Научный журнал

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

Вестник ВГИК

www.vgik.info

В НОМЕРЕ:

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО

В.В. Виноградов
Александр Довженко. Поэтическое пространство бессмертия

КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ

Н.Б. Кириллова
Идея жертвенности как «код» нравственной философии Андрея Тарковского

МИРОВОЙ КИНОПРОЦЕСС

М.Р. Чиркина
Конфликт палача и жертвы в интерпретации поствоенного зарубежного кинематографа

41-й Международный студенческий фестиваль ВГИК

КУЛЬТУРА ЭКРАНА

Н.А. Хренов, А.Н. Хренов
Возможна ли философия кино, и какие аспекты могут стать ее предметом?

ТЕЛЕВИДЕНИЕ

С.Л. Уразова
Колебания медиарынка в эпоху коммуникационного изобилия

№ 3(49)

Том 13 НОЯБРЬ 2021

41-Й МЕЖДУНАРОДНЫЙ СТУДЕНЧЕСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ ВГИК

Подробнее см. на 6-й странице

27.10.2021

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

ВГИК

Информационно-аналитический журнал

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

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

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

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

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

Дизайн и верстка:
Редакционно-издательский отдел
Дизайн и верстка И. Сеничкина

Редактура текстов на английском языке: Лаборатория зарубежного кино ВГИК

Дизайн-макет обложки
И. Сеничкина

Отпечатано в типографии:
ООО «Канцлер» 150008,
г. Ярославль, ул. Клубная, 4–49
Заказ № 243

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», 2021

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ НАУЧНОГО ЖУРНАЛА

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ

Малышев В.С. и.о. ректор ВГИК, академик РАО, доктор искусствоведения, кандидат экономических наук, профессор

ЧЛЕНЫ РЕДАКЦИОННОГО СОВЕТА

Абдрашитов В.Ю. Народный артист РФ, профессор кафедры режиссуры игрового фильма ВГИК

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

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

Буров А.М. доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры эстетики, истории и теории культуры ВГИК

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

Гордин В.Э. доктор экономических наук, профессор НИУ ВШЭ в Санкт-Петербурге

Добросоцкий В.И. доктор экономических наук, заведующий кафедрой управления и права МГИМО

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

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

Караваев Д.Л. кандидат искусствоведения, директор информационно-аналитического центра кинообразования и кинопросвещения, ВГИК

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

Криволуцкий Ю.В. доктор экономических наук, профессор кафедры производственного менеджмента и маркетинга МАИ

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

Маньковская Н.Б. доктор философских наук, главный научный сотрудник сектора эстетики Института философии РАН

Молчанов И.Н. доктор экономических наук, профессор кафедры политической экономии МГУ; профессор Департамента общественных финансов Финансового университета при Правительстве РФ

Николаева-Чинарова А.П. доктор философских наук, кандидат экономических наук, директор Центра непрерывного образования и повышения квалификации творческих и управленческих кадров в сфере культуры, ВГИК

Новиков А.В. доктор философских наук, профессор кафедры эстетики, истории и теории культуры ВГИК

Прожико Г.С. доктор искусствоведения, профессор кафедры киноведения ВГИК

Рейзен О.К. доктор искусствоведения, профессор кафедры киноведения ВГИК

Русинова Е.А. доктор искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой звукорежиссуры, ВГИК

Свешников А.В. доктор искусствоведения, кандидат педагогических наук, профессор кафедры рисунка и живописи ВГИК

Сидоренко В.И. кандидат экономических наук, профессор, зав. кафедрой продюсерского мастерства ВГИК

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

Уразова С.Л. доктор филологических наук, доцент, главный редактор журнала «Вестник ВГИК»

Хикс Джереми (Великобритания) доктор наук, преподаватель колледжа Королевы Марии при Лондонском университете, зав. отделом русской культуры и кино; соредактор научного интернет-сайта "Kinokultura"

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

Хренов Н.А. доктор философских наук, профессор, Сектор художественных проблем медиа Отдела медийных и массовых искусств Государственного института искусствоведения

Цыркун Н.А. доктор искусствоведения, старший научный сотрудник ФГБУК «Государственный центральный музей кино»

Ясулович И.Н. Народный артист РФ, профессор, зав. кафедрой актерского мастерства ВГИК

Вестник ВГИК Том 13, № 3 (49) | НОЯБРЬ 2021
DOI:https://doi.org/10.17816/VGIK133(49)

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

СОДЕРЖАНИЕ

ХРОНИКА В ДЕТАЛЯХ | АКТУАЛЬНОЕ СОБЫТИЕ

6 **В фокусе традиций и инноваций**

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО | ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА

8 *Л.Б. Клюева.* **О сущности и значимости работы над семантическими оппозициями в художественном тексте**

25 *В.В. Виноградов.* **Александр Довженко. Поэтическое пространство бессмертия**

КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ | ГЕНЕЗИС ОБРАЗА

42 *К.Л. Горячок.* **Творчество Дзиги Вертова в оценке Казимира Малевича: динамическая абстракция в фильме «Человек с киноаппаратом»**

53 *Н.Б. Кириллова.* **Идея жертвенности как «код» нравственной философии Андрея Тарковского**

ПЕРФОРМАНС | ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ

70 *В.В. Марусенков.* **Мифологема как средство художественной выразительности в современном отечественном кинематографе**

82 *М.Н. Конева.* **Концепция звуковой выразительности в документальных фильмах В.А. Косаковского**

КУЛЬТУРА ЭКРАНА | КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ФИЛОСОФИЯ

96 *Н.А. Хренов, А.Н. Хренов.* **Возможна ли философия кино, и какие аспекты могут стать ее предметом?** *(Вторая часть статьи, начало — в № 2(48), 2021)*

