231.

Рассуждение Гердера о роли культурной традиции в человеческой истории демонстрируют то, что к концу XVIII века в культурном европейском сознании окончательно утверждается антропологический взгляд как на происхождение, так и на историю культуры. Вслед за Руссо Гердер отмечает ту огромную роль, которую, наряду с традицией, играет в культуре язык. Он считает его особым средством для воспитания людей, для развития разума. Важна роль языка как всеобщего средства общения и познания. Гердер отмечает и его огромное культурное значение в качестве хранителя традиции.

### Иммануил Кант: культура есть способ самореализации индивида в качестве духовно и социально самоценной свободной личности

Особое место проблема культуры занимает в философии великого немецкого философа *И. Канта*. Он обращается к ней постоянно, на всем протяжении своей научной деятельности. Определение культуры корреспондируется с понятием свободы личности. Уже в ранней работе «Наблюдения над чувствами прекрасного и возвышенного» (1764) Кант пишет о «естественном состоянии» человека — о его свободе<sup>11</sup>: «В подчинении одного человека другому есть не только что-то опасное, но и отвратительное. Человек, зависящий от другого, уже не человек. Рабство наивысшее зло в человеческой жизни»<sup>12</sup>.

Вслед за Руссо Кант стремится освободить нравственное чувство человека, сделать его независимым от каких бы то ни было метафизических умозрений, обосновать его естественными задатками и свойствами человеческой природы. Но при этом он не разделяет негативного отношения Руссо к культуре и его иллюзорных надежд на возвращение человека к «естественному состоянию», к природе. Путь нравственной свободы человека Кант связывает с необходимостью демократизации культуры. Главное место здесь занимает понимание культуры не как совокупности «культуры умения» и «культуры воспитания», а стремление человека к свободе и счастью, что «покоится на „простоте и умеренности склонностей в сочетании с тонким вкусом“», который заключается в единстве подлинной образованности и естественной простоты, свойственной обычному человеку.

В 1784–1785 годах, еще до создания своих основных работ, Кант публикует несколько статей, в которых обозначает принципиально новый подход к анализу феномена культуры. Первой из них была статья «Идея всеобщей истории во всемирно-гражданском плане» (1784). Философ формулирует «девять положений», образующих «путеводную нить человеческой истории», все они, так или иначе, оказываются связанными с культурой. Человек, считает Кант, как и всякое живое существо, по своей природе «предназначен для совершенствования и целесообразного развития». Соответственно этому, данный ему разум «развивается полностью не в индивиде (как считал Декарт — прим. *Г.П.*), а в роде... разум не действует инстинктивно, а нуждается в испытании, упражнении и обучении, дабы постепенно продвигаться от одной ступени проницательности к другой»<sup>13</sup>. Природа человека такова, что всё, что человек «всецело произвел из себя», является результатом не инстинктивного (природного), а *свободного*

<sup>11</sup> Кант И. Собр. соч.: в 6 т. Т. 2. М., 1964. С. 210.

<sup>12</sup> Там же. С. 219.

<sup>13</sup> Там же. С. 9.

<sup>14</sup> Кант И. Собр. соч.: в 6 т. Т. 2. М., 1964. С. 10.

действия, направляемого «собственным Разумом». Таким образом, культура Разума связана не только с декартовскими правилами для руководства Ума, но главным образом со способностью человека *свободно* пользоваться своим собственным умом<sup>14</sup>.

По мнению Канта, культура является общественным продуктом, но одновременно стимулирует и индивидуальное развитие человека. Он пишет, что потребность в культуре коренится в склонности «общаться с себе подобными, ибо в таком состоянии он больше чувствует себя человеком, то есть чувствует развитие своих природных задатков. Но ему также присуще сильное стремление уединяться (изолироваться), ибо он в то же время находит в себе необщительное свойство-желание все сообразовывать только со своим разумением... Здесь начинаются первые истинные шаги от грубости к культуре, которая собственно состоит в общественной ценности человека»<sup>15</sup>. В этом положении с полной отчетливостью формулируется решительный поворот к антропологической ориентации представлений о культуре.

<sup>15</sup> Там же. С. 11.

Представление о новом этапе культурного развития Кант связывает с достижением *всеобщего правового гражданского общества*. Только такое общество может представить его членам «величайшую свободу», а «вся культура и искусство, украшающие человечество, самое лучшее общественное устройство — все эти плоды» могут быть поставлены на службу развитию природных задатков человека<sup>16</sup>. С этих позиций Кант рассматривает проблемы взаимоотношения культуры и нравственности, культуры и политики, культуры и государства, просвещения и культуры, культуры и истории. При рассмотрении всех конкретных проблем культуры Кант отстаивает как приоритет интерес конкретной человеческой личности в противовес интересам цивилизации, государства, политики. Он пишет: «Мы чересчур цивилизованы в смысле всякой учтивости и вежливости в общении друг с другом. Но нам еще многого недостает, чтобы считать нас *нравственно совершенными*... Но пока государство тратит все свои силы на достижение своих тщеславных и насильственных завоевательных целей <...> нельзя ожидать какого-либо улучшения в сфере морали. Ибо для этого необходимо долгое внутреннее совершенствование каждого общества ради воспитания своих граждан»<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> Там же. С. 13.

<sup>17</sup> Там же. С. 18.

В статье «Ответ на вопрос, что такое просвещение» (1784) Кант связывает этот новый взгляд на культуру с необходимостью формирования нового типа человека — свободной личности, способной «*публично пользоваться собственным умом*». Это право человека ничем не должно быть ограничено и должно быть закреплено в законе. Философ видит в культуре не только

средство индивидуального самосознания индивида, но путь самореализации индивида в качестве духовно и социально самоценной, *свободной личности*.

В сочинении Канта «Критика способности суждения» (1790) дается не только характеристика основных исторически сложившихся форм культуры («культуры умения» и «культуры воспитания»), но содержится и знаменитое кантовское *понятие культуры*. Кант начинает свое рассуждение с вопроса об отношении между природой и человеком во 2-й части этой работы (параграф 86) со слов: «... Мы имеем достаточное основание рассматривать человека не только как цель природы подобно всем организмам, но здесь, на земле, также и как последнюю цель природы, по отношению к которой все остальные вещи в природе составляют систему целей». Таким образом, конечную цель «не следует искать в природе», напротив, «мы должны, по крайней мере, у человека усмотреть *последнюю цель природы*»<sup>18</sup>. Такой целью, по мнению Канта, является *культура человечества*. Исходя из этого рассуждения Кант формулирует *понятие культуры*: «Приобретение (Herforbringung) разумным существом способности ставить любые цели вообще (значит, в их свободе) — это культура»<sup>19</sup>. Вместе с тем, замечает философ, «не каждая культура достаточна для этой последней цели природы, так культура умения, которая находит свое наивысшее выражение в науке и искусстве, хотя и является главным «субъективным» условием для достижения любых целей вообще, тем не менее не тождественна «культуре человеческой», так как может развиваться на основе неравенства между людьми». Не является ею и культура воспитания, которая, способствуя развитию у человека «цивилизованных качеств» (вежливости, утонченности вкуса, рассудительности и т. п.), далеко не всегда «делает людей нравственно лучшими»<sup>20</sup>.

Последнее из опубликованных при жизни Канта сочинение «Антропология с прагматической точки зрения» (1798) подводит своеобразный итог его философии культуры, главное место в ней занимает определение «человеческой культуры». В предисловии утверждается важная роль культуры в жизни человека. «Все успехи в культуре, — пишет Кант, — которые служат школой для человека, имеют целью применять к жизни приобретенные знания и навыки. Но самый главный предмет в мире, к которому эти знания могут быть применены, — это *человек, ибо он для себя своя последняя цель*»<sup>21</sup>. Тем самым культура рассматривается философом в своей основе как процесс самосознания человека и в этом отношении занимает в человеческой жизни особое место, так как открывает ему возможность реализовать себя как личность. «То

<sup>18</sup> Кант И. Собр. соч.: в 6 т. Т. 2. М., 1964. С. 482, 464.

<sup>19</sup> Там же. С. 464.

<sup>20</sup> Там же. С. 466–467.

<sup>21</sup> Кант И. Собр. соч.: в 6 т. Т. 6. М., 1964. С. 351.

<sup>22</sup> Кант И. Собр. соч.: в 6 т. Т. 6. М., 1964, С. 357.

обстоятельство, что человек может обладать представлением о своем Я, бесконечно возвышает его над всеми другими существами, живущими на земле. Благодаря этому он *личность*»<sup>22</sup>.

В этом утверждении Канта обозначается перспектива новой, *личностной*, формы культуры, которой было суждено сменить эпоху всевластия культуры Разума и стать фундаментальной основой последующего культурного развития. Кант рассматривал в этом сочинении, антропологию человека, а вслед за этим и культуру с «прагматической точки зрения», то есть не в контексте своей философии, а в контексте реалий человеческой жизни, избегая при рассуждении о них как использования философских абстракций, так и понятий, связанных с биологией. Все это наполняет его суждения о культуре, высказанные ранее, новым более конкретным жизненным смыслом. Проблемы культуры рассматриваются здесь с точки зрения их связи с чувствами, сильными и слабыми сторонами человеческой жизни, ощущениями удовольствия и неудовольствия, проблемами вкуса, темперамента, характера человека. Так, культура, по мнению философа, может быть понята как один из «способов удовольствия,.. а именно увеличение способности испытывать еще большее удовольствие, таково удовольствие от наук и искусств...»<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> Там же, С. 479–480.

Кант высказывает мысль о том, что первой исторической формой культуры была *культура умения*. Ее основу составило развитие у человека особых *технических задатков*. Вторая, более высокая историческая форма культуры, — *культура воспитания*, связана, по мнению философа, с развитием у человека «прагматических задатков цивилизованности». Они формируются посредством «культуры общения и стремления человека в общественных отношениях выйти из грубого состояния одного лишь насилия и стать благонравным (хотя еще и не нравственным) существом, предназначенным для согласия с другими. Высшая форма культуры, по мнению Канта, связана с формированием у человека моральных задатков. Она предполагает разумное сочетание стремления человека к свободе и чувства долга. Помочь в развитии этих задатков должно *гражданское законодательство*, сочетающее свободу и закон (ограничивающий свободу). Формирование такого рода закона — главная задача цивилизации (и государства).

Итог «практической антропологии, — пишет Кант, — в отношении назначения человека и характеристики его развития таковы. Человек своим разумом определен к тому, чтобы быть в общении с другими людьми, и в этом общении с помощью искусства и науки повышать свою *культуру, цивилизованность и*

моральность, и чтобы как бы ни была его животная склонность пассивно предаваться побуждениям покоя и благополучия, которые он называет счастьем, стать, ведя длительную борьбу с препятствиями, навязанными ему грубостью его природы, достойным человечества»<sup>24</sup>. Таков общий вывод философии культуры И. Канта.

В конце XVIII — начале XIX века получил совершенно исключительное распространение термин "*Bildung*", появление которого исследователи связывают с переходом от культуры разума к современной личностной культуре. Суть нового термина состояла в том, что культура отныне определялась не просто как «вторая природа» — совокупность всего созданного человечеством, но прежде всего как процесс «возвышения человека до человеческого в рамках человечества»<sup>25</sup>. Такое смысловое наполнение термина культура позволяет утверждать, что современная культура зарождалась как новая форма гуманизма. Введение в научный оборот термина "*Bildung*", который начинают использовать не только сторонники культурных новаций, но и такие выдающиеся представители классической философии, как Гегель, ознаменовало окончательное утверждение новой антропологической направленности культурного процесса. ■

<sup>24</sup> Кант И. Собр. соч.: в 6 т. Т. 6. М., 1964. С. 578.

<sup>25</sup> Кильен Ж. Культура "*Bildung*" и разум у В. фон Гумбольдта // Разум и культура. М., 1983. С. 156–168.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Вико Дж. Основания Новой науки об общей природе наций. — М.; К., 1994.
2. Гердер И.Г. Идеи к философии истории человечества. — М., 1977.
3. Кант И. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 2. — М., 1964. Т. 6. М., 1966.
4. Кильен Ж. Культура "*Bildung*" и разум у В. фон Гумбольдта // Разум и культура. — М., 1983. — С. 156–168.
5. Руссо Ж.-Ж. Об искусстве. — Л.; М., 1959.
6. Спор о древних и новых. Сост. и вступ. статья В.Я. Бахмутского. — М., 1985.

#### REFERENCES

1. Viko Dzh. Osnovaniya Novoy nauki ob obshchey prirode natsy [Foundations of the New Science on the General Nature of Nations]. — M.; K., 1994.
2. Gerder I.G. Idei k filosofii istorii chelovechestva [Ideas to the philosophy of human history]. — M., 1977.
3. Kant I. Sbranie sochineniy: v 6 tomach [Collected Works: in 6 volumes]. T. 2. — M., 1964. T. 6. M., 1966.
4. Kilyen Zh. Kultura "*Bildung*" i razum u V. fon Gumboldta [Culture "*Bildung*" and the mind of V. von Humboldt] // Razum i kultura. — M., 1983. — P. 156–168.
5. Russo Zh.-Zh. Ob iskusstve [About Art]. — L.; M., 1959.
6. Spor o drevnikh i novykh [The debate about the ancient and new]. Sostavleniye i vstup. statya V. Ya. Bakhmutskogo. — M., 1985.

# The Culture of the XVIIIth Century and the Return to the Human Being

**Gleb K. Pondopulo** *Doctor of Philosophy, Professor*

UDC 37.01

**ABSTRACT:** The essay analyses typological features of the culture of the XVIIIth century, revealing the radical refocusing of the whole cultural process from the cosmological idea to the anthropological one and the humanistic foundations of modern culture, defining the personalized form of culture and discovering the human being's self-comprehension as the subject of perception and creativity as exemplified in the philosophical works of Giambattista Vico, Jean-Jacques Rousseau, Johann Gottfried Herder and Immanuel Kant.

The essay explores typological features of culture of the XVIIIth century. The relevance of this exploration is determined by the author's study of the sources of modern culture and identification of its main value orientations. The author suggests a novel approach to the problem: to consider the examined cultural epoch as an establishment of a new, in comparison with Ancient Rome and the Renaissance, form of humanism. The writings of such quintessential representatives of the era as Giambattista Vico, Jean-Jacques Rousseau, Johann Gottfried Herder and Immanuel Kant reflect a significant intellectual revolution: the transition from the culture of reason to the modern personalized culture, the loss of culture's traditional connection with the cosmological idea and the replacement of that idea with the anthropological one. The essay demonstrates the continuity of the above-mentioned authors' views and the reflection of a unified thinking strategy in the philosophical works of the Enlightenment.

The late XVIII and the early XIX centuries were characterized by the spread of the term "Bildung". Its emergence meant a new understanding of culture not just as the "second nature", the totality of everything created by mankind, but above all as the process of "a human being's elevation to the human within humankind." The creation of the scientific worldview and the human being's self-understanding as the subject of perception and creativity became qualitatively new phenomena of the era, which significantly influenced the process of the self-liberation of the human spirit. The author emphasizes the typological difference of the XVIII century from the XVII century in the context of general cultural orientations peculiar to the Late Modern Era: the idea of culture is henceforth associated not with the mind itself, but with the human ability to use all the achievements of the activity of human reason for humankind's benefit and the human being's manifestation as a free individual who is able to set any goals. The paper employs a systematic approach to identify the main semantic content and value orientation of culture.

The author's conclusions are of importance for understanding of the underlying foundations of the modern European and Russian cultures, for its self-knowledge.

**KEY WORDS:** culture of the XVIIIth century, personalized culture, humanism, anthropological idea, Giambattista Vico, Jean-Jacques Rousseau, Johann Gottfried Herder, Immanuel Kant





## Особенности философии искусства, эстетики и искусствоведения как научных дисциплин

**И.П. Никитина**

доктор философских наук

*В статье определяется специфика эстетики, философии искусства и искусствоведения. Описываются и анализируются как различие, существующее между этими дисциплинами, так и сходство, которое определяется общим предметом исследования. Утверждается, что уровень научной объективности философии искусства и эстетики выше, чем в искусствоведении, поскольку последнее менее свободно от оценочных суждений об искусстве, и в этом смысле более субъективно.*

УДК 1.18

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

искусство,  
искусствоведение,  
философия  
искусства,  
эстетика, типы  
объективности,  
оценочные  
суждения

### Основные темы современной философии искусства

Отвлекаясь на время от того, что философия искусства представляет собой множество различных направлений и школ, по-разному трактующих многие вопросы искусства, можно обратиться к основной проблематике, вызывающей наиболее острые споры в сфере современной философии искусства:

- Определение понятия искусства, отграничение искусства от других способов понятийного и образного представления мира (идеология, философия, религия, наука и т. д.) и от того, что ошибочно принимается или принималось за искусство; установление связи философии искусства с эстетикой и искусствознанием.

- Выявление смысла искусства, его предназначения и цели. Долгое время искусству придавался объективный, не зависящий ни от воли людей, ни от их деятельности смысл. Другой альтернативой является идея, что искусство имеет только субъективный, определяемый людьми смысл, и то, будут ли достигнуты цели, которые искусство ставит перед собой, иначе говоря, зависит ли оно не от каких-то внешних факторов, а от разумности и настойчивости в реализации этих целей.

- Выявление и анализ категорий, которые лежат в основе искусства как специфической области человеческой деятельности,

включающей как создание произведений искусства, так и их восприятие аудиторией.

- Исследование задач и функций искусства, его значения для человеческой жизни и деятельности. Описание механизма связи искусства с культурой своего времени, выявление динамики детерминации искусства и культуры.

- Исследование тех идеалов и ценностей, которыми руководствуется в своей деятельности художник, создающий произведение искусства.

- Анализ феномена эстетического восприятия или видения мира и связь такого видения с другими специфическими особенностями природы человека.

- Периодизация истории искусства, деление ее на основные этапы, раскрытие особых, отличающихся внутренним единством стилей в рамках каждого из таких этапов. Выявление динамики развития отдельных видов искусства, доминирования того или иного вида в конкретный исторический период.

- Изучение внешних и внутренних причин, определяющих характер и динамику развития искусства, анализ проблемы преемственности и прогресса в искусстве.

- Анализ особенностей современного искусства, его связей с современной культурой, общих тенденций его развития и основных этапов эволюции.

Приведенный перечень задач философии искусства не является, конечно, исчерпывающим. Но он показывает, что философия искусства занимается вопросами, которые не способна сколько-нибудь полно и последовательно исследовать никакая другая научная дисциплина, занимающаяся исследованием искусства.

### **Философия искусства и искусствознание**

Философия искусства и искусствознание различаются степенью своей общности и, соответственно, характером своей связи с эмпирической реальностью. Искусствознание, даже чисто теоретическое, ближе к художественному опыту и обычно указывает пути эмпирической проверки своих гипотез. Философия искусства более абстрактна, ее концепции отправляются не столько от конкретных произведений искусства, сколько основаны на совокупном опыте восприятия искусства. Большая абстрактность, спекулятивность философии искусства обеспечивают ей более широкий кругозор. Вместе с тем это таит в себе опасности, вследствие чего философия искусства нередко оказывается схематичной и умозрительной.