МИРОВОЙ КИНОПРОЦЕСС | АНАЛИЗ

116 *М.Р. Чиркина.* **Конфликт палача и жертвы в интерпретации поствоенного зарубежного кинематографа**

ТЕЛЕВИДЕНИЕ | ЦИФРОВАЯ СРЕДА

134 *С.Л. Уразова.* **Колебания медиарынка в эпоху коммуникационного изобилия**

НАУЧНАЯ ЛАБОРАТОРИЯ | ИССЛЕДОВАНИЯ МОЛОДЫХ

139 **Современные фильмы в оценке будущих кинематографистов**

ХРОНИКА В ДЕТАЛЯХ | АКТУАЛЬНОЕ СОБЫТИЕ

146 *М.Р. Чиркина.* **Художественное пространство в документальном кино**
По итогам XVII Казанского международного кинофестиваля мусульманского кино

68, 132 **ЧИТАЛЬНЫЙ ЗАЛ** | КНИЖНАЯ ПОЛКА

Библиотека ВГИК

152 **SUMMARY** | ПРЕЗЕНТАЦИЯ АВТОРОВ

158 **РЕКОМЕНДАЦИИ АВТОРАМ**

ACADEMIC PERIODICAL'S EDITORIAL BOARD

CHAIRMAN

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

MEMBERS OF EDITORIAL BOARD

Abdrashitov V.Y. People's Artist of the Russian Federation, Professor, Fiction Film Directing Department, VGIK

Arabov Y.N. Professor, head of the Screenwriting Department, VGIK, Honoured Arts Worker of the Russian Federation

Birgit Beumers *(United Kingdom)* Dr., Professor, Aberystwyth University (Department of Theatre, Cinema and TV), editor-in-chief of the "Studies in Russian and Soviet Cinema" magazine, editor of the "Kinokultura" website

Burov A.M. Dr. in Art, Assistant Professor, Professor of the Department of Aesthetics, History and Theory of Culture VGIK

Voskolovych N.A. Dr. in Economic Sciences, Professor at the Department of Economics of labor and personnel of the economic faculty of Lomonosov Moscow State University

Gordin V.E. Dr. in Economics, Professor of the Higher School of Economics in St. Petersburg

Dobrosotsky V.I. Dr. in Economic Sciences, Head of the Department of Management and Law at MGIMO

Natascha Drubek *(Germany)* Dr., Professor, Peter Szondi-Institut, Freie Universität Berlin, chief-editor journal Apparatus: Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe

Zhabsky M.I. Dr. in Sociology, VGIK, Leading Researcher, Research Sector, FGBOU DPO "Academy of Media Industry"

Karavaev D.L. PhD in Art, Head of Research and Information Center of Film Training and film Education, VGIK

Kirillova N.B. Dr. in Culturology, Professor, Department of Culturology and Sociocultural Activities, Ural Federal University named after the first President of Russia B.N.Yeltsin, Honoured Arts Worker of the Russian Federation

Krivolutskiy Yu.V. Dr. of Economic Sciences, Professor of faculty of industrial management and marketing Moscow aviation institute (Technical University) MAI

Krivtsun O.A. Dr. in Philosophy, Professor, Honored Artist of the Russian Federation, Academician of the Russian Academy of Arts, head of the Art Theory Department, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, the Russian Academy of Arts

Mankovskaya N.B. Dr. in Philosophy, Chief Research Fellow of the Aesthetics Department, the Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences (IPgRAS)

Molchanov I.N. Dr. of Economic Sciences, Professor of "Political Economy", Lomonosov Moscow State University, Professor of Department of Public Finance Financial University under the Government of the Russian Federation

Nikolaeva-Chinarova A.P. Dr. in Philosophy, PhD in Economics, Director of the Center for Continuing Education and Advanced Training of Creative and Management Personnel in the Sphere of Culture, VGIK

Novikov A.V. Dr. in Philosophy, Professor of the Department of Aesthetics, History and Theory of Culture, VGIK

Prozhiko G.S. Dr. in Art, Professor, Cinema Studies Department, VGIK

Reizen O.K. Dr. in Art, Professor, Cinema Studies Department, VGIK

Rusinova E.A. Dr. in Art, Assistant Professor, Head of the Department of Sound Engineering, VGIK

Sveshnikov A.V. Dr. in Art, Professor, Department of Drawing and Painting, VGIK

Sidorenko V. I. PhD in Economics, Professor, head of the Producing Department, VGIK

Sokolov S.M. Professor, head of the Animation and Computer Graphics Department (VGIK), Honoured Arts Worker of the Russian Federation

Urazova S.L. Dr. in Philology, Assistant Professor, editor-in-chief of the "Vestnik VGIK"

Jeremy Hicks *(United Kingdom)* Dr., lecturer, Queen Mary's College (University of London), Deputy Head of Russian Culture and Cinema Department, coeditor of the "Kinokultura" educational website

Khotinenko V.I. People's Artist of the Russian Federation, Professor, head of the Fiction Film Directing Department, VGIK

Khrenov N.A. Dr. in Philosophy, Professor, Section of Media Artistic Problems, State institute of Cultural Studies.

Tsyrkun N.A. Dr. in Art, Senior Researcher FGBUK "State Central Museum of Cinema"

Yasulovich I.N. People's Artist of the Russian Federation, Professor, head of the Acting Skills Department, VGIK

Vestnik VGIK Vol. 13, № 3 (49) | NOVEMBER 2021
DOI:https://doi.org/10.17816/VGIK133(49)

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

CONTENT

EVENTS IN THE DETAILS | CURRENT EVENTS

6 **Focusing on tradition and innovation**

FILM THEORY AND FILM HISTORY | AUDIOVISUAL ARTS

8 *L.B. Klyueva.* **On the Essence and Relevance of the Work on Semantic Oppositions in Creative Writing**

25 *V.V. Vinogradov.* **Alexander Dovzhenko. Poetic Space of Immortality**

FILM LANGUAGE AND TIME | IMAGE GENESIS

42 *K.L. Goryachok.* **Dziga Vertov's Work in terms of Kazimir Malevich: Dynamic Abstraction in the Film "Man with a Movie Camera"**

53 *N.B. Kirillova.* **The Concept of Self-Sacrifice in the Philosophy of Andrei Tarkovsky's Work**

PERFORMANCE | THE ART OF PRESENTATION

70 *V.V. Marusenkov.* **Mythologeme as a Means of Artistic Expression in Contemporary Russian Cinema**

82 *M.N. Koneva.* **The Concept of Sound Expression in Viktor Kosakovsky's Documentaries**

SCREEN CULTURE | CULTUROLOGY. PHILOSOPHY

96 *N.A. Khrenov, A.N. Khrenov.* **Is Film Philosophy Possible and What Aspects of Cinema May Become its Subject?** *(Article part 2; for the beginning please refer to № 2(48), 2021)*

WORLD CINEMA | ANALYSIS

116 *M.R. Chirkina.* **The Victimizer-Victim Conflict as Represented in the Foreign Post-War Cinematograph**

TELEVISION | DIGITAL ENVIRONMENT

134 *S.L. Urazova.* **Fluctuations in the Media Market in an Era of Communication Abundance**

SCIENTIFIC LABORATORY | RESEARCH OF YOUNG

139 **Modern films as evaluated by future filmmakers**

ХРОНИКА В ДЕТАЛЯХ | АКТУАЛЬНОЕ СОБЫТИЕ

146 *M.R. Chirkina.* **Artistic space in documentary films**
Based on the results of the XVII Kazan International Muslim Film Festival

68, 132 **READING ROOM** | BOOKSHELF

152 **SUMMARY** | PRESENTATION OF AUTHORS

158 **RECOMMENDATIONS AUTHORS**

В фокусе традиций и инноваций!

С большим успехом в Москве прошел *41-й Международный студенческий фестиваль ВГИК*. Его организаторами выступили Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова, Продюсерский центр «ВГИК-Дебют», АНО «Продюсерский центр “Стелла”» при поддержке Министерства культуры РФ и Национального фонда поддержки правообладателей. Генеральный спонсор — ПАО «Газпром». В этом году студенческий фестиваль проходил, несмотря на локдауны, вспышки пандемии. В этом отношении принимались меры предосторожности.

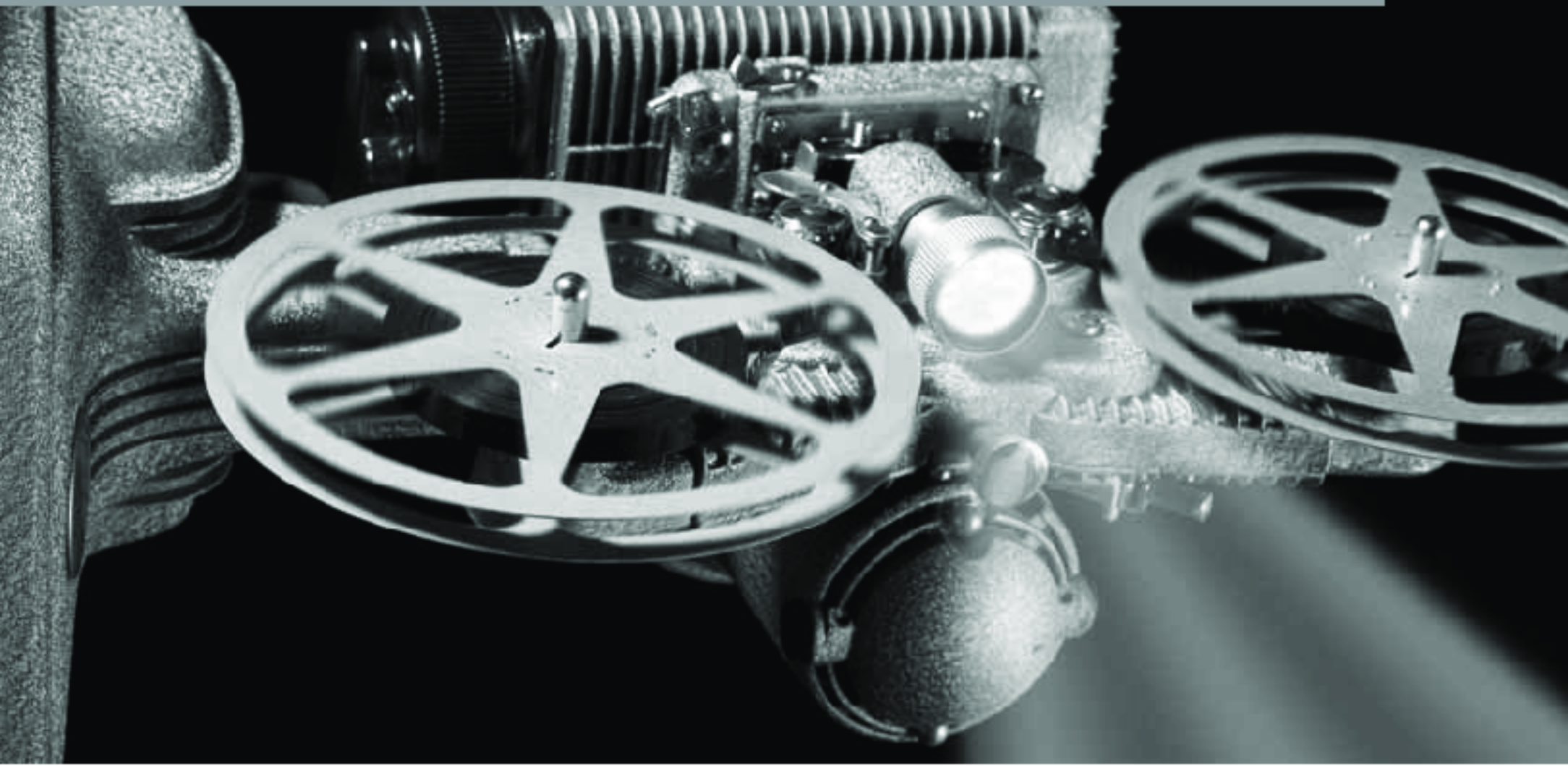
Несмотря на некруглую дату, нынешний фестиваль стал юбилейным. Это фестивальное движение ВГИК инициировал 60 лет назад, в 1961 году. Но только с 1990 года это мероприятие стало проводиться регулярно, приобретя статус одного из крупнейших студенческих кинофестивалей в мире. Статистика это подтверждает. В этом году на участие в фестивале ВГИК было подано 2[illegible] заявок от 4[illegible] киношкол, а за призовые места в разных номинациях боролись 86 фильмов, поступившие от 46 киношкол из 48 стран.