Искусствознание сдержанно относится к сколько-нибудь отдаленным прогнозам развития искусства. Широта кругозора философии искусства позволяет ей при проектировании основных линий современного развития намечать ту точку их схода, которая создает более широкую, чем у искусствознания перспективу развития современного искусства.

В искусствознании нередко по инерции говорят о неких «закономерностях» или даже «законах», которые проявляются в развитии искусства. Философия искусства давно уже не претендует на установление каких-либо законов или закономерностей, касающихся искусства, его динамики, смены стилей и так далее. Современная философия искусства исходит, как правило, из идеи, что история искусства представляет собой смену единичных и уникальных явлений и что в ней нет прямого повторения одного и того же, и потому нет в ней *общих, универсальных законов*, подобных законам механики или экономической науки. Это не исключает, разумеется, того, что в искусстве есть *устойчивые тенденции*. Их выявление и анализ — одна из главных задач как философии искусства, так и искусствознания.

Искусствознание и философия искусства различаются типами объективности, выдвигаемыми ими в качестве своих методологических идеалов. Можно сказать, что искусствознание менее свободно от оценочных суждений об искусстве, и в этом смысле более субъективно, чем философия искусства<sup>1</sup>. Исследование искусства по образцу природы невозможно уже потому, что представители и искусствознания и философии искусства сами живут в том настоящем, искусством которого они пропитаны, и не могут подняться над традициями и стилями искусства своего времени, над своим «настоящим». Рассмотрение реальности искусства осуществимо лишь в том виде, в каком эта реальность предстает, пройдя сквозь фильтр оценочных, остающихся по преимуществу неявными суждений. В искусствознании, стоящем эмпирически ближе к конкретному виду искусства, не претендующему на широкие обобщения и оценочные суждения, в общем-то, легче отделить чисто описательные суждения, чем в философии искусства.

Искусствознание слагается из множества конфликтующих между собой направлений, между которыми идут постоянные споры. Несовпадение мнений в искусствознании более естественно и прозаично, чем в философии искусства.

### Эстетика и философия искусства

Эстетика является философской дисциплиной, пытающейся ответить на вопрос: в чем сущность эстетического измерения

<sup>1</sup> Об описательно-оценочных высказываниях см.: Ианин А.А. Логика оценок и норм. Философские, методологические и прикладные аспекты: монография. М.: Простект, 2016. 320 с.

человеческого существования? Человеческое бытие — индивидуальное и социальное — разворачивается одновременно во многих, взаимодополняющих и взаимно пересекающихся пространствах: экономическом, политическом, идеологическом, моральном... Эстетика исследует одно из таких пространств или измерений — эстетическое. Подчеркивая это, иногда говорят, что центральной категорией эстетики является понятие *эстетического*. В дальнейшем в качестве уточнения этого понятия будет введено понятие *эстетического видения мира*.

Сходным образом в социальной философии говорят, что она представляет собой анализ *социального*. Социальное, как и эстетическое, — не особая автономная данность. Оно охватывает экономическое, политическое, социально-психологическое, моральное, эстетическое и другие измерения сложной и многоаспектной социальной жизни. Социальная философия как наука о социальном является попыткой интеграции имеющихся разносторонних знаний об обществе, сведения их в единую теорию функционирования и развития общества. Одновременно социальная философия — это и определенный способ видения социальных явлений, позволяющий соотносить их с широким контекстом, включающим, если это необходимо, даже всю известную человеческую историю. Эстетическое — один из аспектов социального, наряду с этическим, политическим и т. д. Но эстетика не является разделом социальной философии точно так же, как теория морали или этика является самостоятельной наукой, существующей наряду с социальной философией.

В.В. Бычков справедливо замечает, что предмет эстетики «в принципе не поддается полному рациональному осмыслению и вербальному описанию»<sup>2</sup>. Если все-таки есть потребность в определении эстетики, о ней можно сказать, полагает Бычков, что «эстетика — это наука о гармонии человека с Универсумом». При этом он оговаривает, что такие понятия, как: человек, универсум, гармония — «принимаются a priori в качестве знания, присущего каждому человеку, хотя и трудно дефинируемого»<sup>3</sup>. И далее, уточняет: «...позитивный контакт между человеком и универсумом, оптимально благоприятный для бытия того и другого, мы и обозначаем здесь как гармонию, или эстетический опыт»<sup>4</sup>.

Вкратце *эстетику* можно определить как описательно-оценочную науку об эстетическом измерении человеческого бытия. Эстетика говорит о своеобразном, не совпадающем ни с каким другим, *эстетическом отношении* человека к миру, о специфическом *эстетическом видении мира*, об эстетических аспектах

<sup>2</sup> Бычков В.В. Эстетика. М., 2002. С. 7.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же. С. 8.

жизни индивида, эстетических взаимосвязях людей в обществе и о значении эстетического в укреплении и развитии социального взаимодействия. Чтобы определение эстетики не содержало скрытого круга, «эстетическое отношение» (или «эстетическое видение») должно быть охарактеризовано без ссылки на науку, изучающую такого рода отношение. Это вполне возможно, поскольку эстетическое как таковое существует независимо от того, имеется ли научная дисциплина, пытающаяся выявить его своеобразие, или такой науки не существует.

Эстетика как раздел философии самоопределилась сравнительно недавно, хотя собственно эстетическое сознание, эстетический опыт, эстетическая деятельность, далеко не всегда осознаваемые как таковые, присущи культуре изначально, а история эстетической мысли уходит своими корнями в глубокую древность. Зачатки эстетики обнаруживаются уже в древних мифологических текстах. Сам же термин «эстетика» впервые встречается только в XVIII веке у немецкого философа А. Баумгартена в его книге «Aesthetica» для обозначения «науки о чувственном знании», которая в качестве «низшей теории познания» должна дополнять целостную теорию познания, говорящую как о чувственном, так и о рациональном (логическом) познании. Если логические суждения покоятся на ясных и отчетливых представлениях, то чувственные, или эстетические, опираются на смутные основания. Первые — это суждения разума; вторые — суждения вкуса. Эстетические суждения предшествуют логическим: их предмет — прекрасное, а предмет логических суждений — истина. Поэтому к эстетике, по Баумгартену, относится и вся философия искусства, предметом которой он тоже считает прекрасное.

Долгое время эстетика развивалась преимущественно как философия прекрасного. Однако в настоящее время определение эстетики как науки о прекрасном представляется несколько устаревшим. Прекрасное — только разновидность эстетического, наряду с такими его модификациями, как возвышенное, низменное, комическое, ирония, юмор, бурлеск, гротеск и т. д. «Предмет эстетики, — говорил Л. Витгенштейн, — очень обширный и, насколько я вижу, понят совершенно неверно»<sup>5</sup>. Использование слова «красивый», если посмотреть на лингвистическую форму предложений, где оно встречается, может быть неверно понято гораздо чаще, чем употребление других слов. «Красивый» по синтаксической форме является прилагательным, отсюда может появиться желание сказать: «То, что красиво, имеет некое качество красоты». В реальной жизни, когда мы выносим

<sup>5</sup> Витгенштейн Л. Лекции разговоры об эстетике, психологии и религиозной вере // Современная западно-европейская и американская эстетика. М., 2002. С. 37.

эстетические суждения, прилагательные «красивый», «изящный» и другие, имеющие обобщенно-вариативный смысл, почти не играют никакой роли. Применяются ли, к примеру, эстетические прилагательные в музыкальной критике? Обычно говорят: «Посмотрите, какая нестройная эта модуляция» или «Этот пассаж бессвязный»; в литературной критике: «Его образность очень точная». Используемые здесь слова гораздо ближе к таким, как «правильно», «верно», употребляемым в обыденной речи, чем к таким, как «красиво», «прелестно»<sup>6</sup>. Витгенштейн правильно обращает внимание на то, что уже традиционная эстетика явно переоценивала значение категории прекрасного для эстетического суждения.

«Мне хотелось бы поговорить о том, что можно понимать под эстетикой как наукой, — еще раз возвращается к теме определения предмета эстетики Витгенштейн. — Вы могли бы подумать, что эстетика — это наука, говорящая о том, что является красивым... Я думаю, что в таком случае она должна включать также и положения о том, какой сорт кофе наиболее приятен на вкус»<sup>7</sup>. В общем случае можно сказать, что существует некая сфера *выказывания удовольствия*, когда человек пробует вкусную пищу или вдыхает ароматный запах. Кроме того, есть область искусства, совершенно отличная от вышеназванной, хотя когда человек слушает музыку, у него на лице появляется такое же выражение, как и при дегустировании вкусной пищи, хотя здесь есть и различие: над тем, что человек очень любит в музыке, он может даже плакать, а от удовольствия от вкусной пищи он, вряд ли, станет ронять слезы. «Загадки эстетики — это загадки о том, какой эффект производят на нас произведения искусства»<sup>8</sup>.

Эстетические суждения и оценки, по Витгенштейну, являются особого рода игрой, или, как он скажет позднее, «практикой» в контексте языковых игр, присущих той или иной культуре. Искусство — это тоже художественная игра, непосредственно связанная с эстетической игрой. Сама культура представляет собой игру («практику»), а именно — «большую игру». Как раз она содержит в себе мотивировки для разнообразных художественных игр и суждений о них — игр на языке эстетических терминов. Чтобы понять смысл этих терминов и тех высказываний, которые их содержат, нужно принимать во внимание те действия — мимику, жесты и другие движения человеческого тела, которыми сопровождаются эстетические высказывания. Первоначально прилагательные «милый», «изящный» и тому подобные использовались как восклицания. Можно сказать «Какой милый»,

<sup>6</sup> Витгенштейн Л. Лекции разговоры об эстетике, психологии и религиозной вере // Современная западно-европейская и американская эстетика. М., 2002. С. 39.

<sup>7</sup> Там же. С. 40.

<sup>8</sup> Там же. С. 40–42.

\* Витгенштейн Л.  
Лекции разговоры  
об эстетике, психоло-  
гии и религиозной  
вере // Современная  
западно-европейская  
и американская  
эстетика. М., 2002.  
С. 39.

но можно просто воскликнуть «Ах!» и улыбнуться или погладить живот. «В границах первобытных языков, — полагает Витгенштейн, — проблемы с тем, что означают такие слова, как «красивый» или «хороший», или что им соответствует в реальности, не возникает»<sup>9</sup>.

В замечаниях Витгенштейна по поводу природы *эстетического* интересны несколько моментов. Эстетическое имеет социальную природу и определяется «большой игрой» — культурой. Оно связано с удовольствием, причем последнее является не каким-то специфическим удовольствием, говорящем о таинственной, почти мистической связи человека со всей Вселенной («Универсумом» с большой буквы), а обычным удовольствием, родственным тому, которое доставляется человеку будь то вкусной пищей или приятным запахом. В классической эстетике много говорилось о «высших» и «низших» типах удовольствия, причем эстетическое удовольствие относилось к самым высоким типам. Но никакого сколь-нибудь ясного различия между видами удовольствия так и не удалось провести. Витгенштейн скептически относится к идее построения вынужденной иерархии удовольствий и прямо говорит о неотличимости эстетического удовольствия от других типов удовольствия, исключая, возможно, только силу или напряженность удовольствия как такового.

Сфера эстетического и, соответственно, предмет эстетики в новейшее время необычайно расширились. Термин «эстетика» употребляется теперь и в ином смысле — для обозначения эстетической составляющей культуры и ее эстетических компонентов. В этом смысле говорят об эстетике поведения, о той или иной деятельности, спорта, церковного обряда, воинского ритуала, какого-либо объекта...

Предмет эстетики является относительно четко определенным, и это связано в первую очередь с выделением эстетики в самостоятельную область знания по отношению к философии и искусствознанию, в русле которых она традиционно развивалась. Как наука — эстетика, несомненно, носит философский характер, но она имеет свою специфику. И поскольку эстетические ценности создаются преимущественно в рамках искусства, эстетика может рассматриваться, прежде всего, как наука о своеобразии искусства и художественного творчества. Искусство оказывает решающее влияние на развитие эстетики. С другой стороны, эстетика значима как общая теоретическая основа по отношению ко всем частным искусствоведческим наукам (киноведение, литературоведение, теория изобразительных искусств, театроведение, музыковедение и т. д.). Занимаясь изучением

общих проблем искусства, эстетика дает этим частным дисциплинам необходимые для их построения методологические принципы, исследует связи и отношения между отдельными искусствоведческими дисциплинами, анализирует применяемые в них конкретные методы исследования.

В круг основных проблем, исследуемых эстетикой, входят эстетические чувства и взгляды, художественный вкус, идеал и другие составляющие эстетического сознания. Важнейшей задачей эстетики является разработка категориального аппарата. В числе основных категорий эстетики: эстетическое, прекрасное, безобразное, возвышенное, низменное, трагическое, комическое, ироническое, мимесис, катарсис, художественный образ, символ, симулякр, канон, художественный стиль, искусство, игра, эпатаж и т. д. Никакого исчерпывающего перечня эстетических категорий не существует, с изменением сферы эстетического меняются и те общие понятия, которые необходимы для ее анализа.

Эстетика не учит какой-либо конкретной деятельности, в частности, правильному восприятию искусства или красоты мира — это задача эстетического воспитания, призванного развивать эстетический вкус, эстетическое чувство. Исследуя свой предмет — эстетическое измерение человеческого существования, эстетика показывает место, роль и значимость эстетического опыта в жизни человека и общества. Косвенно она указывает и тот путь, на котором человек может хотя бы временно выходить из сферы глобальной социально-утилитарной зависимости, детерминированной конкретными жизненными условиями, и ощущать свою причастность к иной, кажущейся более высокой реальности, ведущей к духовным сферам бытия, переживать состояние личной свободы, гармонии и абсолютной полноты жизни.

Эстетический опыт как совокупность неутилитарных отношений человека с действительностью присущ человеку с глубокой древности. Он получил свое выражение в эстетической практике первобытного, или архаического, человека — в первых попытках создания тех феноменов, которые мы сегодня относим к сфере искусства или художественного. В первобытной пластике и настенных росписях в неолитических пещерах древние люди стремились выразить свой духовно-практический опыт. Их экскурсии в сферу эстетического чаще всего были неразделимы с религиозным сакральным опытом. Различие между религиозным и эстетическим плохо осознавалось древним человеком. Как отмечает В. Беньямин, животные, рисовав-



шиеся первобытным человеком на стенах пещер, служили, прежде всего, культовым, ритуальным целям, и их изображения предназначались в первую очередь для созерцания духов, а уже затем — людей. Вместе с тем эстетическое активно переживалось, возбуждая эмоциональную сферу психики архаического человека. В дальнейшем эстетический опыт и эстетическое сознание, совершенствовавшиеся вместе с духовно-эмоциональным развитием человека, наиболее полно стали воплощаться в искусстве, в культовых практиках и повседневной жизни. Уже в Древней Индии, Древнем Китае и Древней Греции появляются специальные трактаты по искусству и философские тексты, в которых предпринимаются попытки теоретически осмыслить как искусство, так и эстетическое в целом. Концепция возникновения космоса (красоты, упорядоченности) из хаоса, попытки описания красоты, гармонии, порядка, ритма, подражания (мимесис у древних греков) в искусстве фактически стали первым этапом прояснения эстетического сознания и первыми шагами к созданию особой науки об эстетическом видении мира — эстетики.

Наиболее важные понятия традиционной эстетики сложились в Древней Греции. К ним относятся такие понятия, как красота, прекрасное, возвышенное, трагедия, комедия, катарсис, гармония, порядок, искусство, ритм, поэтика, риторика, музыка, калокагатия, канон, мимесис, символ, образ, знак, свет, цвет и др. Более поздняя эстетика изменила, однако, смысл многих из этих понятий. В современной эстетике, начавшей складываться в XIX веке, большинство из них было радикально переосмыслено.

### **Своеобразие философии искусства**

Исторически в центре эстетики всегда стояли две главные проблемы: вопрос о природе эстетического, которое чаще всего осмысливалось в терминах красоты, прекрасного, возвышенного, и вопрос о своеобразии искусства, понимавшегося в древности в более широком смысле, чем новоевропейская категория искусства (с XVIII века искусство — это *beaux arts*, изящные искусства). Понимание эстетики как философии искусства и прекрасного — традиционное клише старой, или, как ее иногда называют, классической, эстетики. Это понимание, восходящее к античности, является, однако, ошибочным. Понятия эстетики и философии искусства не совпадают ни по своему содержанию, как, скажем, совпадают понятия «бессмыслица» и «абракадабра». Философия искусства не является также составной частью

эстетики в отличие от, допустим, «психологии зрения», являющейся частью «психологии восприятия». Философия искусства и эстетика — не вид или род, а пересекающиеся понятия, такие как «искусствовед» и «филателист».

В эстетике имеются темы, не входящие в философию искусства: эстетический опыт, эстетическое сознание, социокультурная детерминация эстетического видения мира, место и функции эстетического в жизни, культуре и т. д. С другой стороны, философия искусства исследует проблемы, не имеющие прямого отношения к эстетике. Среди таких проблем: определение или хотя бы прояснение того, что имеется в виду под искусством, под произведением искусства; выявление изменчивости искусства; анализ искусства как феномена культуры и зависимости его понимания от исторических эпох и цивилизаций; изучение связей искусства с другими сферами культуры; прояснение двойственного, описательно-оценочного характера философского исследования искусства; описание функций искусства, меняющегося от эпохи к эпохе, от цивилизации к цивилизации, и его роли в жизни индивида и общества; выявление и прояснение категорий искусства и их связей с более общими категориями эстетики; разработка принципов анализа эволюции искусства; разбиение истории искусства на основные ее этапы; описание сменяющих друг друга стилей искусства и объяснение причин умирания одних стилей и возникновения других; анализ современного искусства и его роли в культуре современного общества и т. д.

Многие из этих проблем затрагиваются также эстетикой, но их исследование не входит в прямые задачи эстетики. Скорее, обсуждая эти проблемы, она выносит не самостоятельные суждения, а черпает основания для них из философии искусства. В европейской цивилизации искусство — один из центральных объектов эстетики как науки; термин «искусство» — одна из главных категорий эстетики. Однако искусство, как отмечает Бычков, отнюдь не ограничивается только эстетической сферой. Исторически сложилось так, что произведения искусства выполняли в культуре не только эстетические (художественные) функции, хотя *эстетическое* всегда составляло сущность искусства. Общество с древности научилось использовать мощную действенную силу искусства, определяемую его эстетической сущностью, в самых разных социально-утилитарных целях — религиозных, политических, терапевтических, гносеологических, этических и других. Эстетику как науку искусство интересует прежде всего как *эстетический феномен*, однако,

<sup>10</sup> См.: Бьчков В.В. Эстетика. М., 2002. С. 244.

коль скоро он выполняет и внеэстетические функции, которые в последние столетия стали преобладающими, и нужно иметь их в виду, постоянно помня, что они не относятся к сущности искусства, но часто именно благодаря им искусство поддерживается обществом, государством, теми или иными социальными институтами, то есть обретает свое реальное бытие, возможность реализовывать себя в качестве феномена культуры<sup>10</sup>.