Праздничную атмосферу во время фестиваля создают просмотры фильмов, проведение мастер-классов, возможность открытого общения по профессиональным вопросам, а также грамотная организация мероприятия. Событие разделяется на два этапа: *на первом* проходит конкурс работ студентов ВГИК, затем лучшие из них выдвигаются на *второй этап* — международный конкурс. В итоге фестиваль ВГИК предстает как уникальное событие, нацеленное на развитие кинематографа и всю сферу экранных искусств, находящихся в стадии цифровизации и технологического обновления.

В целом фестиваль ВГИК решает несколько задач: готовит будущих кинематографистов к вступлению в большой кинематограф, позволяет им заявить о себе, оценить свой творческий потенциал, учит профессиональному подходу к созданию экранной продукции. Но есть еще один важный аспект — образовательный. Об этом говорил в интервью И.о. ректора ВГИК, профессор В.С. Малышев: *«Фестиваль — часть учебного процесса, по его результатам оценивается работа студентов, педагогов вуза, выявляется и интерес студентов, педагогов и зрителей к тематике конкурсных сюжетов».*

Подробнее о призерах 41-го Международного студенческого фестиваля ВГИК — на сайтах www.vgik.info / https://vgikfestival.com

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО
ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА



О сущности и значимости работы над семантическими оппозициями в художественном тексте

Л.Б. Клюева
доктор искусствоведения

DOI: https://doi.org/10.17816/VGIK87206

УДК 778.05

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена рассмотрению одного из значимых аспектов анализа художественного текста, который использовал и пропагандировал Ю.М. Лотман, — о включении в практику анализа таких понятий, как семантические оппозиции. Предпринимается попытка рассмотреть этот исследовательский ресурс и его возможности, поскольку ключом к пониманию этого метода служит эффективность привлечения оппозиций для ответа на многие вопросы, которые ставит перед исследователем тот или иной кинотекст, независимо от того, к какому типу, жанру или стилю он принадлежит. Иначе говоря, речь идет об универсальных единицах и механизмах анализа.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

оппозиция, общее семантическое поле текста, интеллигибельность, иерархия пространств, иерархия границ, иерархия семантических оппозиций

Приступая к работе с художественным текстом

Прежде всего стоит начать с хрестоматийных правил и тезисов, предложенных для аналитической работы с художественным текстом Ю.М. Лотманом. В его схеме процесс анализа начинается — как, впрочем, и заканчивается — размышлением об общем семантическом поле, общем семантическом пространстве текста. Но эта не очень понятная вначале мысль Лотмана обретает практический смысл, когда в лекционном курсе вводишь синонимы — «общая картина мира», «особый художественный универсум», «особая авторская Вселенная». В этом, на наш взгляд, и состоит генеральный вопрос в любой работе с текстом, который требует самого пристального исследования, — ***это вопрос об интеллигибельности, или степени «постигаемости»***, исследуемого художественного мира. Без понимания значимости данного аспекта и, как следствие, при отсутствии в анализе размышлений о специфике характера исследуемого мира, его проблемных зон, законов, регламентов, порождающих те или иные явления, включая исследования

авторского отношения к миру, а точнее, степени «проявленности» или скрытости этого отношения на фоне кажущейся «прозрачности» дискурса, избегающего каких-либо привычных «подсказок» со стороны автора, — без всего этого работа лишается смысла. И поскольку художественных текстов существует великое множество, в культуре постоянно ведется разработка новых эффективных способов моделирования той или иной реальности, согласно определенному видению и пониманию этой реальности, а также определения места в ней. По сути, каждый художественный текст моделирует свою, особую художественную вселенную с собственной системой характеристик, эстетических и языковых координат.

С точки зрения общей картины мира, как правило, мы имеем дело с некоторой заданной системой пространств. Каким бы уникальным или необычным ни был мир текста, всё, что в этом мире происходит, — обязательно реализуется в том или ином пространстве, той или иной пространственной среде. В текстах повышенной семантической сложности мир представляет порой многоуровневую полифонную систему, в которой общая концепция зависит не только от линейного развития сюжета, тех или иных отношений между героями, но и от характера связи между мирами, который может не только существенно повлиять на раскрытие общей концепции текста, но и выступать в роли структурообразующего начала, быть ядром этой концепции.

Имея дело с той или иной конфигурацией деления единого семантического поля текста, мы понимаем, какую огромную роль в работе с текстом имеет категория «граница», подразделяющая пространства на то или иное количество подпространств. При этом важно помнить, что основное свойство границы — это ее изначальная непроницаемость.

Художественный текст как иерархия пространств. О значимости понятия «граница»

Любой художественный текст всегда представляет собой определенную иерархию пространств. Пространства, в свою очередь, связаны с тем или иным типом границ. То есть если в тексте существует множество пространств, то, соответственно, мы имеем дело и с множеством границ, или, точнее, — с особой иерархией границ. Но и в том случае, если все происходит в некоем едином и ограниченном пространстве, это не означает, что количество и значимость границ резко понижается. Система границ может быть чрезвычайно сложной, причудливой и парадоксальной, поскольку она легко совмещает внутри себя,

наряду с эксплицитными, явными, физическими границами, границы противоположного типа: невидимые, имплицитные, но особо ощущаемые и особо переживаемые[1].

[1] В современных фильмах довольно часто эти ощущения не фиксируются сознанием. — *Прим. авт.*

Где-то в этой системе видимых и невидимых границ пролегает основная смысловая граница текста, которая в итоге обретает (или мы придаем ей) ментальную форму той или иной семантической оппозиции. И в этом контексте ***любой текст — это еще и иерархия семантических оппозиций***. Задача аналитика заключается в том, чтобы, несмотря на активную тенденцию, связанную с осознанными ухищрениями современной режиссуры, заведомо и весьма точно «закладывать» в структуру текста и стратегически убедительно реализовывать ***«неправильные прочтения»*** текста, проявлять при этом особую исследовательскую «бдительность», внимательность и профессиональную чуткость к языку текста, тем более что текст открывается исключительно в горизонте языка. Всё это необходимо, чтобы не сбиться с «пути», не оказаться в «кювете» (не без помощи режиссерского дискурса), но попытаться обнаружить, эксплицировать и концептуализировать ту единственную основную семантическую оппозицию, изъятую из комплекса других понятий, по линии которой проходит процесс раскрытия смыслового потенциала текста. И даже если результатом исследования окажется обнаружение скрытой задачи режиссера, необходимо «скинуть» аналитика — а соответственно, и зрителя — «на дублера», то есть на путь, который ведет к уклонению от магистральной логики текста.

Семантические оппозиции

Нельзя сказать, что работа с семантическими оппозициями является чем-то быстро доступным для практики студентов, более того, случается, что именно при соприкосновении с оппозициями возникают вопросы, тормозящие или вовсе блокирующие процесс анализа. Иногда приходится напоминать, что на самом деле не Лотман их придумал для какого-то своего эстетического удовольствия, что он вообще ничего не придумал и не придумывал. Он просто принадлежал к тому редкому типу ученых, которым раскрывается, как устроено то или иное явление, его законы и принципы работы. И, будучи ответственным ученым, Ю.М. Лотман пытался донести до нас эти сведения, поскольку при корректном использовании они доказали свою чрезвычайную эффективность и универсальность в работе с текстами самой разной сложности, выполняя важнейшую функцию незаменимого навигатора в движении по тексту.

В этой связи вспоминается и замечательное «открытие» нашего универсально мыслящего кинематографического гения — Сергея Эйзенштейна, считавшего, что в искусстве нет ничего, чего нет в нас самих, нашем сознании, нашей психике. Или пока еще нет, но, возможно, «раскроется» позже. А потому мышление оппозициями — это некий аналог двоичной системы нашего биокомпьютера. В совокупности и в комбинациях, с учетом тех контекстов, в которые их помещает автор, порой чисто интуитивно, — оппозиции представляют собой уникальный «строительный материал»: нечто вроде строительных кирпичиков — «семантических единиц», с помощью которых реализуется та или иная архитектоника конструкции любой сложности.

Возвращаясь к значимости оппозиций, а в тексте даже самой средней сложности их немало, следует сказать, что у многих студентов возникает «страх», основанный на кажущейся невозможности актуализировать весь этот материал и использовать его правильным образом. Однако следует отметить, что на самом деле оппозиции обладают особой способностью транзитивности. Они спокойно перемещаются из текста в текст («добро» — «зло», «богатый» — «бедный», «низ» — «верх», «притяжение» — «отталкивание»), и встретить эти понятия можно в детской сказке и в серьезной философской драме. Всё зависит от общей конфигурации конструкции текста и того места, которое автор отводит значимости определенной оппозиции в общей смысловой архитектонике текста.

В качестве примера рассмотрим варианты ***оппозиции «свой — чужой» в кинематографе, а также возможность их модификаций***. Отрицать значимость оппозиции «свой — чужой» для культуры бессмысленно. Особому смыслу этой оппозиции посвящена притча из Нового Завета — евангельский рассказ «Добрый Самаритянин» (Евангелие от Луки), который повествует о бескорыстной помощи и милосердии попавшему в беду человеку, принадлежащего к этнической группе, которую евреи не признают единоверцами. Одним из моментов данной притчи является истолкование слова «ближний». На вопрос книжника Иисус отвечает, что ближним является тот, кто «оказал милость». Архимандрит Иоанн Крестьянкин, комментируя притчу, считает ее назиданием о милосердном самарянине, у которого закон любви был написан в сердце. Для такого человека ближним может оказаться не ближний по духу, не ближний по крови, но тот, кто случайно встретил на жизненном пути человека, нуждавшегося в помощи и любви именно в эту минуту. Понятно, что «ближний» здесь выступает как синоним

слову «свой», и напротив, тот, кто равнодушно прошел мимо, несмотря на этническое родство, — есть «чужой».

Активная и востребованная антитеза выявила способность «отзываться» не только на разные сюжеты, но и на разные жанры, разные типы текстов и решать при этом на редкость разнообразные задачи. И если мы поставим перед собой цель отследить некие общие трансформации, связанные с характером использования данной оппозиции, то удивимся разнообразию и богатству смысловых модификаций, возникающих при их истолковании.