Подводя итог обсуждению связи философии искусства с эстетикой, можно сказать: хотя основное содержание философии искусства является эстетическим, почти все темы, которые она рассматривает, имеют также внеэстетические аспекты. Эстетическое и внеэстетическое в философии искусства настолько переплетены, что попытка разделить их и говорить только об эстетических характеристиках искусства приводит к искусственной конструкции, плохо сказывающейся и на трактовке самого эстетического измерения искусства. ■

---

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бьчков В.В. Эстетика. — М.: Гардарики, 2004. — 556 с.
2. Витгенштейн Л. Лекции и разговоры об эстетике, психологии и религиозной вере // Современная западноевропейская и американская эстетика. — М., 2002.
3. Ивин А.А. Логика оценок и норм. Философские, методологические и прикладные аспекты: монография. — М.: Проспект, 2016. — 320 с.
4. Ивин А.А. Философия науки. — М.: Юрайт, 2017. — 272 с.
5. Никитина И.П. Философия искусства. — М.: Юрайт, 2017. — 293 с.
6. Никитина И.П. Эстетика. — М.: Юрайт, 2017. — 335 с.

#### REFERENCES

1. Bychkov V.V. Aestetika [Aesthetics]. — M.: Gardarikiy, 2004. — 556 p.
2. Wittgenstein L. Leksii i razgovory ob estetike, psihologii i religioznoy vere [Lectures and talk about aesthetics, psychology and religious faith] // Sovremennaya zapadnoevropeyskaya i amerikanskaya estetika. — M., 2002.
3. Ivin A.A. Logika otsenoki norm. Filosofskiye, metodologicheskiye i prikladnyye aspekty: monografiya [The logic of assessments and norms. Philosophical, methodological and applied aspects: a monograph]. — M.: Prospekt, 2016. — 320 p.
4. Ivin A.A. Filosofiya nauki [Philosophy of Science]. — M.: Jurait, 2017. — 272 p.
5. Nikitina I.P. Filosofiya iskusstva [Philosophy of Art]. — M.: Jurait, 2017. — 293 p.
6. Nikitina I.P. Aestetika [Aesthetics]. — M.: Jurait, 2017. — 335 p.

# The Philosophy of Art, Aesthetics and Art History as Scientific Disciplines

***Irina P. Nikitina***

*Doctor of Philosophy*

UDC 1.18

**ABSTRACT:** The essay defines the specifics of aesthetics, art philosophy and art study. It describes and analyses interdisciplinary differences as well as similarities determined by the common subject of study. The author maintains that art philosophy and art criticism differ by the level of their commonality and, therefore, by the type of their connections to empirical reality. Art criticism — even in its theoretical form — is closer to artistic experience, usually demonstrating empirical ways of testing its hypotheses. Art philosophy is more abstract, its concepts emanating not so much from specific art objects but from the whole experience of art perception. Higher levels of abstraction and speculation provide the philosophy of art with much wider horizons. However, this is fraught with certain dangers often rendering art philosophy too schematic and speculative.

Analyzing links between art philosophy and aesthetics, the author concludes that though the main content of art philosophy is aesthetical, almost all its themes have aspects which go beyond the sphere of aesthetics. In art philosophy, the aesthetical and the extra-aesthetical are so tightly interconnected that any attempts to separate them and to discuss solely the aesthetical characteristics of art result in an artificial construction which harms the very concept of the aesthetical.

The essay postulates that the level of scholarly objectivity in art philosophy and aesthetics is higher than that in art criticism, as the latter is more dependent on judgements about art and, therefore, is more subjective.

**KEY WORDS:** art, art history, philosophy of art, aesthetics, types of objectivity, value judgments

# МИРОВОЙ КИНОПРОЦЕСС

## АНАЛИЗ





## Влияние произведений Ф. Ведекинда на немецкий кинематограф начала XX века

**С.А. Смагина**

кандидат искусствоведения

*Лулу, героиня литературных произведений Ф. Ведекинда, становится в немецком кинематографе 1920-х годов неврологической точкой эпохи, обозначившей смену морально-нравственных ориентиров в социуме, связанных с переоценкой гендерных ролей в обществе. За художественным образом Лулу скрывается возникшая в Европе на рубеже XIX–XX веков концепция «новой женщины», основанная на идее равноправия полов как базиса обновления общества и гармонизации мира. Через сравнительный анализ литературного первоисточника и фильма Г.В. Пабста «Ящик Пандоры» в статье исследуется экранная репрезентация этого образа.*

УДК 791.43/45

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

история кино,  
Ведекинд, Лулу,  
«Ящик Пандоры»,  
Пабст, немецкий  
кинематограф  
1920-х годов,  
Ницше,  
Луиза Брукс

<sup>1</sup> Ницше Ф. Так говорил Заратустра.  
М.: АСТ, 2017. 416 с.

Идеи о «новом человеке» грядущего столетия, стоящем над обществом, религией и моралью, во многом созвучны философским воззрениям Фридриха Ницше о сверхчеловеке<sup>1</sup> (нем. Übermensch). Взгляды и идеи равноправия полов как базиса обновления общества и гармонизации мира, обращенные к изменению гендерной модели в европейском обществе рубежа веков, легли в основу литературных и теоретических трудов немецкого писателя и драматурга Франка Ведекинда. Его творчество на границе XIX–XX столетий настолько точно отражало настроения современников, что было крайне остро ими воспринято и подвергнуто критике со стороны власти за инакомыслие и выпады против существующего государственного устройства. У произведений Ведекинда был нелегкий путь к признанию, однако его взгляды, так раздражавшие общество того времени, во многом предопределили развитие западноевропейского театра в XX веке и спроецировали возникновение авангардистской культуры, а предложенный им тип женщины оказался культовым для кинематографа.

Франк Ведекинд вводит в своих пьесах новый тип героини, во многом созвучный понятию «новой женщины», — “Freudenmädchen” (нем.: проститутка, публичная женщина, блудница),

в котором сексуальность приобретает экзистенциальную интерпретацию. На столкновении “Freudenmädchen” и патриархального мира автор демонстрирует корневой конфликт плоти и духа, чувственности и морали, личности и общества, природы и цивилизации, инстинкта и культуры, хаоса и порядка.

Концептуальные положения «духа плоти» Ведекинда, которые легли в основу представлений об идеальном мироустройстве и всеобщем человеческом благоденствии, были успешно реализованы писателем в образе Лулу — героини дилогии «Дух земли» и «Ящик Пандоры», которая достаточно быстро перекочевала с театральных подмостков на кинематографический экран и закрепила там надолго.

Первой заметной<sup>2</sup> экранизацией пьес Ведекинда становится дилогия, снятая в Германии в начале 1920-х годов, — «Ящик Пандоры» Арцен фон Черепи (1921) и «Дух земли» Леопольда Йесснера (1923), — объединенная исполнительницей главной роли Астой Нильсен. А самой знаменитой картиной считается «Ящик Пандоры» Г.В. Пабста (1928) с Лулу — американкой Луизой Брукс. Можно смело утверждать, что образ “Freudenmädchen” для немецкого кинематографа был знаковым. Это подтверждает и большое количество фильмов, где одним из главных действующих лиц становится публичная женщина. Засилье «неформатных» героинь на экране объясняется реакцией немецкого общества на трансформации, происходящие в связи с изменениями в гендерной сфере на рубеже веков и появлением нового типа женщины — так называемой «новой», разрушительницы патриархального мира<sup>3</sup>. Единственная разница между героиней произведений Ведекинда и распутницами на экране заключается в том, что проститутки в немецких фильмах обладали, в первую очередь, социальной коннотацией, за которой угадывалось и символическое звучание, тогда как образ Лулу являлся исключительно философско-культурологическим, словно уточняя и объясняя феномен «новой женщины», ее значение и предназначение.

Фильм «Ящик Пандоры» Г.В. Пабста выходит в 1928 году, то есть спустя почти десятилетие после первых экранизаций. За это время образ «новой женщины» претерпел существенные изменения — от однозначной трактовки хтонической, чувственной, а значит, аморальной женщины на экране до концепции «новой женщины» как маркера происходящих глобальных гендерных изменений в обществе, повлекших за собой трансформацию социального мироустройства. Кеннет Тайнан в статье «Девушка в черном шлеме» пишет про «Ящик Пандоры» Г.В. Пабста, что фильм «мог запросто обернуться нравоучительной историей о “роскошной

<sup>2</sup> В фильмографии Ф. Ведекинда значится фильм 1917 года «Лулу», режиссера А. Анталфи (Alexander Antalfy), Венгрия. В главных ролях: Р. Брунвер, Э. Морена, Э. Явоняк. Фильм, вероятнее всего, не сохранился. — *Прим. авт.*

<sup>3</sup> Смагина С.А. Образ femme fatale в немецких фильмах 1920-х годов как свидетельство процесса обновления общества // Вестник ВГИК, сентябрь 2018, № 3 (37). С. 98–106.

кокотке”, которой воздалось за грехи. Такое впечатление оставалось от двух пьес Ведекинда о Лулу, что были перенесены на экран в 1922 году (не Пабстом) с Астой Нильсен в главной роли. Анализируя игру предшественницы, Брукс говорила: “Она вращала глазами в стиле европейского немого кино. Лулу представляла людоедкой, пожирала жертв своей сексуальности, а затем падала замертво в остром приступе несварения”. Этот образ завладел умами многих художников того времени. В 1928 году Альбан Берг начал работать над своей двенадцатитоновой оперой “Лулу”, где за строгими и стилизованными звуковыми орнаментами крылось сердце вопиющей театральности, бившееся в романтической агонии. Версия истории Лулу, сделанная Пабстом и Брукс, отличается от прочих своей нравственной холодностью. Она отрицает как наличие греха, так и неотвратимость возмездия. В фильме представлена череда событий, в которой все участники взыскуют счастья»<sup>4</sup>.

Любопытно, что Г.В. Пабст приглашает на роль Лулу американку Луизу Брукс, которая по своей природе была «помесью распущенности и невинности, которой суждено стать ее визитной карточкой. <...> Гарбо могла изобразить невинность, Дитрих — распущенность, причем в наивысшей степени; и только Брукс умела сыграть простую, ничем не смущаемую гедонистку, чей аппетит к удовольствиям настолько лучезарен, что даже когда причиняет страдания ей и другим, мы все равно не сумеем ее упрекнуть»<sup>5</sup>. Про Брукс, даже не о ее игре на экране, а про нее саму, можно сказать, что ей присуще типично американское бахвальство и свобода нравов. Но ведь именно эти качества оказываются востребованы феминистками, это становится новым образом жизни европейских женщин, в моде, прическах, стиле...

С появлением фильма Пабста происходит демифологизация образа Лулу — теперь это абсолютно реальная женщина, которая пришла в европейский кинематограф, заявляя о совершенно ином типе героини, и в европейскую жизнь — вне зала кинотеатра, неся с собой предчувствие грядущей сексуальной революции и феминизации общества. Можно с уверенностью назвать Лулу предшественницей «новых француженок», появившихся в кинематографе вместе с французской «новой волной». Во Франции, вслед за картинами Пабста, выходит фильм «Сука» Жана Ренуара (1931), где безвольный художник-любитель, пытаясь вырваться из унылого семейного прозябания, связывается с проституткой Лулу (Джени Марезе), которая разрушает его жизнь. А затем, уже после войны, похожая героиня появится у Жана Беккера в «Золотой каске» (1952). Примечательно, что проститутка в исполнении Симоны Синьоре получает из-за прически прозвище «золотая

<sup>4</sup> Тайман Кешмет. Девушка в черном шлеме. Вступление / Луиза Брукс. Лулу в Голливуде. М.: Rosebud Publishing. Пост Модерн Текнолоджи, 2008. С. 26.

<sup>5</sup> Там же. С. 17.



каска», что отсылает нас к Луизе Брукс, прозванной «девушкой в черном шлеме» из-за ее графичного каре. А уже в 1960-х заполнивших экран «новых француженок» будет отличать от героинь старой формации как аморальное поведение, так и короткая стрижка, ставшая визитной карточкой «новых женщин». Одновременно и продажа женщиной собственного тела станет равноценной понятию ее личной свободы. Разумеется, Пабст так далеко не шел в своих представлениях об образе «новой женщины», это было еще другое историческое время. Его Лулу, как и Лулу Ведыкина, представляла собой саму жизнь — живительную, витальную энергию, свободную от социальных рамок.



Кадр из фильма  
«Ящик Пандоры»,  
режиссер Г.В. Пабст,  
1928 г., Германия

Лулу в исполнении Брукс — заложница женской сути, она чрезмерно жизнерадостна для социальной системы буржуазного общества, которое подавляет всякое проявление сексуальности. Именно это ее качество привлекает мужчин и — губит их, пробуждая самое плохое: издатель Шен теряет рассудок на почве страсти, бесхребетный Альва становится игроманом, сильный Родриго — жестоким шантажистом, предприимчивый маркиз — торговцем людьми и т. д. Пабсту вместе с Брукс удалось в точности передать саму суть Лулу — женщины-ребенка, эмоционально чрезмерной в проявлении своей сексуальности, для которой любовь и танец — само дыхание жизни. Мужчина рядом с ней особо остро осознает свою беспомощность — в сцене, когда Лулу за кулисами закатывает истерику доктору Шену из-за его предстоящей женитьбы на другой, в результате чего тот разрывает помолвку, Шен говорит своему сыну Альве: «Ну что, Альва, доволен? Теперь я женюсь на Лулу! Это моя смерть!».

Эта фраза — в точности по Ницше: хотеть любви — то же самое, что хотеть смерти. Эрос и Танатос — сексуальное влечение и желание смерти — здесь неразрывны. Шен осознает эту неизбежность выбора, возможно, поэтому сцена его гибели выглядит невероятно чувственно. В день свадьбы, когда Шен застаёт Лулу с любовником и его репутация безвозвратно утеряна, он вкладывает в ее руку пистолет и заставляет покончить с собой: «Убей себя!». Режиссер снимает этот эпизод так, словно это не сцена убийства, а, как и должно это было быть, первая брачная ночь. Шен и Лулу стоят плотно прижавшись друг у другу, словно изнемогая от плотского влечения,

создавая напряженную ауру сексуальности. Эта статуарная поза становится сублимацией полового акта. И лишь фраза героя: «Убей себя, не делай из меня еще и убийцу!», — подсказывает зрителю, что образ убийственной страсти в этой сцене подается буквально. Дымок, появившийся на экране, подсказывает, что выстрел сделан. Однако режиссер продолжает удерживать интригу. Шен медленно отходит от Лулу и садится на кровать, глубоко выдыхая с облегчением, словно после эякуляции. Лулу стоит с пистолетом в руках на фоне стены с барельефом женщины с поднятыми в молитве руками. Эта мизансцена словно подчеркивает божественную силу женской природы, соприкосновение с которой грозит мужчине смертью, как Икару, поднявшемуся слишком высоко к солнцу и опалившему крылья. Шен встает с кровати, медленно подходит к Лулу, обнимает ее, целует в губы и тихо оседает, касаясь девушки так, словно он цепляется за нее, падая в итоге к ее ногам.

Сцена суда над Лулу отличается мизогинной интонацией. Прокурор произносит: «Уважаемый суд, господа присяжные! Греческие боги создали женщину — Пандору. Она была прекрасна, очаровательна, изощрена в искусстве лести. (Режиссер показывает лицо улыбающейся Лулу, глядя на которое, начинает улыбаться и судья.) Но боги дали ей сосуд, в который они заключили все беды мира. Легкомысленная женщина открыла его, и бедствия свалились на нас. Вы, господин защитник, представляете обвиняемую невинной жертвой. Я же назову ее Пандорой, ибо она виновна в бедах доктора Шена. Аргументы господина защитника не убедили меня. Я требую смертной казни!».

По факту, суд над «девой радости» Лулу становится мужским судом над всем женским, над женщиной! Лулу есть сама природа жизни, которая соблазняет своей чувственностью, энергией, струящейся по жилам ее жертв. Ее любовники обречены на изнуряющую борьбу как с Лулу, так и с собственной зависимостью от нее. И эта зависимость становится жупелом для мужского рода. Герои пытаются воспитывать и дрессировать «деву радости», но их попытки безуспешны. В пьесе Ф. Ведекинда разрушительную силу «духа земли» — Лулу остановить может только существо, близкое ей по крови. Лулу грезит о «сладострастном убийце»<sup>6</sup>, который сможет утолить ее чувственный голод, терзавший ее после всех любовных историй с другими мужчинами. Поэтому в финале появляется Джек Потрошитель.

Серийный убийца под псевдонимом Джек Потрошитель орудовал в Уайтчепеле и прилегающих к нему районах Лондона во второй половине 1888 года. Жертвами его кровавых расправ становятся проститутки из трущоб. В это время Англию захлестнула

<sup>6</sup> Ведекинд Ф. Лулу [Ч. 1, Ч. 2. Дух земли: Трагедия в 4 д.] Ящик Пандоры: Трагедия в 3 д. Пляска мертвых: Три сцены / Ф. Ведекинд // Собр. соч. Т. 1. М.: Пан, 1907. С. 153.

волна социальных явлений, связанных с экономическим упадком страны, наплывом ирландских эмигрантов, волной грабежей и насилия. И проституция становится массовым явлением у обнищавшего населения. Образ Джека Потрошителя неоднократно тиражировался в кинематографе, олицетворяющего общественный страх перед инстинктивным, природным, неуправляемым. Он фактически кромсает плоть «духа плоти» Лулу, тем самым вступая с ней в открытое противоборство. В образной системе кинематографа Джека Потрошителя можно определить как «народного» стража, воплощающего принцип порядка и берущего на себя миссию вычищения земли от зла, который несет женщина. Ф. Ведекинд, прибегая к физиологическим подробностям, скрупулезно описывает убийство Лулу. Но что важно, у Ведекинда, как и маркиза де Сада, в духе романов которого была написана расправа над Лулу, абсолютно не было эротизма — Потрошитель воспринимает Лулу исключительно как уникальный объект для своей коллекции феминных «артефактов». Как пишет К. Палья, в похожих сценах насилия де Сад пытался передать «женский аналог кастрации»: «Как лишить женщину половых признаков, не расчлняя, а значит, не убивая ее? В “120 днях Содома” герцог де Банжи, пытаясь провести такую операцию, приводит в беспорядок внутренности женщины, протыкая вагинальные, кишечные и желудочные стенки. Подобные же символические действия использовались Джеком Потрошителем, вырезавшим и вывешивавшим на всеобщее обозрение матки своих жертв»<sup>7</sup>.

Женская сексуальность на рубеже XIX–XX веков, как уже отмечалось, по большей части получает негативную коннотацию и объявляется «источником конфликта между полами и причиной социальной разрухи и “вырождения”»<sup>8</sup>. Она приравнивается к болезни, которая, поражая мужественность, как чума, ведет к ослаблению и вырождению всего человечества. И так как Лулу Ведекинда является враждебным для мужчины началом, сцена ее убийства приобретает характер борьбы маскулинности за выживание.