Способы работы с оппозицией в тексте

Часто основная оппозиция закладывается в тексте на разных уровнях, во-первых, она может просто лежать на поверхности. И тут трудно удержаться от высказывания австрийского теоретика Гуго фон Гофмансталя. «Глубину необходимо прятать. Где? На поверхности», — заявляет писатель[2].

[2] Ямпольский М. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. М.: НИИ киноискусства; Центральный музей кино; Международная школа, 1993. С. 120.

Возьмем, к примеру, фильм В. Вендерса «Небо над Берлином» (1987) с его ярко выраженной структурой вертикали. Здесь основная оппозиция «низ — верх» возникает уже в первых кадрах и реализуется пластически, как дистрибьюция точек зрения, своеобразная «восьмерка», один конец которой — это точка на поверхности земли, другой — практически уходит в небо, где на шпиле огромного собора смотрит сверху вниз (на людей) Ангел. И далее эта оппозиция последовательно генерирует смысловые парадигмы разного уровня, постепенно раскрывая смысл текста. Кстати, в контексте данной темы можно достаточно быстро выявить и интересующую нас оппозицию «свой — чужой». По крайней мере, для обывательского сознания вполне очевидная вещь, что ангел есть в любом случае нечто «иное» или «чужое». Но иное — да, с этим согласимся, а чужое — нет. И в силу этого оппозиция «свой — чужой» тоже является образующей для картины Вендерса.

Фильм «Сталкер»

Приведем еще один вариант выноса основной оппозиции в начало текста — фильм «Сталкер» (1979) Андрея Тарковского. Будучи уникальным мастером, обладающим общефилософской направленностью мышления и тонкостью художественного письма, режиссер по-своему использует систему оппозиций. Буквально в прологе Тарковский дает титр из выступления профессора Н. на научной конференции, посвященной важнейшему событию, откуда мы узнаем, что на Земле имел место некий катаклизм в виде падения большого болида. В результате этого

образовалась Зона — особое место, особая территория, или, с точки зрения системы категорий, проявилась интересующая нас оппозиция «свой — чужой».

На территорию Зоны «чужого» были немедленно направлены танки, но они не вернулись. Правительство незамедлительно отреагировало на неизвестность, следовательно, на опасность, связанную с возможными действиями Зоны. Была сооружена целая система кордонов и принят закон, запрещающий любое движение в сторону опасного и непредсказуемого «чужого». В конце интервью приводится резюме профессора: «И правильно сделали… А впрочем, не знаю, не знаю…» Так лаконично и четко в одном титровом эпизоде Тарковский решает сразу несколько проблем:

а) характеризует событие, которое влияет на мир и его устройство и которое фактически делит жизнь людей на «до» и «после»;

б) достаточно прозрачно намекает на небезопасность Зоны (танки не вернулись);

в) отчетливо выражает отношение общества к действиям правительства как единственно верную реакцию со стороны цивилизации на незаконное вторжение — введение танков и кордонов;

г) несколько приглушенно выражает свое собственное отношение: «…а впрочем, не знаю, не знаю…», намекая на возможность иного цивилизационного решения, иного подхода, кроме танков и кордонов. Всё вместе позволяет гипотетически предположить возможность раскрытия текста на философском, этическом и других уровнях.

Тем не менее в характере самой Зоны постепенно обнаруживаются некие качества, которые позволяют людям с воображением видеть в этом космическом феномене, неожиданно приземлившегося на их территории, нечто вроде Чуда. Постепенно Зона превращается в большую Загадку и серьезную головную боль для правительства, поскольку появляется немало «доброхотов», готовых рискнуть на пересечение запретной границы любой ценой. В итоге в фильме гипотетически возникает множество границ разного типа и как минимум пять актантов, «заточенных» на их пересечение, каждый из которых руководствуется своей мотивацией и своими целями. Однако переход основной границы происходит всякий раз по-особому, как бы вопреки логике, в нарушение существующих представлений.

Помимо Писателя и Ученого, которые, по сути, олицетворяют человеческую культуру, актантом является и сам Сталкер, кото-

рый не только по роду своей нелегитимной и опасной «профессии», но по своему складу, параметрам характера есть профессиональный Проводник, фанатично преданный своему делу, всякий раз рискующий оказаться в тюрьме после очередного посещения Зоны и способный буквально переступить через тело бьющейся в конвульсиях жены, чтобы только вырваться. Но куда?

И весь фильм, все две серии — это последовательное и безостановочное пересечение целого каскада границ. Границы внутри города (бегство от полицейских), Кордон (проезд на дрезине) и — границы внутри самой Зоны, многочисленные границы-ловушки, вроде «сухого туннеля» или «мясорубки». Однако «ходаки» точно знают, куда и зачем они идут. Им нужна Комната. Та самая Комната, которая, по сути, — сакральный центр Зоны, ее Алтарь. Человек со всеми рисками идет в Комнату, поскольку бытует мнение, что Комната способна чудесным образом исполнять желания. Но, видимо, не все желания, а только те, что прячутся в самой глубине человеческого сердца, часто оставаясь так и нераспознанными. Но Комната видит сокровенное. И потому неважно, что человек пришел и молится за больного брата, а в результате Комната «одаривает» его мешком с деньгами, но вот только брат так и не поднимется с постели (история Дикобраза). Комната «раскрыла» иное (не озвученное) желание Дикобраза, то скрытое зло, которое оказалось сильнее любви к брату, и Дикобраз повесился.

Как поступают герои Тарковского?

Ситуация с переходом основной границы возникает парадоксальная, в том числе с точки зрения актантной схемы Ю.М. Лотмана, но она совершенно естественна для кинематографического почерка А. Тарковского. Кстати, система Лотмана работает в категориях «совпадений» и «отклонений». Необходимо наложить разработанную схему и посмотреть, как она реализуется в тексте. И естественно, чем большей нестандартностью и специфическими особенностями отличается видение мира режиссером, тем больше обнаруживается в его тексте значимых отклонений от универсального шаблона и несовпадений, которые и будут свидетельствовать об уникальности его художественного мышления.

По сути, пройдя смертельно опасный путь, герои «Сталкера» оказываются, наконец, у заветной Комнаты. Один шаг — и все проблемы решены. Они уже стоят у пересечения той самой заветной границы. Но почему-то медлят. Более того, когда во время драки Писатель чуть не сваливается за порог этой самой

Комнаты, в которую так стремился, и Профессор успевает поймать его за полы пальто, Писатель, похоже, этому только рад, даже благодарен Профессору за его удержание. После чего они вдруг как-то успокаиваются, умолкают и тихо усаживаются у заветной черты, вглядываясь в меняющийся цвет воды на кафельном полу Комнаты после пролившегося дождя.

В чем же парадокс Тарковского? В данном случае ***мы имеем дело с весьма ярко и стратегически точно выстроенной режиссерской идеей, когда переход основной границы заключается в осознанном отказе ее переходить***. Быть может, пройдя этот сложный, в каком-то смысле абсурдный и чрезвычайно опасный путь, персонажи многое не столько поняли и познали, сколько чувственно пережили. Прежде всего свою ответственность перед миром. С самого начала эти люди буквально блистали своим непревзойденным эгоцентризмом и полным небрежением ко всему миру. Быть может, именно сейчас они впервые поднялись над своим Эго, чтобы не навредить миру своим скрытым началом, своим человеческим несовершенством. ***Этот отказ — их осознанный внутренний императив, их нравственный выбор***. И — огромная победа над своим «Я», своей исходной сущностью. Они остановились. Удержались от искушения. Не выпустили свое зло наружу. Быть может, впервые в жизни. И в этом, конечно, нравственный итог фильма.

В картине есть еще один актант, который никогда не был в Зоне, но уже много от нее претерпел. Это — жена Сталкера. Ее «переход» границы — это тоже «переход без перехода», ***переход не по физике мира, а по вертикали духа***. Этот переход чрезвычайно непростой, это глубоко прочувствованный выбор своей судьбы, в некотором смысле это выбор своего страдательного пути рядом с человеком, который никогда не будет жить как все. Его нельзя переделать, можно только «сломать». Похоже, эта женщина впервые сумела подняться над всеми своими страданиями, обидами и осознанием бессмысленности всех переделок и угроз, признавшись себе самой, что просто любит этого человека. Следовательно, она по-своему счастлива. И какое ей дело до мнения остальных?

Что же касается Сталкера, то здесь ситуация особая. Нет никаких сомнений, что «наш мир» для него — «чужой». Вечная тюрьма. «Свой» мир — это, конечно, Зона, принимающая его, обессиленного и потерянного, буквально «заряжающая» энергией жизни. Результатом этого удивительного симбиоза — Сталкер и Зона — является Мартышка, девочка в золотом платочке, несчастная и жалкая калека-мутант, с точки зрения обывательского

сознания, которая не умеет ходить. Но с другой позиции, — это совершенно особое существо, которое обретает качества Сверхчеловека, наделенное и одаренное сверх меры естественной силой и способностями, что скрыто от понимания другими. В этом плане поразителен финал, когда грудным женским голосом с глубочайшим проникновением девочка читает стихи Тютчева, а затем в каком-то внутреннем размышлении, слегка склонив голову над столом, тихо и неспешно передвигает взглядом предметы, и они послушно движутся и падают со стола, достигнув своей границы. Мгновенно, как бы из этой точки никем не наблюдаемого события, возникает некий звук, некий импульс, который, разрастаясь по спирали, набирая объем и энергию, буквально уносится в Космос, вплетаясь в космическую полифонию…

Фильм «Солярис»

Оппозиция «свой — чужой» любопытно представлена и в фильме «Солярис» (1972) А. Тарковского. Основная внешняя граница «Соляриса» пролегает между мирами — «территория людей» и некое загадочное «образование» океанического типа — Солярис. Это сходство с океаном исключительно внешнее, скорее иллюзорное. Похоже, что на самом деле человек (наука) стал участником фундаментального столкновения с чем-то совершенно неизвестным, следовательно, «чужим».

Загадка или тайна Соляриса есть основа сюжета (герменевтический код), и энергетика развития его действия направлена на выяснение этой скрытой природы «чужого». Встреча человека с Солярисом неожиданно вызвала цепь непредсказуемых и опасных явлений. В итоге было принято решение попытаться подойти вплотную к исследованию природы Соляриса. Первым и сложнейшим вопросом, от которого зависели все остальные шаги ученых, стал поиск установления возможности контакта человек — Солярис, что гипотетически допустимо. Иными словами, задача героев фильма заключена в поиске условий коммуникации в системе «свой — чужой», природа и правила функционирования которой совершенно неизвестны.

В этом фильме некоторые персонажи изначально закреплены за тем или иным типом пространств. Так, Земля людей представлена загородным домом отца Криса с его обитателями, в том числе и приехавшего с определенной миссией Бертоном и его сыном. В свою очередь, Солярис с некоторых пор получил неожиданно «подселенцев», абсолютно «чужих» для него, — это ученые-исследователи Снаут, Сарториус, Гибарян (покончивший с собой) и чуть раньше — Бертон, вынужденный покинуть территорию

станции по некоторым причинам и вернуться на Землю, чтобы внести свою лепту в обсуждение дальнейшей судьбы станции и самого Соляриса. В итоге возникла некая особая, достаточно опасная для всех ситуация, не находящая понимания и консенсуса. В этом контексте можно говорить об особом статусе Криса и Бертона, которым выпала роль быть не просто посредниками между этими мирами и одновременно — пассивными свидетелями происходящих событий, а скорее активными участниками задуманного достаточно опасного эксперимента.