В фильме Г. Пабста встреча Лулу и Джека Потрошителя, при соблюдении фабулы (убийство), решается в несколько ином ключе. В ней нет пугающей физиологичности, напротив, появляются сентиментальные нотки за счет введения в повествование темы домашнего очага. Лулу встречает в ночи Джека Потрошителя, сама его останавливает и зовет к себе. Поднимаясь на чердак, незнакомец колеблется: «У меня нет денег»... На что Лулу, приободряющее улыбаясь, протягивает ему руку: «Пойдем — ты мне нравишься!».

Режиссер через сверхкрупный план фиксирует зрительское внимание на улыбающемся лице женщины — впервые она

<sup>7</sup> Палья К. Личные сексуальности. Екатеринбург: У-Фактория; Изд-во Урал. ун-та, 2006. С. 302–303.

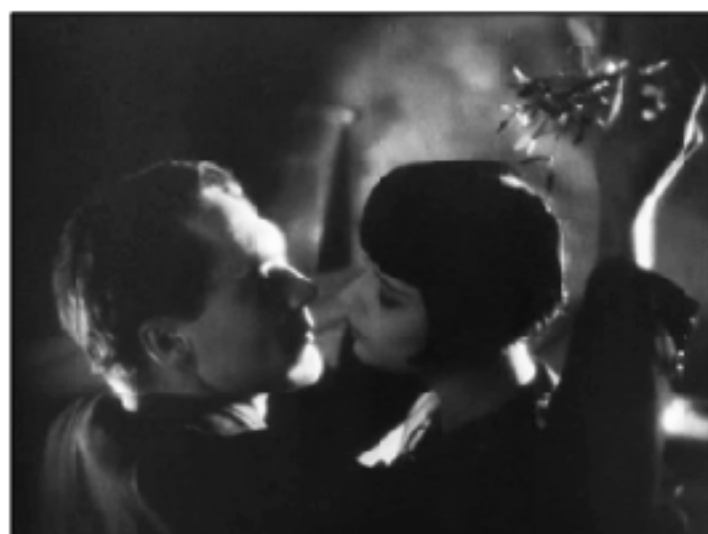
<sup>8</sup> Dijkstra B. Das Böse ist eine Frau: männliche Gewalphantasien und die Angst vor der weiblichen Sexualität. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1999. S. 9.

встречает персонажа, равного ей по жизненной силе, правда, с другим зарядом. Монтажный стык фиксирует: нож в руке Потрошителя, улыбка на лице Лулу — показывает, как в этот момент дионисийское, чувственное начало в человеке побеждает. Джек на мгновение колеблется, а затем за спиной, чтобы не заметила Лулу, выбрасывает нож с лестницы и, улыбающийся, идет за ней вслед в каморку.

И вся последующая сцена решается так, словно это рождественская встреча отца и дочери. Лулу садится на колени к Джеку Потрошителю, композиционно повторяя сцену из начала фильма, когда она взбирается на колени Шигольту, своему отцу. (В пьесе Шигольт — приемный отец, в фильме этот момент не уточняется.) Также на схожесть этих эпизодов работает и то, что Лулу с Джеком находятся на чердаке, как когда-то в детстве (Лулу говорила в фильме, что рада была сбежать от отца с чердака). Образы отца и Джека Потрошителя сливаются. Найдя в кармане Джека ветку омелы и свечку, Лулу радуется «подарку», словно ребенок. Она зажигает рождественскую свечу и доверительно вкладывает свою ручку в руку Потрошителя, словно в отцовскую ладонь.

Разумеется, отцовско-дочерними коннотациями сцена не исчерпывается. Согласно древним легендам, в европейской традиции существует поверье, что поцелуй в Рождество под веткой омелы дарует вечную любовь и официальное оформление отношений. Джек поднимает ветку над головой сидящей у него на

коленях Лулу, словно нимб, отчего она становится похожей на Жанну д'Арк из фильма К. Дрейера («Страсти Жанны д'Арк», режиссер Карл Теодор Дрейер, Франция, 1928) — еще одну женщину-героиню, ставшую жертвой маскулинной предвзятости. «Ты стоишь под омелой. Теперь ты должна дать себя поцеловать», — Джек из «отца» перевоплощается в «возлюбленного». И Лулу, заложница своей природы, не в силах отказать, целует



Кадр из фильма  
«Ящик Пандоры»,  
режиссер Г.В. Пабст,  
1928 г., Германия

его. Женщина увлекает за собой мужчину, пробуждая самые темные стороны его души. Джек в ужасе замечает на столе нож, он пытается побороть в себе себя, но природа оказывается сильнее. Джек Потрошитель страстно целует и убивает доверчиво лежащую в его объятиях Лулу. В этой сцене нет противоборства, описанного

Ведекиндом, но есть благостное приятие женщиной своей женской сути и есть сопротивление мужского мира, всей патриархальной системы свободе индивидуального, природного, инстинктивного начала в человеке. В этой сцене вновь реализуется дуальность Эроса и Танатоса — убийство представлено как сексуальный акт. При этом важнейшее значение имеет факт уравнивания Джека Потрошителя и образа отца, на инцест с которым в фильме даются лишь косвенные намеки (а в пьесе говорится открыто). И в то время как Шигольт получает вожаденный рождественский пудинг от хозяйки кабака, которую он успевает окрутить, создав с ней чуть ли не подобие семьи за праздничным столом, в то время как Альва присоединяется к Армии спасения, а Джек Потрошитель как «народный мститель» растворяется во мраке ночи, Лулу гибнет. Традиционная семья в буржуазном обществе прости- туирует женщину, тем самым убивая как ее, так и общество в целом, — невозможность освободиться от тирании мироустройства лишает его возможности радости и счастья жизни. Именно поэтому в следующем фильме Пабста как альтернатива семье — ячейке буржуазного общества — появится бордель. ■

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Ведекинд Ф.* Лулу. Ч. 1, Ч. 2. Дух земли: Трагедия в 4 д. Ящик Пандоры: Трагедия в 3 д. Пляска мертвых: Три сцены / Ф. Ведекинд // Собрание сочинений. Т. 1. — М.: Пан, 1907. — 157 с.
2. *Ничше Ф.* Так говорил Заратустра. — М.: АСТ, 2017. — 416 с.
3. *Палья К.* Личины сексуальности. — Екатеринбург: У-Фактория; Изд-во Урал. ун-та, 2006. — 871 с.
4. *Смагина С.А.* Образ femme fatale в немецких фильмах 1920-х годов как свидетельство процесса обновления общества // Вестник ВГИК, сентябрь 2018, № 3 (37). — С. 98–106.
5. *Tajnan Kennet.* Девушка в черном шлеме. Вступление / Луиза Брукс. Лулу в Голливуде. — М.: Rosebud Publishing. Пост Модерн Текнолоджи, 2008. — 292 с.
6. *Dijkstra, B.* Das Böse ist eine Frau: männliche Gewaltphantasien und die Angst vor der weiblichen Sexualität / B. Dijkstra. — Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1999. — 607 s.

## REFERENCES

1. *Vedekind F.* Lulu. CH. 1, CH. 2.; Duh zemli: Tragediya v 4 d.; YAshchik Pandory: Tragediya v 3 d.; Plyaska mertvyh: Tri sceny [Lulu. Part 1, Part 2.; Spirit of the Earth: Tragedy at 4 d.; Pandora's Box: Tragedy at 3 d.; Dance of the Dead: Three Scenes]. / F. Vedekind // Sbranie sochinenij. — M.: Pan, 1907. T. 1. 157 p.
2. *Nische F.* Tak govoril Zarathustra [So said Zarathustra]. — M.: AST, 2017. — 416 p.
3. *Pal'ya K.* Lichiny seksual'nosti [Faces of sexuality]. — Ekaterinburg: U-Faktoriya; Izd-vo Ural. in-ta, 2006. — 871 p.
4. *Smagina S.A.* Obraz femme fatale v nemeckih fil'mah 1920-h godov kak svidetel'stvo processa obnovleniya obshchestva [The image of the femme fatale in German films of the 1920s as evidence of the process of society renewal] // Vestnik VGIK, sentyabr' 2018, № 3 (37). — P. 98–106.
5. *Tajnan Kennet.* Devushka v chernom shleme. Vstuplenie / Luiza Bruks. Lulu v Gollivude [Girl in a black helmet. Introduction / Louise Brooks. Lulu in Hollywood]. — M.: Rosebud Publishing. Post Modern Teknologdhi, 2008. — 292 p.
6. *Dijkstra, B.* Das Böse ist eine Frau: männliche Gewaltphantasien und die Angst vor der weiblichen Sexualität / B. Dijkstra. — Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1999. — 607 s.

# The Influence of Works by Frank Wedekind on the German Cinema of the Early XX Century

**Svetlana A. Smagina**

*PhD (Arts), Senior researcher, VGIK*

UDC 791.43/.45

**ABSTRACT:** After the transformation of social moral norms and the re-evaluation of the concepts of the “feminine” and “masculine” under the influence of new discoveries in the medical and psychiatric spheres and the popularity of Friedrich Nietzsche’s ideas at the end of the XIX century and the beginning of the XX century, Western society began to form a concept of “the new woman” based on the idea of gender equality as a basis for social innovation and a more harmonious world. The project of a changing gender model for the turn-of-the-century European society became the basis for the literary and theoretical works of Frank Wedekind, an author who created — in his plays, under the names of Lulu, Lilli and Lola — a protagonist embodying the ideas of the “new woman”. Beginning with the 1920s, this protagonist held special significance in German cinema, representing various social, political and cultural changes. Georg Wilhelm Pabst’s *Pandora’s Box* (1928) became the most important cinematic work which realized Wedekind’s ideas in the image of Lulu and, as it were, summarized the formation of the “new woman” concept in the German cinema of the 1920s.

The heroine of Wedekind’s literary works, Lulu becomes in the German cinema of the 1920s a neurological point of the epoch that marked the change of moral and ethical orientations related to the reassessment of gender roles in society. Behind the artistic aspect, Lulu hides the concept of “the new woman” which emerged in Europe at the turning of the XIX century to the XX century, based on the idea of gender equality as the basis for renewing society and harmonizing the world. Through a comparative analysis of the literary source and G.V. Pabst’s film “The Pandora’s Box”, the article explores the on-screen representation of this heroine.

**KEY WORDS:** film history, Wedekind, Lulu, *Pandora’s Box*, Pabst, German Cinema in the 1920s, Nietzsche, Louise Brooks

**КИНОБИЗНЕС**

**СТРАТЕГИЯ И ТАКТИКА УПРАВЛЕНИЯ**





## Воздействие креативного контента на модификацию структуры кинопоказа в России

**М.В. Безенкова**

кандидат искусствоведения

*С учетом особенностей российской структуры кинопоказа в статье обосновывается широкий спектр основных направлений креативного контента, предназначенного для демонстрации в кинотеатрах. Рассматриваются также концептуально-структурные и экономические преимущества этой модели дистрибьюции кинопродукции, имеющей важное значение для отечественного кинобизнеса.*

УДК 778.58.003.45

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

кинопрокат,  
кинопоказ,  
кинотеатр,  
креативный  
контент

<sup>1</sup> В этом плане стоит особенно выделить спортивную драму «Движение вверх», фильм вышел в 2017 г. — *Прим. авт.*

<sup>2</sup> «Кинематограф — зеркало или молот? Кинокоммуникация как социокультурная практика» (под общей редакцией М.И. Жабского). М.: «Капон+», 2010. С. 345.

Развитие современного кинопроката в России — одна из ведущих тем многочисленных дискуссий и конференций на этапе цифровизации киноотрасли. Уверенный рост зрительского интереса к практически любому киноконтенту, прогнозировавшийся кинотеатрами в 2004–2014 годах, сменился стагнацией рынка, которая стала развиваться на фоне ощущения «усталости» зрителя от показа однообразных жанровых решений в кинопродукции. Тем не менее определенные успехи современного российского кино<sup>1</sup> позволяют все-таки надеяться на постепенное возвращение зрителя в кинотеатры. Но это будет уже не тот зритель, который еще 15 лет назад радовался факту открытия новых кинозалов и устремлялся к публичным кинопросмотрам. Сегодняшний зритель избирателен. По этому поводу ученый-киновед Н.А. Хренов, в частности, отмечает: «... в эпоху кризиса кинотеатра реальным становится и кризис сформировавшейся в кинотеатрах коммуникации»<sup>2</sup>. Однако любая коммуникация неразрывно связана с содержанием, и это позволяет обосновать преимущества концепции креативного контента, нужду в которой испытывает кинобизнес в целом и кинотеатры в частности.

### К определению понятия

В кинематографе к креативному контенту (классическое название «альтернативный контент») относится все то, что художественным кино не является. В Европе показы оперы, спектаклей,



концертов в кинотеатрах начались в 2005–2006-х годах. В России первые показы состоялись в 2008 году. С этого времени понятие «контент» стало объединять всевозможные виды публичного просмотра аудиовизуальной продукции: оперу, балет, спектакли, прямые трансляции, включая спортивные матчи, научно-популярные, учебные и документальные киноленты. Все эти виды зрелища позволяют сохранять интерес зрителя к походу в кинотеатр как месту проведения досуга, формировать потребительский спрос к публичным кинопросмотрам.

В условиях цифровизации кинорынка традиционный вариант кинозрелища постепенно изживает себя. Зрителю требуется все больше оснований, чтобы в условиях нехватки времени и немалой стоимости билета посетить кинотеатр. Кроме того, технологии цифрового показа и система многозальных кинотеатров, ставших основным местом для киносмотрения, привели к сокращению кинорепертуара: как правило, в кинотеатре доступны к просмотру одни и те же фильмы, тогда как крайне необходимым сегодня становится уникальное кинозрелище. Например, фильмы на языке оригинала, фестивали короткометражного и экспериментального кино, креативный контент. В России программы оперных театров “La Scala”, “Royal Opera House”, “Opera de Paris”, сезоны «Театральной России» (трансляции драматических спектаклей московских театров), концерты таких исполнителей, как David Gilmour, Roger Waters, Nick Cave, Kylie Minogue, Mylene Farmer и других, с успехом идут уже более десяти лет, а их основное место проведения — киноплощадки в крупных городах или небольшие залы в городах закрытого типа (Снежинск, к примеру). При этом большинство российских кинотеатров сталкивается с тем, что их доходность во многом зависит от репертуарного плана. В этих условиях выручает креативный контент, он помогает сосредоточить вокруг кинотеатра более или менее постоянную целевую аудиторию, которая, не обращая внимание на сезонные колебания в кинопоказе репертуарной продукции, внимательно следит за необычным, чаще всего ангажированным репертуаром. В свое время советский киновед Николай Лебедев определил такую публику как «зрителей с более широким диапазоном эстетических интересов»<sup>3</sup>, поскольку ее восприятие основано не на принципе узнавания знакомых «киновселенных», а на понятии «эксклюзивность». В этой связи принципиальное значение приобрело и вертикальное позиционирование кинопродукции, когда показы креативного контента идут лишь в одном кинотеатре города или в многозальном кинотеатре, где выделяется специальная

<sup>3</sup> Лебедев Н.  
Внимание: кинематограф!  
М.: Искусство,  
1974. С. 379.

зона в рамках одного-двух залов. В результате локализации пространства количество случайных зрителей во время сеансов уменьшается, происходит прирост постоянной публики в конкретном кинотеатре. Смотреть кино среди единомышленников комфортнее и интереснее.

Известный социолог кино М.М. Жабский комплексно подходит к определению главной функции кинематографа, он считает, что «...кино вообще, а индустрия кино в особенности, — это производство не только фильмов, но и зрительской аудитории как важной составляющей художественной культуры общества...»<sup>4</sup>. Подтверждают это и уже сложившиеся разные типы постоянной аудитории креативного контента, при том, что данная аудитория формируется постепенно, а не в рамках одного события (например, как фанатская аудитория поп- или рок-концерта в кинотеатре), и в целом имеет тенденцию к устойчивому росту при правильной организации вовлечения потребителей в активную кинотеатральную среду.

Реализация в кинотеатрах *классических проектов* (опера, балет, драматические спектакли) показывает наиболее стабильный рост среди зрителей. Эта аудитория включает все возрастные группы, так как постоянные посетители кинотеатра идут на сеанс за новыми эмоциями как «от настоящей театральной постановки». Зачастую, в силу разных причин (географических, экономических и т. д.), у этой группы зрителей не всегда есть возможность посетить театр, и кинотеатр становится для них местом, где можно реализовать свои интеллектуальные запросы. Важным стимулом к посещению кинотеатра является и цена билета (на постановки в записи его стоимость колеблется от 300 до 900 руб. за сеанс). Так, при меньших затратах, зритель получает от просмотра в кинотеатре состоявшегося события даже большее удовлетворение, нежели если бы он увидел его в театре. В кинотеатре демонстрируется кинематографическая версия события, а это означает, что зрители получают иные впечатления, чем в традиционном театре. Их ждет разнообразие общих, средних и крупных планов на экране, монтажные динамические переходы без театральных пауз, более детализированный показ сюжетных перипетий благодаря приближенности экранного пространства и, наконец, реальное ощущение вовлеченности в экранное действие.

Целевая аудитория *документальных проектов* представлена в кинотеатрах максимально широко. К этой группе можно отнести чуть ли не всю киноаудиторию, готовую познакомиться с качественным «нескучным» кинозрелищем. За последнюю

<sup>4</sup> Жабский М. Социодинамика кинематографической жизни общества. М.: «Канон+», 2014. С. 372.

четверть века выяснилось, что документальные фильмы, сделанные по законам высокого искусства и на качественном техническом уровне, могут быть не менее привлекательными, кассовыми и популярными, чем художественные киноленты. «Микрокосмос», «Океаны», «Птицы», «Пина: Танец страсти», «Пещера забытых снов 3D», музейные шоу «Боттичелли. Инферно», «Караваджо. Душа и кровь» — эти картины оказали влияние не только на развитие документального кино, но и на изменение зрительских эмоциональных пристрастий. Публика все более начинает ценить особенности документального киноискусства — объективную реальность, преображенную авторской идеей. А осведомленность зрителей документальных проектов о создателях фильмов приводит к необходимости популяризации личности автора при проведении промо-кампаний, тем более, что большинство неигровых кинолент создается сегодня режиссерами, получившими признание в художественном кинематографе (например, Вернер Херцог, Вим Вендерс, Дэвид Линч, Люк Бессон).

Эффективнее и продуктивнее реализовывать кинотеатрам документальные проекты в рамках долгосрочного проката, соединяя их с образовательными и научно-популярными программами, репрезентируя их в виде кинофестивалей с четким тематическим обоснованием. Документальный продукт нередко позиционируется кинотеатрами как возможность увидеть искусство самой реальности, которое дарит зрителю настоящие живые эмоции, но при этом следует сохранять и высокий уровень зрелищности данной аудиовизуальной продукции — это должны быть фильмы для большого экрана, с выдержанными крупностями и динамичной монтажной линией.

Формат *кинотеатрального фестиваля* — исключительно динамичная и зрелищная форма популяризации кинопродукции и одновременно — продуктивный способ выявления досуговых предпочтений публики, готовой посетить кинотеатр. Устраивая в течение месяца показы классического контента, документальных фильмов и позиционируя их как однократные фестивальные премьеры, кинотеатр получает возможность непосредственного коммуницирования с аудиторией. При проведении же дополнительных акций, например, лекций, творческих встреч, мониторинга вопросов и ответов, предпочтения зрителей детализируются и могут быть учтены во время будущих киносеансов. Опросы проводятся в различных направлениях — с целью выявления наиболее активной части аудитории, анализа зрительских потребностей как в сфере классической музыки,

так и в области авторского документального кино, тематических киноконцертов. В итоге в течение фестивального месяца кинотеатр получает намного больше информации о зрителе, чем за годы стандартного кинопрограммирования.

*Образовательные программы* составляют отдельную и важную часть репрезентации креативного контента в кинотеатрах. Эти проекты дают возможность учителям и ученикам наглядно усваивать новый материал и результативно использовать современные технологии в процессе обучения. Советская традиция показа учебных фильмов ушла в прошлое, но с помощью 3D-технологий и большого экрана кинотеатры получили возможность проводить массовые занятия для учеников средних и старших классов. Образовательные фильмы, разумеется, различаются, они могут выстраиваться на визуально емких сюжетах и охватывать одну тему по предмету (чаще всего, это относится к естественно-научной части учебного плана). Кроме того, фильм может использоваться во время урока в разных классах, в зависимости от методического плана, который избирает учитель. При групповом же посещении школьников кинотеатра педагог обычно объявляет перед началом фильма затрагиваемые темы, а после просмотра подводит итоги, подробно обсуждает основные темы. Обсуждение может происходить как во время школьных занятий, так и в кинотеатре. Просмотру в кинотеатре подлежат и полнометражные научно-популярные фильмы, дополненные, как правило, информацией в доступной форме. Такие фильмы расширяют кругозор учащихся, а формат 3D позволяет оказаться внутри экранного пространства, что придает восприятию юных зрителей эффект сопричастности к событиям, происходящим на экране.

Проведение кинотеатрами таких социальных акций — возможность повысить, без вложений в рекламу, свой статус за счет правильного позиционирования досуговых потребностей общества. Главный «плюс» показа образовательных программ кроется в росте посещаемости кинотеатра. Средняя продолжительность просмотрового «урока» — один час, следовательно, в рамках выделенного на один сеанс времени (два часа) можно провести два урока. Зачастую такие показы организуются в утренние часы рабочей недели, время, когда обычный кинорепертуар не востребован. В результате кинотеатр получает постоянное общение с образовательными учреждениями, способствуя при этом и продвижению фильмов, идущих в рамках стандартного календарного плана. В итоге площадка кинотеатра становится образовательно-культурным центром с

возможностью развиваться в направлении проведения мастер-классов, творческих встреч, массовых мероприятий.

### Целевая аудитория креативного контента

«Мир, который возникает с огромной скоростью из столкновения новых ценностей и технологий, новых геополитических отношений, новых стилей жизни и способов коммуникации, требует совершенно новых идей и аналогий, классификаций и понятий. Мы не можем втиснуть эмбриональный завтрашний мир и принятые вчера категории», — в этом суждении известного культуролога Э. Тоффлера<sup>5</sup> выражена важная оценка нашего времени: классическая форма кинозрелища изживает себя в силу развития новых технологий, тогда как зрительские потребности устремлены к тому, что он не сможет найти ни в стандартном кинотеатре, ни в интернете, ни на телевидении. На показы подразделения «Каро.Арт», где демонстрируется продукция и Лиги экспериментального кино, и полнометражные российские документальные проекты, и трансляции из “Royal Opera House”, приходят сотни человек. Показательно и то, что первый премьерный зал киноцентра «Октябрь», вместимостью в полторы тысячи человек, регулярно бывает заполнен. Целевая аудитория подобных показов включает в основном две соседствующие возрастные группы: 24–35 лет — средний достаток, высшее образование, активная жизненная позиция, и 35–55 лет — средний и высокий достаток, высшее (несколько высших) образование, активная жизненная позиция. Наличие образования диктует довольно высокие требования к проведению досуга. Общим для такого рода зрителей является отсутствие постоянного стимула к походу в кино. Это так называемые случайные посетители кинотеатров, которые появляются там только по приглашению друзей, на какие-либо специальные акции; они не имеют привычки ходить в кинотеатр регулярно. Для первой категории стандартный кинотеатр представляется скучным консервативным развлечением, где требуется «быть как все». Второй категорией кинотеатр не рассматривается как комфортное место досуга из-за подростков и детей, которые ведут себя зачастую вызывающе.

Тем не менее необычный контент любого плана оказывается для этого сегмента публики дополнительным стимулом к походу в кинотеатр. Например, зрелищный потенциал музейных шоу для большого экрана («Музеи Ватикана», «Флоренция и галерея Уффици», «Собор Святого Петра и патриаршие базилики Рима») или активное вовлечение зрителей в документальный

<sup>5</sup> Тоффлер Э. Третья волна. М.: АСТ, 1999. С. 21.

сюжет («Медведи Камчатки») придают дополнительный аспект привлекательности кинотеатру как месту интеллектуального развлечения, эмоционально емкого и продолжительного. Сам кинотеатр становится в итоге местом интеллектуального и лично значимого досуга, что увеличивает количество посещений, в том числе и за счет информирования знакомых об уникальных событиях.

Отдельно следует отметить *нишевую фанатскую аудиторию*, которая сфокусирована на возрастной группе 14–24 года. С одной стороны, эта возрастная группа — основные посетители стандартных киносеансов, для которой специальные события — дополнительный повод собраться компанией. Важно лишь, чтобы на экране демонстрировался концерт любимой группы или исполнителя, в том числе, к примеру, и турнир по киберспорту. Опыт кинопрокатного отдела «Невафильм Emotion» показывает: для этой аудитории не существует ничего важнее фанатских историй. К примеру, концерт знаменитой группы “Prodigy” выходил на экраны России в первый день показа блокбастера «Пираты Карибского моря: на странных берегах». Но именно концерт собрал больше всего зрителей. Фанаты понимали, что концерт можно будет посмотреть только один раз, тогда как история про Джека-Воробья будет демонстрироваться в кинотеатрах некоторое время.

Четкое фокусирование кинотеатров на подобного рода музыкальные события и устойчивый к ним интерес молодежи формируют целое специальное направление в сфере кинопроката. Наиболее успешными в этой сфере стали концерты “Rammstein. Paris”, “Roger Waters. The Wall”, “Muse. World Drones Tour”, прошедшие в России. Для привлечения фанатской аудитории кинотеатры сформировали множество адресных рассылок через социальные сети, форумы, фан-сайты и фан-зоны сайтов различной тематики, провели точечную рекламу через пункты продаж молодежных товаров (одежда, обувь, аксессуары, предметы фанатской атрибутики и т. д.); организовали опросы среди аудитории в отношении запроса у кинотеатрального менеджмента концертов любимой группы. Но главное, кинотеатры знали, что концерты будут проходить регулярно, и могли заранее (за 3–4 месяца) предлагать зрителям выбор.

### **Рекламные возможности креативного контента**

В целом особенностью демонстрации креативного контента является сочетание двух типов мероприятий: *эксклюзивных показов* (киноакций) и *сезонных показов* (программы или

фестивали). Первый тип предполагает выстраивание рекламной кампании и программирования вокруг одного премьерного события с дальнейшими повторами в виде бонуса активным зрителям. Спрос на такую премьеру формируется активной фанатской аудиторией, которая и промотирует положительный имидж среди «своих», создавая ажиотаж вокруг мероприятия без дополнительных рекламных затрат кинотеатром. Повторные сеансы (обычно 2–4 сеанса) проводятся не ранее, чем через два дня после премьерного показа, что формирует у зрителей активное ожидание этого просмотра.

Программы событийных кинопоказов предполагают стабильный устойчивый спрос на киносмотрение в течение всего календарного года. Даже в «несезон», а именно в летнее время, посещаемость на программные события (в рамках фестиваля или абонементов) остается стабильно высокой. С началом осеннего сезона в кинотеатре формируется список сезонных событий, которые проводятся регулярно с периодичностью раз в 2–3 недели. Как правило, это события классического направления (опера, балет, драматические театральные постановки), демонстрирующиеся сначала первый раз вечером, а затем повторяющиеся дважды на дневных и вечерних сеансах. При этом важно разделить зрительские потоки на группы. Премьерные показы обычно предпочитает публика со средним и высоким достатком, она обладает особым отношением к событию, поскольку для нее важен «выход в свет». На утренние и дневные сеансы, с пониженной ценой за билет, собирается публика более инертная, ее достаток не дотягивает до среднего, но ее мотивация к посещению кинотеатра — стремление к самообразованию. Наиболее яркий пример такой группы — люди старшего поколения с друзьями и/или внуками.

Менеджмент в кинотеатрах понимает, что сегмент креативного контента собирает иной тип зрителей, нежели при проведении обычных киносеансов. Поэтому день показа киноконента играет особую роль. Вместо четверга более всего подходит, например, вторник или среда, традиционно считающиеся «пустым» днем, когда заполняется минимум один зал. При проведении киноакций, наоборот, кинотеатры ориентируются на максимально зрительский день — это обычно вечер пятницы или субботы, время, когда фанатская аудитория может собраться в кино. Кроме того, для программных сеансов важна повторяемость события, так как система ожиданий зрителя в целом изменяется, и он должен понимать временной диапазон проведения «оперного или театрального» дня/вечера в кинотеатре.

В кинотеатрах сегодня используются так называемые программы лояльности, помогающие собирать на кинотеатральной площадке группы зрителей «по интересам». Эта группа лиц находится в постоянном общении друг с другом, расширяя круг своего общения благодаря посещению кинотеатральных мероприятий. В Новосибирске, в кинотеатре «Победа», к примеру, и в Москве, в сети «Москино», а также в Ставрополе, в «Октябре» действуют абонементы на посещение программных мероприятий классического контента. Эти кинотеатры поначалу анкетировали аудиторию с целью выявления конкретных интеллектуальных потребностей местной публики. В рекламном отделе сформировалась база данных зрителей, интересующихся креативным контентом, которым высылались рассылка о будущих проектах. На интернет-сайте кинотеатра и в соцсетях специально выделялась страница, посвященная демонстрации нетрадиционных кинособытий. И только после ознакомления зрителей с программой объявлялась акция по продаже абонементов на всю программу (или на половину программы). Предполагалось, что зрители, кроме подтвержденных билетов, получают самые лучшие места в центре зала. Конечно, данный проект с большой долей активности освещался в местных СМИ. В результате абонементная система, более привычная посетителям консерватории, прекрасно прижилась и в кинозалах.

Говоря о работе рекламного отдела кинотеатра с креативным контентом, необходимо уточнить: стандартное размещение внутри помещения кинотеатральной рекламы, предоставленной прокатчиками, не работает для креативного контента. Эта стереотипная модель промо-информации не считывается публикой, привыкшей к избытку рекламного материала во всех зонах кинотеатра. Кроме того, эта реклама апеллирует к уже пришедшему в кинотеатр зрителю, который так или иначе сформулировал свой «календарный план» будущих посещений. В нынешних же условиях полноценное информирование о нетрадиционных формах киносмотра возможно только при рекламировании самой кинотеатральной площадки, тем более, что освоение программ событий обеспечивает и информационный повод для СМИ. Однако упоминание кинотеатра как места досуга с его разнообразными событийными акциями возможно не только в СМИ. Различные общественные организации с интересом относятся к выездным мероприятиям и проведение промо-кампаний через учебные заведения поможет обеспечить групповые посещения на сеансы не только образовательного толка, но и на просмотры, скажем, анимационных фильмов.



Во многие российские кинотеатры (особенно при учете программы кинофикации малых городов, реализуемой Фондом Кино) вернулась штатная единица — методист. Его профессиональные обязанности сопряжены с продвижением кинотеатра в масштабах района или города, и он вполне ясно представляет публику, готовую посетить различные виды киносеансов. При продвижении рекламы креативного контента с помощью методиста или рекламного отдела кинотеатра необходимо использовать программные промо-материалы, рассчитанные не на один показ, а на сезон (месяц, квартал, полугодие). Данные материалы могут быть размещены и вне кинотеатра: в библиотеках, ЦСО, домах культуры и учебных заведениях. В работе рекламного отдела стоит выделить еще ряд моментов, один из которых относится к предпродаже билетов заблаговременно, чтобы зритель был уверен, что попадет на свой сеанс. Организация кросс-продаж билетов через театральные кассы и интернет-агрегаторы дополнит расширение методик вовлечения зрителей в кинотеатральные события. Тем более, что динамическое ценообразование в кинотеатрах, когда купленный задолго до события билет стоит значительно дешевле, чем в день показа, не может не привлекать зрителей. Однако при этом необходимо максимальное информирование потенциальной аудитории о текущих и будущих показах мероприятий на интернет-сайте кинотеатра. Крупные кинотеатральные сети, такие, как «КАРО», «Объединенная киносеть», выделяют подобную информацию в отдельную вкладку, что позволяет зрителю быстро ориентироваться в программе мероприятий. В этом разделе интернет-сайта обычно представлены различные жанры креативного контента, что позволяет выстраивать кросс-жанровые связи между сеансами, которые расширяют зрительский интерес. Внутри кинотеатра может быть выделен и отдельный зал для событий этого типа.

Диверсификационные способы активного привлечения зрителей в кинотеатр ведут к изменению имиджа кинотеатральной площадки для жителей города. В итоге кинотеатр становится мультиформатным культурным центром, где показываются не только фильмы, но также проходят разнообразные фестивали, показываются драматические спектакли, оперные постановки, концерты, образовательные проекты. По сути, такая функциональная модель возвращает кинотеатрам утраченные функции — просветительскую и воспитательную. Этому способствует и креативный контент, являющийся крайне устойчивым каналом коммуникации между искусством и зрителем, поскольку

он нацелен на вовлечение зрителя в процесс непосредственного переживания при взаимодействии с искусством.

Креативный контент позволяет создавать сообщества активных кинопотребителей, формируя постоянный интерес к кинотеатру как к уникальной площадке коллективно-индивидуального проведения досуга. При этом программы документальных, научно-популярных, образовательных фильмов неизменно расширяют видовое и жанровое поле кинопоказа, предлагая новые формы кинотеатрального зрелища. Зритель учится смотреть кинопроизведения с разными режиссерскими задачами (чаще всего просветительского характера) и средствами экранной выразительности высокого уровня. И активность зрительской вовлеченности, помимо развития экранной культуры в целом, позволяет надеяться на повышение зрительской посещаемости в российских кинотеатрах. ■

---

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Березин О. Большие циклы и конъюнктура рынка кинотеатрального показа. — Санкт-Петербург, 2014.
2. Жабский М. Социодинамика кинематографической жизни общества. — М.: «Канон+», 2014.
3. «Кинематограф — зеркало или молот? Кинокоммуникация как социокультурная практика» (под общей редакцией М.И. Жабского). — М.: «Канон+», 2010.
4. Лебедев Н. Внимание, кинематограф! — М.: Искусство, 1974.
5. Тоффлер Э. Третья волна. — М.: АСТ, 1999.

#### REFERENCES

1. Berezin O. Bol'shie cikly i kon'yunktura rynka kinoteatral'nogo pokaz [Large cycles and market conditions of the theatrical show]. — Sankt-Peterburg, 2014.
2. Zhabskij M. Sociodinamika kinematograficheskoy zhizni obshchestva [Sociodynamics of the cinematographic life of society]. — M.: «Kanon+», 2014.
3. "Kinematograf — zerkalo ili molot? Kinokommunikaciya kak sociokul'turnaya praktika" [Cinema is a mirror or a hammer? Cinema Communication as a Socio-Cultural Practice] (pod obshchej redakciej M.I. Zhabskogo). — M.: «Kanon+», 2010.
4. Lebedev N. Vnimanie, kinematograf! [Attention: cinematography!] — M.: Iskusstvo, 1974.
5. Toffler E. Tret'ya volna [Third Wave]. — M.: AST, 1999.

# The Impact of Creative Content on the Modification of the Film Exhibition Structure in Russia

***Maria V. Bezenkova***

*PhD of Art Criticism, Associate Professor, S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography (VGIK)*

UDC 778.58.003.45

**ABSTRACT:** The essay analyses the main aspects of the creative content that can be distributed and exhibited in cinemas, discussing the opportunities and need for such content for film exhibition in Russia.

Creative content is becoming a new element of Russian film business. Although cinemas are generally losing their status as major leisure venues, creative content provides an opportunity to preserve and increase the interest towards public spectacle, including film screenings.

The essay structures the main genres of creative content presented via today's Russian cinema distribution: concerts of classical music and contemporary music, educational projects, documentaries, and live broadcasts. It defines the main thematic and expressive means attracting the audience to non-cinematic content, giving a brief historical and geographical overview and highlighting the most relevant trends in this sphere of Russian film distribution. The author of the essay concludes that creative content is becoming a major source of film theaters' permanent income, creating a "pillow of safety" during the less profitable summer months, as well as in the weeks lacking film premieres with a wide audience appeal; analyses in detail the structure of educational projects as the most promising type of creative content for film theaters; and explores the importance of the main elements of this type of high-tech audiovisual content for the innovative distribution and exhibition of popular cinema.

**KEY WORDS:** film distribution, film screenings, cinema, creative content

## [ библиотека ВГИК ]



*Театр. Живопись. Кино. Музыка: альманах (ежеквартальный) № 2 / гл. ред.*

*К.Л. Мелик-Пашаева; пер. на англ.*

*Ю.М. Авакова. — Изд. с 2008 г. —*

*М.: РУТИ / ГИТИС, 2015. — 213 с.: ил.*

В альманахе рассказывается о творчестве Н. Демидова и М. Чехова; о Саше Гитри и Александринском театре Петербурга в 1910–1917 годы; о творчестве художников А.Д. Агушеве и Е.А. Киселевой. В разделе «Кино» — материал о работе Р. Нахапетова в США, о виртуальном хэппи-энде в кинематографе. Раздел «Музыка» содержит статьи о древнерусском певческом искусстве и песенном творчестве, о музыкальном искусстве Казахстана, жизни и творчестве музыканта и педагога и А.С. Илюхина. В разделе «VARIA»

представлены работы Д.Ю. Некрасова о цифровых интерфейсах и Ю.Н. Галатенко о романах Эльзы Моранте. Для искусствоведов.



*Театр. Живопись. Кино. Музыка: альманах (ежеквартальный) № 3 / гл. ред.*

*К.Л. Мелик-Пашаева; пер. на англ.*

*Ю.М. Авакова. — Изд. с 2008 г. —*

*М.: РУТИ / ГИТИС, 2015. — 223 с.: ил.*

Альманах включает множество интересных материалов. В рубрике «Театр» публикуются статьи о А. Ремизове и Вс. Мейерхольде; драматургии Л.Н. Толстого и театральной среде. Раздел «Живопись» посвящен творчеству современного французского художника Р. Комбаса, вьетнамской деревянной скульптуре, опубликовано также письмо А. Лоди художнику К. Брюллову. В рубрике «Кино» анализируется экранизация М. Булгакова. Раздел «Музыка» посвящен хоровой культуре, певческим традициям Кавказа, музыке А. Шнитке

в фильме «Агония» Э. Климова, есть публикации из истории электронной музыки. Для искусствоведов.

# ТЕЛЕВИДЕНИЕ ЦИФРОВАЯ СРЕДА



Фото С. Уразовой



## Визуальная картина мира в отражении современных медиа

**Н.И. Утилова**

доктор искусствоведения

УДК 778.5.01

АННОТАЦИЯ

*На примере телевидения в статье рассматриваются проблемы отражения визуальной картины мира в современных медиа, приемы раскрытия множественности смыслов с помощью визуальности и телесности, способы воздействия на зрительское (чувственное) восприятие. Приводится сравнение понятий «правда экрана» и «правда жизни» в кино- и видеоконтенте. Анализ этих вопросов позволяет по-новому проследить процесс поиска выразительности экранной культуры, включая внеэкранный медиаконтент и арт-проекты.*

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

визуальная  
картина мира,  
информационная  
среда, визуальные  
коды, медийный  
образ, новые  
медиа, наглядно-  
образная форма,  
символы,  
симулякры,  
экранное  
пространство

### Экранная культура и информация — образы и тексты

С приходом компьютерных технологий современные медиа, объединенные в единую экранную культуру, стремятся наиболее полно отразить картину быстро меняющегося мира в его мозаичности, в развитии сквозного времени. Современный нарратив экранной культуры в эпоху глобальных медиа характеризуется рядом особенностей. Используя цифровые технологии, модели медиа раскрывают многоуровневые смыслы и опосредованно через символы, ассоциативные образы формируют новый тип сознания — креативный.

Благодаря новейшим медиатехнологиям человек в кратчайшие сроки получает разноуровневые по своей насыщенности информационные потоки. Расширив возможности получения реципиентом информации, чаще нефилтрованной от правды и ее искажения, медиа стремятся создать «цифровую вселенную» без границ, подчеркивая свое стремление передать отражение событий в их временном течении. Погружаясь в поток событий, люди совмещают и оценивают информацию как объективную, руководствуясь субъективным восприятием мира. Зачастую они концентрируют внимание на информации сенсационной, яркой, где новизна — главный критерий ее размещения на первом плане восприятия.

Опираясь на наглядную форму пластических образов, кинематограф и телевидение во многом предопределили путь развития визуального мировосприятия через чувственное познание

глобального процесса изменений мироустройства. Интернет, ставший удобной площадкой для экранной среды, предоставляет реципиенту/зрителю возможность не только информирования об изменениях в мире, но и коммуникативное взаимодействие в Сетях, обеспечивая свободное перемещение в новой «реальности» и фиксируя членство человека в невидимом обществе.

Усовершенствуя информационные коммуникативные методы воздействия, медиа во многом используют наработанные приемы влияния аудиовизуального искусства и средств массовой коммуникации (СМК). Им принадлежит продвижение идеи о том, что девайсы постепенно изменяют образ реальности, сделают его более ярким и запоминающимся и расширят возможности новых коммуникаций, став «недостающим пазлом» повседневности, чье вторжение изменит человеческое сознание.

Экранная реальность (телевизора, компьютера, гаджетов) сегодня стала ведущим носителем информации, во многом изменив образы действительности и раскрыв новые связи пространственно-временного континуума, чувственно-образного восприятия. Экран направляет человека на путь решения задач по ссылкам/трейлерам, лайфхакам/рекламным роликам, бегущим строкам, обеспечивая при этом и право выбора, и новые суждения, иногда нетривиальные, а иногда и ложные. При этом экранное информационно-развлекательное поле, не различая разницы между значимыми и проходными событиями, игнорируя содержательность информации, размещает их рядом. В итоге образ события, поток информации и комментарии к ним предстают обычно в шахматном порядке, повторяясь в некой последовательности, что делает визуальные образы и короткие тексты-сообщения одинаковыми по значимости. Во многом это придает сообщению эффект свершившегося факта. Например, сюжет о важных процессах развития общества (политических, исторических, культурных явлениях) может быть размещен рядом с сюжетом о событии из жизни кумира шоу-бизнеса, в итоге они воспринимаются как равнозначные, но не всегда как равноценные. Например, сообщение о любимом шоумене может оцениваться как главное событие, более привлекательное по форме репрезентации, узнаваемости медийного лица. При этом пользователю не столь важно, правдив ли опубликованный факт, не является ли он фейковым вбросом, сюжет уже включен в общий поток событий, становится малым фрагментом субъективной картины мира индивида.

Адресное получение больших информационных потоков предоставляет людям оперативную возможность для профессионального роста, развития интеллекта, бизнеса. Игровые и программные платформы интернета создают условия для творческого

подхода к досугу. Многие проекты цифровых сред (телеконтент «Видео видели», Первый канал), фотографии и видеоролики, размещенные в интернет-пространстве, помогают социальным авторам заявить о себе, стать авторами работ, где отражены взгляды на современные проблемы, предложены вариации нарратива картины мира. Интерактивность, конвергенция, мультимедийность как основные свойства современного медиапространства создают виртуальный экраный мир реальнее реального. Online-общение, обмен информацией, медийность сообщений, различные форматы — не просто способ изменения передачи информации, это скорее рождение новой цивилизации. Она обладает своими законами и правилами общения, с новоязом, основанным на технических и англоязычных терминах, расширяющим возможности слияния разных культурных слоев, со своей философией и эстетикой. Чаще всего это касается пропаганды ценностей, которые используют и как расширение сознания, и как манипуляцию, и как способ утраты контактов. Ранее ценности были условием единства той или иной социально-политической среды, возрастных групп, людей, объединенных общими интересами. Эта всеобщая медиакоммуникация (профессиональная и массовая) порождает новые связи, прерывает старые или, напротив, углубляет их, изменяет мировоззрение, влияет на всеобщее мироустройство. И постепенно у социума складываются типологические образы миропорядка, концептуально связанные с конкретной культурой, социально-политическим строем, в основе которых лежат всё те же архетипы и структуры миропорядка.

### Визуализация как способ управления вниманием зрителя

Возможности современных медиа, интернета делают людей одновременно активными и пассивными пользователями. Их активность или пассивность зависит от того, как они интегрируют себя в интернет или в пространство новых медиасред, и от восприятия большого объема информации. Исследуя вторжение технической информационной революции, М. Маклюэн писал: «...эпоха тревоги и электрических средств является также эпохой бессознательного и власти апатии. Но, что удивительно, что вдобавок это еще и эпоха осознания бессознательного. С трагическим погружением нашей ЦНС<sup>1</sup> в состояние оцепенения задачи осознания упорядочения переносятся в физическую жизнь человека, вследствие чего новая технология рассматривается как расширение своего физического тела»<sup>2</sup>. Использование современных девайсов как части своего «тела» сегодня является повседневной практикой. Современный человек полностью «ушел» в созданную

<sup>1</sup> ЦНС — центральная нервная система. — *Прим. авт.*

<sup>2</sup> Маклюэн Г.М. Понимание медиа: внешние расширения человека. СПб.: Летний сад, 2000. С. 31.



цифровыми технологиями реальность как в «другое пространство», где все похоже на реальность, но — в чувственном выражении и в экранных образах, которыми можно управлять по своему усмотрению. В этом пространстве по-своему страшно и радостно. Этот другой «Я» может сам творить историю, побеждать свое реальное «Я», сражаясь с ним в замкнутом пространстве экрана вне времени и вне событий действительности. Так когда-то зритель погружался в киноповествования, реагируя всем своим существом на происходящее на экране вне его сопричастности, но ощущая в то же время свое чувственное участие в экранных событиях.

Именно визуализация медиа стала важным способом управления процессом воздействия на зрителя. Различные формы монтажа в широком его понимании становятся главным «мостиком» всей «композиции» мироустройства, где деление на крупность событийного ряда, медийных лиц является определяющим<sup>3</sup>. Экранная культура, ее информационная и образная составляющие формируют наше мировосприятие, при этом телевидению отводится одна из ведущих ролей. Исследованию телевизионной зрелищности уделяется особое внимание, так как в борьбе за рейтинг происходит смена форм экранных концептов и на первое место выходят приемы наглядно-чувственного отражения мира. Нарратив телевидения также изменяется, как и отношение к видео- и звуковому ряду (шумы, паузы), — это носители чувственной информации в телепрограммах, информационно-аналитических ток-шоу, документальных телефильмах. Сегодня эти сугубо телевизионные проекты доминируют, в них особенно ярко отразились *визуализация и телесность* в своей эмоциональной выразительности<sup>4</sup>. Интерес к телесности как части образа возник на фоне обостренного отношения современного человека к своей внешности, являющейся частью ценностей индивида, порой телу придается большее значение, нежели развитию душевных качеств (проявление нарциссизма, инфантильности, стремление выделиться из «толпы», одновременно воспринимая себя как «Другого»).

Телевидение — серьезный «игрок» в медиасреде, претендующий на роль оракула и медиума одновременно, при этом не отказываясь от того, что ТВ — это четвертая власть, «окно, распахнутое в мир», «вторая реальность». Его функции сегодня во многом пересматриваются и дополняются. Обобщив все функции ТВ, Виталий Третьяков выдвинул идею, дополняющую классическое определение этого массмедиа. Это — «...феномен, обладающий свойствами средства массовой информации (СМИ, медиа), но в еще большей степени — свойствами массовой культуры, выполняющий функции управления обществом и в этом смысле конку-

<sup>3</sup> Здесь термин «монтаж» используется в переносном смысле, а не как способ соединения фрагментов в экранных искусствах и СМК. — *Прим. авт.*

<sup>4</sup> Игровой и музыкальный видеоконтент, так как визуализация и телесность изначально были ведущими элементами их образного строя, в статье не затрагивается. — *Прим. авт.*

<sup>5</sup> Третьяков В. Теория телевидения. ТВ как неоязычество и как карнавал. М.: Ладомир, 2015. С. 80.

рирующий с другими (традиционными) механизмами управления, конструирующий новое (постмодернистское) устройство человеческой цивилизации (по крайней мере, культуры) на основе максимальной визуализации и виртуализации как реальных событий и фактов, так и спекулятивно создаваемых или невольно возникающих телеобразов — фантомов, симулякров, химер и мифов, обладающий всеми свойствами неоязыческого культа или религии»<sup>5</sup>.

Но что же представляет собой эта экранная реальность и что видит зритель на экране? Как интерпретируются события, действия людей в тех или иных обстоятельствах? Насколько проблемы, затрагиваемые с экрана, отвечают запросам людей? Если будут ответы на эти вопросы, прояснится и главный вопрос — какое телевидение можно считать качественным?

Медиа всегда были апикальной частью цивилизации. Они первыми вбрасывали в общество информацию и первыми получали ответ. В силу своей структуры медиа способны точнее и оперативнее других институтов акцентировать изменения в обществе, анализируя степень внимания к отдельным своим форматам. Зрители, слушатели зачастую не могут ответить на вопрос, почему им что-то перестало быть интересным. Так называемые дневниковые исследования потеряли актуальность, поскольку они измеряют внутреннюю установку, а не реальность. Поэтому подсознательное, не артикулированное изменение интересов гораздо важнее, нежели то, что люди готовы проговаривать<sup>6</sup>, и с этим нельзя не согласиться.

<sup>6</sup> Эрнст К. Когда говорят, что интернет убьет телевидение, это глупость // Коммерсант, 13.10.2011.

<sup>7</sup> Цит. по: Саппак В. Телевидение и мы. 4 беседы. М.: Искусство, 1988 // URL: <http://www.evartist.narod.ru/text12/83.htm> (дата обращения: 02.09.2018).

Однако объективная парадигма телевидения до сегодняшнего времени остается важной составляющей эпохи — это «окно, распахнутое в мир», по меткому выражению В.С. Саппака. В строках его книги «Телевидение и мы» (1960)<sup>7</sup> читается восторг и растерянность от нового восприятия экрана, и, как это было в первые дни кинематографа, стремление осознать специфические черты ТВ. Понятие «окно в мир» казалось тогда единственным точным определением, исходившим от чувства сопричастности к происходящему, от документальности показываемого на телеэкране. Но В.С. Саппак предостерегал: «Вопрос о примате экрана на Телевидении имеет, как кажется мне, далеко идущие и во многом неожиданные последствия»<sup>8</sup>. Впоследствии Н.М. Зоркая назовет его «мечтателем», первым теоретиком телевидения, но его фраза станет крылатой, хотя и появятся разные оговорки, дескать, «что мы увидим в этом окне, какую информацию о реальности мы получаем и из чьих рук».

<sup>8</sup> Там же.

В 1960-е годы все было внове: первые открытия специфики ТВ, поиски эстетического и психологического воздействия на зрителя, умение сконцентрировать внимание на событиях, чтобы удержать зрителя у телеэкрана, стремление выделить из потока информации

главное и создать образ события, попытки выявления принципов импровизации на экране и значимость символизма телевизионного зрелища. И то, что экранное изображение доминирует над словом, было в то время неоспоримым преимуществом ТВ. Когда режиссер говорил: «Покажи мне картинку с первой камеры, а теперь с третьей...», перекрывая новым кадром «говорящую голову», зритель смотрел на «картинку» показываемого события глазами оператора (его камеры), что и выдавалось в эфир. Даже не подозревая об этом, зритель был заражен непосредственным *со-участием* в событии на экране, воспринимая эту экранную данность как «здесь и сейчас». Особенно, если его (зрителя) эмоции совпадали с эмоциями режиссера, оператора, журналиста, работающего в кадре или за кадром, с правдой экранного зрелища. Прямой эфир затягивал зрителя своей непредсказуемостью развития событийного ряда<sup>9</sup>. Так рождались «спектакль» документа, по определению И.К. Беляева, и новое телевидение с его неоязычеством как карнавал, в современной трактовке В.Т. Третьякова.

<sup>9</sup> Ярким примером служит показ спортивных соревнований или интервью на острые темы с умными вопросами и неожиданными ответами, которые иногда меняли представление зрителя о ходе того или иного события. — *Прим. авт.*

Успевают ли СМК с их медиатехнологиями в погоне за «запечатлением времени в его наивысшем мгновении» отразить калейдоскопичность этого мира, события, происходящие «здесь и сейчас», их важность для общества и отдельного человека? Вопрос этот скорее риторический. На современном этапе именно ТВ все чаще выстраивает рассказ, используя визуальную «картинку» объективной реальности и переводя восприятие мира в «виртуальный экранный образ», где телеобразы обретают «реальную» жизнь. По воле авторов телевизионного контента, они (телеобразы) перерастают в медийный образ некоего типичного человека в типических обстоятельствах, так называемого «одного из тысяч сограждан», часто при этом превращаясь в образ «виртуальный», в некий симулякр, и притягивают зрителей, которые принимают их за реальных людей, сопереживают им? В итоге нередко возникает вопрос «правды экрана» и «правды жизни», поставленный еще в середине 1960-х теоретиками киноискусства, когда возникли споры вокруг реальности экранной выразительности, роли монтажа и «безмонтажности» ведения рассказа, границ условности и документальности. А сегодня и экранная культура, экранная цивилизация, будучи по своей природе прежде всего культурой визуальной, обращается все чаще и чаще к чувственному отклику человеческих переживаний. В этом кроется эффект «здесь и сейчас» — переживаний зрителя, вызванных увиденным на экране, усиленных словом или звуком, одновременно совпадающих с происходящим на экране или создаваемых внеэкранный плоскостью в момент возникновения инсталляции.

### О сервисе смыслов и виртуализации информации

Взаимовлияние техники, технологий и развития языка экранных медиа порождает все новые и новые исследования: о видимом и невидимом мире в экранном искусстве, о его фрагментарности и целостности одновременно, достоверности и условности, о соотношении логики и чувственности воспринимаемой с экрана информации... Эти вопросы непосредственно связаны с развитием языка ТВ, ежедневно, ежечасно, ежеминутно оказывающего влияние на ментальность людей, возбуждая их и доводя иногда до агрессивной формы, навязывающего те или иные мировоззренческие концепции и способствующего выстраиванию новых иллюзорных, виртуальных связей между явлениями и событиями.

Визуальный образ обостряет внимание на уровне чувственного восприятия не только в рамках выбора искомого решения, но и предлагает увидеть в изображаемом неизображенное — новое зрелищное инобытие в ярких красках. По форме подачи информации, он (визуальный образ события) во многом схож с рекламным образом и имеет аналогичную структуру. Такой метод репрезентации информации породил и новую форму услуг — сервис смыслов. Сервис смыслов наполнил нашу реальность услугой в рекламной форме, введя в многослойную информацию на разных уровнях понятий и чувств признаки агитации и пропаганды социально-политической жизни общества. На этом строятся многие сообщения, усиленные визуальными образами. При этом среда распространения значения не имеет, будь это кино, телевидение или интернет. Все эти массмедиа направлены на одно — формирование определенного мировоззрения и мировосприятия реальности, усиливая чувственное отношение к воспринимаемому, где особую роль приобретает сочетание визуального и вербального кодов, скрытые и открытые формы монтажных построений экранных фраз, их последовательность и темпоритм. Сегодня стали доступны более широкие возможности компьютерной графики, осваивается техника получения трехмерного изображения, голография, нашедшие применение как в экранном, так и внеэкранном творчестве. Однако вся палитра визуальных и звуковых возможностей художественно-выразительных средств, их многообразие доступны пока не всем. И не только из-за дороговизны техники, но и потому, что художественно-эстетический потенциал цифровых технологий только сейчас начинает всесторонне исследоваться, применяться как художественный способ отражения действительности.

С развитием компьютерной техники современные технологии визуализации экранных образов позволяют зрителю как бы

совместить одновременно многоуровневые структуры времени и пространства в единое целое, вписать «увиденное» на экране в свое пространство и в свое время как часть вместо целого. Именно это и породило такой интерес к отражению реальности в экранном пространстве современной культуры с включением телесности как объекта части этого мира. *Объект-зритель* в «пространственно-временном континууме экрана» и *объект-образ* в реальном пространственно-временном континууме зрителя. Интуитивно данная проблема, требующая осмысления, была открыта еще на заре рождения немом кинематографа — «крупный план» экранного персонажа смотрел на зрителя и его немой продолжительный или мгновенный взгляд поражал аудиторию своей значимостью и значительностью происходящего события. Именно это магическое воздействие взгляда на зрителя исследуется многими киноведами, как и первые проявления природы телесности на экране<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> См.: Балаш Б. Видимый человек; Квятковская П. Соматография. Тело в кино-образе; Этьенсесер Т. и Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело и др. Исследования в этой области. — Прим. авт.

О взаимосвязи внешнего и внутреннего мира писал еще З. Кракауэр<sup>11</sup>, отмечая, что весь мир для кинематографа — виртуальное пространство, где существует некий отраженный мир физической реальности в ее природной фрагментарности, в узнаваемости условного предметного мира с интеллектуальным ландшафтом, где возникают наполненные неуточненными зримыми смыслами объекты, побуждающие зрителя сопереживать. Одновременно с этим, освобождая зрителя от конкретики сюжета, который в то же время следит за логикой его развития, происходит почти физиологическое слияние внешнего мира с происходящим на экране, и зритель либо инстинктивно реагирует на аудиоизобразительный кадр, либо интуитивно «приближает» к себе экранную плоскость, либо, напротив, вздрагивает и стремится отпрянуть от нее. Примером этому служат десятки и сотни фильмов, которые составляют золотой фонд кинематографа. Связь «видимого человека» и его внутреннего мира, «невидимых» смыслов его поступков и помыслов во многом раскрывается через телесность.

<sup>11</sup> Подр.: Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974.

Однако почему вопросы телесности стали остро обсуждаться именно в наши дни, спустя 100-летнее существование экранной цивилизации, когда первые «бестелесные» образы движущихся «картинок» ворвались в мир искусства, неспешного и «реального» в своем образном отражении в литературе, в изобразительном искусстве, в музыке, в театральных постановках? И почему мы говорим о влиянии телесности визуального мира на человека в информационной медиареальности?

Первыми «разорвали» спокойствие показов «бестелесных теней немом экрана» авангардисты, которые «расчленили» его на

множественные «измы», где тело стало не только объектом, но и субъектом пристального внимания, его символического значения и отражения парадигмы времени. Второй «взрыв» произошел в 1960–1970-е годы, когда экранная выразительность более ярко, чем в немом кинематографе, разделила экран на «документальность» образного построения и на отражение субъективного мировосприятия экранных героев, их внутренних переживаний, выраженных с помощью нового пространственно-временного континуума, воздействуя на зрителя новыми приемами звукового решения (обработка звука, паузы, электронное звучание и т. д.), ритма, монтажа, цвета и композиционного решения как кадра, так и всего фильма в целом. В результате чаще всего исследования по этой проблеме строятся в коннотативном ключе современных медиа, связывая между собой парадигмы визуальности, телесности, виртуальности, дигитальности.

Именно грамотные монтажные решения и точная разбивка действия на планы создали пространство сопереживания зрителя, включив его поле переживания образа, созданного на экране, а игра с пространственно-временным континуумом создала новую экранную цивилизацию. В своей фрагментарности она породила новую виртуальную реальность, ставшую частью реального мировосприятия человека XX века, усилив ощущение быстро текущего и уплотненного времени. Время стало как бы отрывать событие или «предметность» объекта от общего течения бытия, а события, отраженные на экране, приобрели особую значимость не только для «персонажей» фильма, но и для зрителя.

Каждое новое техническое изобретение, будь то объективы с различной кратностью, вспомогательное оборудование для съемки и записи звука, обработка пленки, а затем и цифровые технологии, порождало новые способы воздействия экранной выразительности на зрительское восприятие. Изменяя визуальные картины мира, техника изменяла и многие представления о мире и его реальности, внося новые смыслы и провоцируя вопросы о том, что такое отражение действительности, в чем различия «правды жизни» и «правды экрана», и какое место занимает человек среди машин времени.

Что же «стоит» между рамкой экрана и зрителем, будь то кино или телевидение, интернет или цифровое арт-искусство? Кто он — медиум, цифровой гений или лишь воображаемое «Нечто» как Океан в фантастических фильмах середины прошлого века? Современная технология, с помощью которой нематериальные идеи обретают телесные формы экранных образов, перерастает свое прикладное значение. Отсюда возникает и стремление в

<sup>12</sup> Как пример, приведем электронную обработку музыки Баха в фильмах Кубрика или монотонное звучание отдельного звука с реверберацией. — *Прим. авт.*

иной периодизации зрелищного искусства и коммуникативного пространства медиа. В свое время появление звука на экране внесло новые коррективы в понятие «диалога» как синтеза единого образа с изображением и как контрапункта звука и изображения. Звук смог подчеркнуть несовпадение временного экранного течения событийного ряда с реальностью, растянув его до бесконечности<sup>12</sup>, с изобразительной длительностью экранного образа и крупностями экранного пространства в его монтажной структуре символического отражения образа реальности. Тем самым был поставлен вопрос о новой символической структуре экранной действительности, породив термин «вторая реальность», где телесность объекта обрела новые трактовки.

Речь, звук и паузы усилили отраженный показ внутреннего мира человека и его отношения с внешним миром, возникающие даже тогда, когда слово и диалог вытеснили пластику тела как части образа. Но благодаря этому экран обретал смыслы и речевые оттенки диалогов, титров вне материальности звучания текста, появляющегося и как ремарка, и как часть действия и взаимоотношений героев между собой, а также «со зрителем». Телевидение внесло новые элементы экранного построения отражаемого мира — «вторую реальность», вторгнувшуюся в зрительское повседневное пространство субъективной жизни, которая на уровне подсознания внесла возможности полиэкранного одномоментного мировосприятия действительности.

При этом необходимо отметить: советское киноискусство долгое время противопоставляло свои фильмы, где образная система была построена на архетипах XIX века<sup>13</sup>, фильмам Голливуда с его лирико-романтическим, «сказочным» отражением действительности и легко разрешимыми проблемами. Герои американских фильмов получали как награду жизнь своей мечты, а иллюзии воплощались в материальном мире. У каждой Золушки появлялся свой принц. И благодаря быстрому распространению голливудской контркультуры, иллюзия об американском образе жизни, где доброта, равноправие и закон побеждают, а социальные проблемы разрешимы, стала мечтой многих. Сюжеты фильмов часто варьировались, изменялись, но на роли главных героев приглашались звезды кино со всего мира. Английские, немецкие, шведские, русские по происхождению, афроамериканцы, актеры Восточной Европы, Азии постепенно создали некое общее «лицо» американскому кинематографу. Все созданные ими образы харизматичны или, наоборот, беззащитны, тем не менее, попадая в разные мелодраматические ситуации, протагонисты выходили из всех коллизий победителями, что привлекало зрителей.

<sup>13</sup> Архетипы XIX века строились на повествовании романного построения с драматическими или трагическими акцентами, корнями уходя в классическое построение эпического-драматического искусства предыдущих эпох державного, имперского мироустройства. — *Прим. авт.*

Их имидж, растиражированный в массе сюжетов, стал символом успеха в конце прошлого века и визитной карточкой новых медийных лиц, начиная от телевизионных и заканчивая политическими деятелями. Так возник новый класс зрителей — медийный.

Зритель всегда соотносит медийных людей с полюбившимися кино- и телеобразами, которые смогли перешагнуть через рамку экрана в реальную жизнь и которым, по мнению большинства зрителей, необходимо подражать во всем, как и образам шоу-бизнеса, с их успешностью и жизненным карнавалом. Легче всего это воспринимать через визуальный мир экрана. ■

*Окончание статьи читайте в № 1 (39), 2019*

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Делез Ж.* Кино. 1. Образ — движение. 2. Образ — времени. — М.: Ад Маргинем, 2004.
2. *Квятковская П.* Соматография. Тело в кинообразе. — Х.: Гуманитарный Центр, 2014.
3. *Кракауэр З.* Природа фильма. Реабилитация физической реальности. — М.: Искусство, 1974.
4. *Кузин С., Ильин О.* Человек медийный. — М.: Альпина, 2011.
5. *Манюковская Н.* Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. — М.: СПб., 2018.
6. *Саннак В.* Телевидение и мы. 4 беседы. — М.: Искусство, 1988 // URL: <http://www.evartist.narod.ru/text12/83.htm> (дата обращения: 02.09.2018).
7. *Третьяков В.* Теория телевидения. ТВ как неолычество и как карнавал. — М.: Ладомир, 2015.
8. *Эльзесер Т., Хагенер М.* Теория кино. Глаз, эмоции, тело. — СПб.: Сеанс, 2016.
9. *Эрнст К.* Когда говорят, что интернет убьет телевидение, это глупость // Коммерсант 13.10.2011.
10. *Юнг К.Г.* Архетип и символ. Сб. статей. — М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2015. С. 106–107.

#### REFERENCES

1. *Delez Zh.* "Kino. 1. Obraz — dvizheniye. 2. Obraz — vremeniya" [Movie. 1. Image — movement. 2. Image — time]. — M.: Ad Marginem, 2004.
2. *Kvyatkovskaya P.* Somatografiya. Telo v kinoobrazе [Somatography Body in the cinema]. — Kh.: Gumanitarny Tsentr, 2014.
3. *Krakauer Z.* Priroda filma. Reabilitatsiya fizicheskoy realnosti [The nature of the film. Rehabilitation of physical reality]. — M.: Iskusstvo, 1974.
4. *Kuzin S., Ilyin O.* Chelovek medyny [Man of media]. — M.: Alpina, 2011.
5. *Mankovskaya N.* Fenomen postmodernizma. Khudozhestvenno-estetichesky rakurs [The phenomenon of postmodernism. Art and Aesthetic Perspective]. — M.; SPb., 2018.
6. *Sappak V.* Televideniye i my. 4 besedy [Television and us. 4 conversations]. — M.: Iskusstvo. 1988 // URL: <http://www.evartist.narod.ru/text12/83.htm> (data obrashcheniya: 02.09.2018).
7. *Tret'yakov V.* Teoriya televideniya. TV kak neoyazychestvo i kak karnaval [Theory of television. TV as neo-pagan and carnival]. — M.: Ladomir, 2015.
8. *Elzesser T., Khagener M.* Teoriya kino. Glaz, emotsii, telo [Theory of cinema. Eye, Emotion, Body]. — SPb.: Seans, 2016.
9. *Ernst K.* Kogda govoryat, chto internet ubyet televideniye, eto glupost [When they say that the Internet will kill television, this is nonsense] // Kommersant 13.10.2011.
10. *Yung K.G.* Arkhetip i simvol [Archetype and symbol]. Sb. statey. — M.: «Kanon+» ROOI "Reabilitatsiya", 2015. — P. 106–107.



# Visual Picture of the World in the Reflection of Modern Media

**Natalya I. Utilova**

*Doctor of Art, Professor of the Higher School of Television of Moscow State University*

UDC 778.5.01

**ABSTRACT:** The article "Visual picture of the world in the reflection of modern media" is a part of the scientific work devoted to the analysis of the methods of disclosure of the plurality of meanings by means of visualise and ways of their influence on the viewer's perception.

The analysis offered for discussion of questions allows to trace in a new way process of search of expressiveness of screen culture, including off-screen media content and art projects. We also consider how with the advent of computer technology, modern media, United in a single screen culture, seek to reflect the picture of the rapidly changing world in its mosaic, in the development of end-to-end time. Special attention is paid to the visual form of plastic images of cinema and television, which largely predetermined the path of development of visual perception of the world through sensory knowledge of the global process-taking place in the world. The author highlights the question of how the screen directs a person on the path of solving problems on links/trailers, lifehacks / commercials, running lines, while providing the right to choose, and new judgments, sometimes non-trivial, and sometimes false.

Revealing the connections of new communicative means the author offers the concept of the birth of a new civilization, where online communication, information exchange, media messages, various formats-not just a way to change the transmission of information, but civilization with its own laws and rules of communication, with a new language, based on technical and English — language terms, expanding the possibility of merging different cultural layers, with its philosophy and aesthetics, where visualization is a way to control the viewer's attention. Various forms of editing in its broadest sense become the main "bridge" of the whole "composition" of the world order, where the division into the size of the event series, media persons is decisive. Various forms of editing in its broadest sense become the main "bridge" of the whole "composition" of the world order, where the division into the size of the event series, media persons is decisive. To reveal a number of issues, the author draws Parallels with the cinema, highlighting the similarities and differences in the specifics of the spectacular nature of the two components of modern screen culture.

**KEY WORDS:** visual picture of the world, information environment, visual codes, media image, new media, visual-figurative form, symbols, simulacra, screen space

## ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО | ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА

**Влияние шедевров мирового кино на творческое мировоззрение режиссера**

УДК 791.43/45

**Автор:** *Мальшев Владимир Сергеевич*, доктор искусствоведения, профессор, кандидат экономических наук, Заслуженный работник культуры РФ, академик Российской академии образования (РАО), ректор Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК).

**Аннотация:** В статье актуализируется одна из наиболее сложных проблем в искусствоведческих исследованиях — воздействие художественного шедевра на эмоциональное восприятие творческой личности, роль этого явления в процессе профессионального становления художника. Рассматривается взаимосвязь силы эстетического переживания киношедевра с художественным стилем мастера кино, значимость этого события в творчестве кинорежиссера. Анализ проблемы основан на материалах личных бесед автора статьи с выдающимися режиссерами отечественного кинематографа.

**Ключевые слова:** биография режиссера, художественное творчество, кинорежиссура, отечественный кинематограф, Госфильмофонд, шедевры мирового киноискусства

## FILM THEORY AND FILM HISTORY |

AUDIOVISUAL ARTS

**The Influence of World Cinema Masterpieces on the Creative Worldview of the Filmmaker**

UDC 791.43/45

**Author:** *Vladimir S. Malyshev*, Doctor of Arts, Professor, PhD (Economy); Merited Culture Worker of the RF; Academician, Russian Academy of Education; Rector, S.A. Gerasimov Russian Federation State Institute of Cinematography (VGIK).

**Summary:** The article is devoted to the influence of a masterpiece on the creative person's emotional perception and the role of this phe-

nomenon on the artist's formation. The author analyses the relationship between the force of aesthetical experience and the filmmaker's artistic style as well as the significance of this event in the context of the filmmaker's work. The analysis is based on the author's personal conversations with outstanding Russian directors.

**Key words:** filmmaker's biography, artistic creativity, film direction, Russian cinema, Gosfilmofond, masterpieces of world cinema

## КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ | ГЕНЕЗИС ОБРАЗА

**Современное российское кино в контексте мирового**

УДК 778.5p(092)1

**Автор:** *Рейзен Ольга Кирилловна*, доктор искусствоведения, профессор кафедры киноведения, Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК).

**Аннотация:** В статье предпринята попытка вписать параметры отечественного кинематографа последней четверти века в историю мирового киноискусства, соотнести доминирующие принципы и художественные методики, приводившие зачастую к сходным моделям и способам их воплощения. Работа ставит перед собой цель не просто выявить и описать компаративистские модели, но определить закономерности их возникновения и проявления, обусловленные историческими причинами.

**Ключевые слова:** советский и мировой кинематограф, перестройка, эзопов язык, магический реализм, чернуха, жанровые структуры

## FILM LANGUAGE AND TIME | IMAGE GENESIS

**Contemporary Russian Cinema and Its World Contexts**

UDC 778.5p(092)1\*

**Author:** *Olga K. Reizen*, Doctor of Arts; Professor of Cinema Studies Department, S.A. Gerasimov Russian Federation State Institute of Cinematography (VGIK).

**Summary:** The article attempts to insert the parameters of the cinema of the last decades into the world's film history, to compare the dominant principles and artistic methods often

leading to similar patterns and the ways of their implementation. The author's aim is not just to educe and describe these comparative patterns but to find the logics of their emergence and manifestation determined by historical reasons.

**Key words:** Soviet and world cinema, Perestroika, Aesopian language, magical realism, New Drama

**Образ провинции в российском кино 2000-х годов в фокусе гражданской идентичности**

УДК 791.43/45

**Автор:** Михеева Юлия Всеволодовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры звукорежиссуры Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК).

**Аннотация:** Новизна и актуальность статьи заключается в рассмотрении современных российских фильмов о провинции в ракурсе одной из главных задач государственной культурной политики — «укрепления гражданской идентичности». Анализируются фильмы 2000-х годов, которые не только затрагивают весьма острые вопросы различных видов идентификации российского общества, но и стимулируют процесс разрешения этих проблем.

**Ключевые слова:** российское кино о провинции, государственная культурная политика, национальная и гражданская идентичность, современный кинопроцесс, постсоветское социокультурное пространство

**The Image of the Provinces in the Russian Cinema of the 2000s As a Focus of Civil Identity**

UDC 791.43/45

**Author:** Yulia V. Mikheeva, Doctor of Arts, Professor of Department of Sound Design, S.A. Gerasimov Russian Federation State Institute of Cinematography (VGIK).

**Summary:** The article's originality and relevance reside in the fact that it considers Russian films about the provinces in the context of strengthening national identity, one of the main tasks of the government's cultural policy. The author surveys the films of the 2000s which not only touch upon quite acute issues

of Russian society's self-identity but stimulate the process of their solution.

**Key words:** Russian cinema about the provinces, state cultural policy, national and civic identity, contemporary film process, post-Soviet socio-cultural space

**ПЕРФОРМАНС | ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ**

**Невольное поведение персонажей Гоголя**

УДК 8Р1-Литер. Н.В.

**Автор:** Мильдон Валерий Ильич, доктор филологических наук, профессор кафедры эстетики, истории и теории культуры, Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК).

**Аннотация:** На примере произведений Н.В. Гоголя в статье приводится анализ литературных персонажей, выявляются сложности переноса художественного текста на экран, контекстуально уточняется несопоставимость эстетик книжного текста и кинематографа. Внимание акцентируется на психологических и поведенческих мотивах литературных героев, что особо значимо для творчества сценариста и режиссера, работающих с экранизацией литературных произведений.

**Ключевые слова:** экранизация, эстетика, проза, поэтика, реализм, психология

**PERFORMANCE | THE ART OF PRESENTATION**

**Involuntary Behavior of Gogol's Heroes**

UDC 8P1-Liter. N.V.

**Author:** Valery I. Mildon, Doctor of Philology, Professor, Department of Aesthetics, History and Theory of Culture, S.A. Gerasimov Russian Federation State Institute of Cinematography (VGIK).

**Summary:** Taking Nikolai Gogol's work as an example, the article searches into literary characters, points out to the difficulties of translating literature to screen, reveals the aesthetic incompatibility of literature and cinema. Special attention is paid to the psychological and behavioral motivation of the characters, which is particularly vital for the work of the script-writer and director working with literary source material.

**Key words:** screening, esthetic, prose, poetics, realism, psychology

### Трансформация архаического мифа и дискурс власти в фильме

**А. Сокурова «Молох»**

УДК 778.5p(092)1(Сокуров А)

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

**Аннотация:** Статья посвящена анализу трансформации мифа в творчестве А. Сокурова на примере фильма «Молох». В работе исследуется горная мифология в немецкой культуре и связывается с неомифологией, создаваемой в фильме А. Сокурова. Анализируются три ипостаси киновоплощения образа Молоха: Адольф Гитлер, нацистская идея и энтропия.

**Ключевые слова:** кино, Сокуров, Молох, Вагнер, миф, энтропия

### Transformation of the Archaic Myth and the Discourse of Power in Alexander Sokurov's "Moloch"

UDC 778.5p(092)1(Сокуров А)

**Author:** *Vladimir V. Vinogradov*, Doctor of Arts, Assistant Professor, Department of Cinema Studies, S.A. Gerasimov Russian Federation State Institute of Cinematography (VGIK).

**Summary:** The article deals with the transformation of myth in A. Sokurov's "Moloch". The author investigates the mountain mythology in German culture and connects it with the neo-mythology created by A. Sokurov. He also analyses the three incarnations of Moloch: Adolf Hitler, the Nazi ideology and entropy.

**Key words:** cinema, Sokurov, Moloch, Wagner, myth, entropy

### Композиция как способ коммуникации при обучении изобразительному искусству

УДК 7.012

**Автор:** *Свешников Александр Вячеславович*, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры рисунка и живописи Всероссийского государственного университета кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК).

**Аннотация:** В условиях диверсификации художественных течений и школ студентам не всегда просто выбрать то или иное направление, что негативно отражается на учебном процессе, приводит к ослаблению контакта с преподавателем. В статье рассматривается проблема установления педагогического контакта с учениками, уточняется, что углубленное преподавание композиции как основы изобразительного искусства позволяет раскрыть будущим художникам тот фундамент, который должен быть освоен вне зависимости от избрания художественного направления в своем творчестве.

**Ключевые слова:** художественная школа, композиция, образ, целостность

### Composition as a Method of Communication in the Teaching of Fine Arts

UDC 7.012

**Author:** *Alexander V. Sveshnikov*, Doctor of Arts, Professor, Department of Drawing and Painting, S.A. Gerasimov Russian Federation State Institute of Cinematography (VGIK).

**Summary:** In the context of diversification of artistic trends and schools, it is not always easy for students to choose one direction which is detrimental to the teaching process and leads to weakening their contact with the teacher. The article investigates the problem of establishing the contact with the student, specifying that the in-depth teaching of composition as the basis of art makes it possible to reveal the foundation that should be mastered by future artists irrespective of the direction they choose in their work.

**Key words:** art school, composition, image, integrity

### Загадка как структурный элемент жанра «квест»

УДК 008

**Автор:** *Янковский Александр Николаевич*, доцент кафедры звукорежиссуры Института кино и телевидения (ГИТР).

**Аннотация:** Одной из наиболее востребованных форм современной массовой культуры является жанр «квест», пред-

ставленный в разных форматах — от видеоигр и кинематографа до городских экскурсий и специально оборудованных игровых пространств. В чем секрет популярности этого формата, корни которого обнаруживаются еще в архаике, мифах и ритуалах? В статье обосновывается взаимосвязь жанра «квест» с литературой, кинематографом, видеоиграми, реалити-шоу. Феномен загадки в контексте «реальной виртуальности» не исследовался ранее в культурологическом аспекте, современные художественно-игровые формы только начинают осмысливаться в условиях цифровизации.

**Ключевые слова:** миф, квест, загадка, массовая культура, виртуальность, компьютерные игры

### Riddle as a Structural Element of the Quest Genre

UDC 008

**Author:** Alexander N. Yankovskiy, Assistant Professor of Sound Engineering Department, Film & Television School (GITR).

**Summary:** One of the most sought after forms of contemporary mass culture is the quest, represented in various formats from video games, to cinema, to city tours, to especially equipped game spaces. What is the secret the popularity of this format whose roots can be found in archaic myths and rituals? The article establishes the interconnection between the quest with literature, cinema, video games and reality shows. The phenomenon of the riddle in the context of "real virtuality" has never been explored in terms of cultural studies, modern artistic game forms are just beginning to be interpreted in the age of digitalization.

**Key words:** myth, quest, riddle, mass culture, virtuality, computer games

КУЛЬТУРА ЭКРАНА | КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ФИЛОСОФИЯ

### Культура XVIII века: возвращение к человеку

УДК 37.01

**Автор:** Пондопуло Глеб Константинович, доктор философских наук, профессор, ВГИК.

**Аннотация:** На материале философских трудов Дж. Вико, Ж.-Ж. Руссо, Г. Гердера, И. Канта в статье анализируются типологические особенности культуры XVIII века, выявляется коренная переориентация всего культурного процесса с космологической идеи на идею антропологическую, приводятся гуманистические основания культуры и определение ее личностной формы, раскрывается осмысление человеком себя в качестве не объекта, а субъекта познания и творчества.

**Ключевые слова:** культура XVIII века, личностная культура, гуманизм, антропологическая идея, Дж. Вико, Ж.-Ж. Руссо, И.Г. Гердер, И. Кант

SCREEN CULTURE | CULTUROLOGY. PHILOSOPHY

### The Culture of the XVIIIth Century and the Return to the Human Being

UDC 37.01

**Author:** Gleb K. Pondopulo, Doctor of Philosophy, Professor, S. A. Gerasimov Russian Federation State Institute of Cinematography (VGIK)

**Summary:** Analyzing the works of Giambattista Vico, Jean-Jacques Rousseau, Johann Gottfried Herder and Immanuel Kant, the article searches into the typological peculiarities of the 18th century culture, shows a fundamental refocusing of the whole cultural process from the cosmological idea to the anthropological one, gives the humanist reasons of culture and the definition of its personalized form, reveals the self-identification of a human being not as the object but the subject of learning and creative work.

**Key words:** culture of the XVIIIth century, personalized culture, humanism, anthropological idea, Giambattista Vico, Jean-Jacques Rousseau, Johann Gottfried Herder, Immanuel Kant

### Особенности философии искусства, эстетики и искусствоведения как научных дисциплин

УДК 1.18

**Автор:** Никитина Ирина Петровна, доктор философских наук, доцент по специ-

альности «Эстетика», профессор кафедры истории и философии, ВГИК.

**Аннотация:** В статье определяется специфика эстетики, философии искусства и искусствоведения. Описываются и анализируются как различие, существующее между этими дисциплинами, так и сходство, которое определяется общим предметом исследования. Утверждается, что уровень научной объективности философии искусства и эстетики выше, чем в искусствоведении, поскольку последнее менее свободно от оценочных суждений об искусстве, и в этом смысле более субъективно.

**Ключевые слова:** искусство, искусствоведение, философия искусства, эстетика, типы объективности, оценочные суждения

## The Philosophy of Art, Aesthetics and Art History as Scientific Disciplines

UDC 1.18

**Author:** Irina P. Nikitina, Doctor of Philosophy, Assistant Professor of Department of History and Philosophy, S.A. Gerasimov Russian Federation State Institute of Cinematography (VGIK).

**Summary:** The article defines the specificity of aesthetics, philosophy of art and cultural studies. It describes and analyses both the difference between these disciplines and similarity due to the common subject of research. The author argues that the level of academic activity of philosophy and aesthetics is higher than that of cultural studies as the latter is less free of value judgments and therefore more subjective.

**Key words:** art, art history, philosophy of art, aesthetics, types of objectivity, value judgments

## МИРОВОЙ КИНОПРОЦЕСС | АНАЛИЗ

### Влияние произведений Ф. Ведыкинда на немецкий кинематограф начала XX века

УДК 791.43/.45

**Автор:** Смагина Светлана Александровна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры киноведения, ВГИК.

**Аннотация:** Лулу, героиня литературных произведений Ф. Ведыкинда, становится в немецком кинематографе 1920-х годов неврологической точкой эпохи, обозначившей смену морально-нравственных ориентиров в социуме, связанных с переоценкой гендерных ролей в обществе. За художественным образом Лулу скрывается возникшая в Европе на рубеже XIX–XX веков концепция «новой женщины», основанная на идее равноправия полов как базиса обновления общества и гармонизации мира. Через сравнительный анализ литературного первоисточника и фильма Г.В. Пабста «Ящик Пандоры» в статье исследуется экранная репрезентация этого образа.

**Ключевые слова:** история кино, Ведыкинд, Лулу, «Ящик Пандоры», Пабст, немецкий кинематограф 1920-х годов, Ницше, Луиза Брукс

## WORLD CINEMA | ANALYSIS

### The Influence of Frank Wedekind's Work on the German Cinema of the Early XX Century

UDC 791.43/.45

**Author:** Svetlana A. Smagina, PhD (Arts), Criticism, Senior Researcher, S.A. Gerasimov Russian Federation State Institute of Cinematography (VGIK).

**Summary:** Lulu, the heroine of Frank Wedekind's plays, becomes the neurological point in the German cinema of the 1920s marking the shift of moral references in the society connected with the re-evaluation of gender roles. Lulu embodies the conception of a new woman based on sexual equality as the foundation of the renovation of the society and harmonization of the world that emerges at the turn of the XX century. Through the comparative study of the literary source material and the film *Die Büchse der Pandora* (*Pandora's Box*) directed by G.W. Pabst, the author examines the cinematic representation of this image.

**Key words:** film history, Wedekind, Lulu, *Pandora's Box*, Pabst, German cinema in the 1920s, Nietzsche, Louise Brooks

**КИНОБИЗНЕС |**

СТРАТЕГИЯ И ТАКТИКА УПРАВЛЕНИЯ

**Воздействие креативного контента на модификацию структуры кинопоказа в России**

УДК 778.58.003.45

*Автор: Безенкова Мария Викторовна*, кандидат искусствоведения, доцент кафедры киноведения ВГИК им. С.А. Герасимова.

**Аннотация:** С учетом особенностей российской структуры кинопоказа в статье обосновывается широкий спектр основных направлений креативного контента, предназначенного для демонстрации в кинотеатрах. Рассматриваются также концептуально-структурные и экономические преимущества этой модели дистрибуции кинопродукции, имеющей важное значение для отечественного кинобизнеса.

**Ключевые слова:** кинопрокат, кинопоказ, кинотеатр, креативный контент

**FILM INDUSTRY |**

STRATEGY AND TACTICS OF MANAGEMENT

**The Impact of Creative Content on the Modification of the Film Exhibition Structure in Russia**

UDC 778.58.003.45

*Author: Maria V. Bezenkova*, PhD of Art Criticism, Assistant Professor, S.A. Gerasimov Russian Federation State Institute of Cinematography (VGIC).

**Summary:** Taking into consideration the peculiarities of Russian film distribution, the article presents a wide range of basic trends in the artistic content meant for demonstration in cinemas. The author also studies the conceptual, structural and economic advantages of this distribution model as essential for Russian film industry.

**Key words:** film distribution, film screenings, cinema, creative content

**ТЕЛЕВИДЕНИЕ | ЦИФРОВАЯ СРЕДА**

**Визуальная картина мира в отражении современных медиа**

УДК 778.5.01

*Автор: Утилова Наталья Ивановна*, доктор искусствоведения, профессор Высшей школы телевидения МГУ.

**Аннотация:** На примере телевидения в статье рассматриваются проблемы отражения визуальной картины мира в современных медиа, приемы раскрытия множественности смыслов с помощью визуальности и телесности, способы воздействия на зрительское (чувственное) восприятие. Приводится сравнение понятий «правда экрана» и «правда жизни» в кино- и видеоконтенте. Анализ этих вопросов позволяет по-новому проследить процесс поиска выразительности экранной культуры, включая внеэкранный медиаконтент и арт-проекты.

**Ключевые слова:** визуальная картина мира, информационная среда, визуальные коды, медийный образ, новые медиа, наглядно-образная форма, символы, симулякры, экранное пространство

**TELEVISION | DIGITAL ENVIRONMENT**

**Visual Picture of the World in the Reflection of Modern Media**

UDC 778.5.01

*Author: Natalya I. Utilova*, Doctor of Art, Professor of the Higher School of Television of Moscow State University.

**Summary:** The article investigates the problems of reflecting the world's visual picture in modern media, the techniques of revealing multiple meanings through visual codes and corporality, the methods of affecting the audience's sense perception as exemplified by television. The author makes a comparative study of the concepts 'screen truth' and 'facts of life' in film and video content. The analysis of these issues allows the author to take a new look at the process of searching the expressiveness of screen culture including off-screen media content and art projects.

**Key words:** visual picture of the world, information environment, visual codes, media image, new media, visual-figurative form, symbols, simulacra, screen space

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», «Экономические науки».

**Учредитель журнала:** Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова. Издание зарегистрировано в Федеральной службе по надзору в сфере связи и массовых коммуникаций (Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-33969 от 07 ноября 2008 г.).

Научный журнал «Вестник ВГИК» предназначен для научных работников, киноведов, кинокритиков, кинорежиссеров, операторов, продюсеров и других специалистов в сфере кино-, теле- и других экранных искусств, а также преподавателей, аспирантов. Периодичность выхода журнала ежеквартальная.

## Научные статьи от авторов принимаются по направлениям:

- Киноведение и искусствоведение
- Теория и история экранных искусств
- Философия, социология, культурология, эстетика
- Режиссура и актерское мастерство
- Кинодраматургия
- Кинооператорское искусство
- Новые технологии в аудиовизуальной сфере
- Анимация и мультимедиа
- Продюсерство
- Экономика аудиовизуальной сферы
- Проблемы кинопрофессий
- Образование, подготовка профессиональных кадров

## Правила приема рукописей

1. Авторы предоставляют статью, являющуюся оригинальным самостоятельным произведением, не публиковавшимся ранее, где освещается актуальность поставленной проблемы и ее научная новизна, и необходимый пакет документов (в электронном и печатном виде) для проверки на техническое соответствие требованиям журнала в Сектор мониторинга и информационно-аналитического обеспечения НИИК ВГИК на эл. адрес: [researchvgik@gmail.com](mailto:researchvgik@gmail.com). После проверки оформления статьи и комплектации пакета документов автор получает уведомление о приеме материалов с указанием даты приема и шифра статьи, что служит основанием для отправки статьи в редакцию журнала. Статьи направляются автором на эл. почту [vestnik-vgik@vgik.info](mailto:vestnik-vgik@vgik.info) с сопроводительным письмом на имя главного редактора журнала «Вестник ВГИК».

2. Статьи сопровождаются: *фото автора* (портрет) с подписью и иллюстрациями к статье не более 5–6 снимков (разрешение снимков — 300 dpi). Авторы гарантируют, что иллюстративный материал не нарушает интеллектуальные и авторские права других лиц; «*Сведениями об авторе*» (файл в Word), где представлены: название статьи; УДК; ФИО автора (полностью), его ученая степень, ученое звание (если есть); должность и наименование организации, где работает автор; пристатейные аннотация (не более 5–7 строк) и ключевые слова (5–6 наименований); *Резюме к статье* (расширенное) на русском и английском языках (объем не более 2200 знаков с пробелами каждое), где представлены: название статьи; УДК; ФИО автора, его ученая степень и ученое звание (если имеется); аннотация (с красной строки), где в лаконичной форме и аргументировано раскрывается проблематика статьи, ее актуальность и научная новизна, приводятся основные выводы; ключевые слова к статье.

3. **Основные требования, предъявляемые к авторским статьям.** Тематическая статья должна представлять собой законченное вербальное произведение, где находят отражение актуальность поставленной проблемы, ее научная новизна, являться оригинальной по изложению и тщательно выверенной, не опубликованной ранее в других печатных изданиях.



4. Для аспирантов статья сопровождается выпиской из протокола заседания кафедры или другого научного подразделения, справкой из аспирантуры.

5. Для авторов статей с ученой степенью кандидатов наук, ведущих научную деятельность во ВГИКе и сторонних организациях, статья сопровождается выпиской из протокола заседания кафедры или другого научного подразделения с рекомендацией к публикации.

6. Для авторов статей с ученой степенью доктор наук рекомендации к публикации не требуются.

В редакции авторские статьи проходят процедуру внутреннего рецензирования (двойное «слепое» рецензирование) согласно Положению о внутреннем рецензировании авторских статей в научном журнале «Вестник ВГИК».

#### Рекомендации авторам

1. Рекомендованный объем статьи — 15–20 тыс. печ. знаков с пробелами, 8–12 страниц. Основной текст статьи подразделяется подзаголовками.

2. При оформлении рукописи (после заголовка статьи и ФИО автора) обязательно наличие индекса тематической направленности статьи согласно таблицам Универсальной десятичной классификации (УДК). Далее — краткая аннотация статьи (5–7 строк), перечень ключевых слов (5–6 наименований). Рукопись сопровождают дополнительные материалы (самостоятельные файлы) — Сведения об авторе, расширенное Резюме на русском и английском языках (объемом 2200 знаков каждое).

3. **Текст.** Статья представляет собой законченное произведение, объемом 15–20 тыс. знаков с пробелами в формате Word, состоит из заголовка, аннотации, ключевых слов и текста, подразделенного на подзаголовки и набранного через 1,5 интервала шрифтом Times New Roman, кегль 14, и направляется по эл. почте в Сектор мониторинга и информационно-аналитического обеспечения НИИК ВГИК (researchvgik@gmail.com), а после утверждения — на адрес редакции журнала (vestnik-vgik@vgik.info).

Все части статьи (таблицы, схемы, рисунки, сноски и т. д.) приводятся полностью в соответствующем месте, оформляются по ГОСТу, согласно техническим требованиям, а также направляются отдельно в разрешении JPEG. При заимствовании таблиц, схем, рисунков и т. д. обязательно помечается источник!

Сноски в статье оформляются постранично. Список литературы в конце статьи (не более 10 изданий) оформляется дополнительно: после слов REFERENCES транслитерацией наименований приведенных произведений. **Образец оформления транслитерации см.** <http://www.vgik.info/science/bulletin/>. Список литературы оформляется согласно действующему ГОСТу. Отдельными файлами высылаются иллюстрации и подписи к ним. Статья оформляется в текстовом редакторе Microsoft Word (версия 2003 и выше).

4. **Сокращения и условные обозначения.** При использовании сокращений (кроме принятых в Международной системе единиц) необходима их расшифровка (в тексте или примечании).

5. **Иллюстрации.** Статья дополняется фотографиями, рисунками, схемами, диаграммами и т. д. (в разрешении 300 dpi), направляемыми в редакцию журнала самостоятельными файлами в разрешении JPEG — отдельно от статьи, с подписями, оформленными в отдельном файле. Обозначения на рисунках поясняются подписями или в тексте. Линии, точки, названия должны быть четкими, ясными, не сливаться. При использовании иллюстративного материала других авторов необходимо соблюдать положения авторского права и интеллектуальной собственности согласно Гражданскому кодексу РФ от 18.12.2006 N 230-ФЗ, Часть 4, глава 70 (см. подробнее — [www.consultant.ru](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 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:**

*e-mail* редакции журнала: [vestnik-vgik@vgik.info](mailto:vestnik-vgik@vgik.info)

Консультации по подготовке пакета материалов к публикации проводит Сектор мониторинга и информационно-аналитического обеспечения ВГИК (*e-mail*: [researchvgik@gmail.com](mailto:researchvgik@gmail.com))

тел.: +7 (499) 181-17-60; 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)



# «ДНИ ВГИК»: ЗАРУБЕЖНЫЕ МАРШРУТЫ



«Дни ВГИК в Италии» открылись пресс-конференцией, посвященной 100-летию вуза. Особый интерес вызвали мастер-классы преподавателей ВГИК — «Влияние современных технологий на кинопроцесс», «Основы сценического движения», «Художник-постановщик в кино» и другие



В рамках программы «Дни ВГИК в Румынии» были проведены мастер-классы по режиссуре, операторскому мастерству и анимации, сценическому движению. Было также достигнуто соглашение о совместном мультимедийном проекте между факультетом анимации и мультимедиа ВГИК и факультетом мультимедиа UNATC



Подробнее о «Днях ВГИК» —  
на б-й странице

10 ЛЕТ  
ВГИК



## **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/>

**Сектор мониторинга  
и отчетности ВГИКа**

Тел. 8 (499) 181-17-60;

e-mail: [sciencedepart@vgik.info](mailto:sciencedepart@vgik.info);

[researchvgik@gmail.com](mailto:researchvgik@gmail.com)

<http://vgik.info/science/section/>

Всероссийский государственный  
институт кинематографии  
имени С.А. Герасимова  
Москва, 129226,  
ул. Вильгельма Пика, 3