Зрительское внимание, как и внимание прилетевшего на Солярис Криса, приковывает прежде всего неадекватное поведение самих ученых, явно избегающих контакта с Крисом, выказывающих нежелание что-либо объяснить, тогда как объяснения требовались с момента высадки Криса на Солярис. Криса не только никто не встретил, и ему пришлось буквально отлавливать кого-нибудь из ученых, чтобы получить хоть какую-то скудную информацию. Но самым удивительным для Криса оказалось внезапное появление пугающих призрачных фантомных фигур, непонятно откуда появляющихся и непонятно куда исчезающих. И возникает ощущение, что фантомы каким-то образом связаны с деятельностью Соляриса и что явно возросшая их активность, проявление их деятельности направлены именно на человека, его воздействие. В результате через некоторое время среди ученых утвердилась гипотеза: *а)* фантомы — это творения и посланники Соляриса; *б)* «чужой» обладает Разумом; *в)* вся эта ситуация, напоминающая развитие сюжета «фильма ужасов», есть не что иное, как попытка установить связь и сделать возможной коммуникацию «свой — чужой», или Солярис — человек. Структура сюжета строится как диалог человека и Соляриса, осуществляемый с помощью предпринимаемых встречных ходов с обеих сторон, их коррекцией. В этой «игре» явно доминирует Солярис, который каким-то образом сканирует человека, затем обрабатывает содержание его психического наполнения, сознания и подсознания и на этой основе создает фантомов как копии часто повторяющихся образов. Возможно, Разуму Соляриса неведомо, что подсознание у человека чаще всего содержит как раз те события, где наличествует комплекс вины. Таким образом, природа фантомов представляет собой материализованные комплексы вины этих людей. И послание Соляриса, таким образом, неожиданно оборачивается своеобразным и очень болезненным для человека продуктом работы его совести. При этом деятельность Соляриса по установлению контакта напоминает знакомую нам с детства

«работу над ошибками», но поражает скорость, с которой Соларис исправляет свои ошибки, совершенствуя модели. Озадачивает и даже пугает процесс стремительного «очеловечивания» Хари 2, которая все дальше уходит от своего матричного образца, обретая новые человеческие качества. Хари 2 испытывает мучительные проблемы, связанные с самоидентификацией. Как свидетельство обретения человеческой природы и зрелости, она проявляет способность принять решение, совершить поступок. «Фактом» ее глубокого «очеловечивания» становится не только великолепный монолог в библиотеке во время невесомости, где она демонстрирует тонкость и чуткость, свойственные далеко не каждому человеку. Настоящий поступок Хари 2 — это ее самоуничтожение. И хотя данный процесс в какой-то степени повторяет схему ухода Хари 1, на этот раз прослеживается абсолютно иной уровень ее мотивации. Это уже не просто непреодолимая зависимость от Криса, это осознанная жертва, порожденная любовью к Крису, и ее желание освободить его от неразрешимой проблемы скрыто глубоко внутри ее натуры. Хари 2 понимает, что Крис никогда не сможет полностью принять ее как полноценного человека, но будет считать своим долгом находиться рядом с ней, даже если ему это в тягость.

Фильмы Тарковского всегда содержат в себе элемент парадоксальности, что закладывается режиссером специфическим образом на разных уровнях кинотекста, трансформируя смысл сюжета и делая непригодной принятую интерпретацию.

Фильм «Ностальгия»

Какова же роль оппозиции «свой — чужой» в картине «Ностальгия» (1983)? Может, ее там попросту нет? Отталкиваясь от «навигационных» вопросов системы Ю.М. Лотмана, мы постепенно приходим к выводу, что мир фильма «Ностальгия» «поделен» на людей «нормальных», здоровых и вменяемых, с одной стороны, и это большинство персонажей в картине, выполняющих классификационную функцию. Эти так называемые пассивные персонажи играют немаловажную роль в фильме, поскольку они ориентированы на законы и порядок мира, в котором они живут («свой мир»). Но кто тогда «чужие»? «Своим» противостоят, мягко говоря, люди «ненормальные», неадекватные или не совсем нормальные, типа Доменико и Горчакова, которые в ракурсе существующей некой «нормы» выглядят действительно как «чужие». Так строится значимая для фильма оппозиция «свой — чужой», которая и сама становится частью или следствием другой важнейшей оппозиции фильма — «вера —

безверие», образуя очередную ступень определенной семантической парадигмы, которая, по сути, является в авторской концепции структурообразующей.

Парадокс ситуации заключается в том, что путь к Вере в «Ностальгии» напрямую проходит через «Безумие». («Верую, ибо абсурдно»). Что касается Доменико, здесь нет вопросов. Перед нами официальный городской сумасшедший, что называется человек «со справкой», разновидность яркая и особая, к тому же с высшим образованием. Он становится буквально достопримечательностью курортного места, знаменитостью и увеселением любителей принятия серных ванн. Они с удовольствием делятся о нем своими «остроумными» впечатлениями, но есть ощущение, что при этом они его слегка побаиваются, и при каждом его появлении немедленно замолкают.

Что же касается Горчакова, он выглядит иначе. Русский писатель, замкнутый и депрессивный, избегающий всех, ко всему безразличный, даже к своей собственной теме, которую он приехал писать, где русский композитор, вместо того, чтобы вдохновляться красотой Италии, буквально спился до смерти «от тоски по России». Горчаков, в котором угадывается внутренняя близость с его героем, который будучи безразличным ко всему, включая свою работу, неожиданно «оживляется» при первой же встрече с Доменико. При одном его приближении он преображается и буквально изводит свою помощницу, красавицу Евгению, чтобы «напроситься» к Доменико в гости. В этот дом он попадает не с первого раза, жертвуя добрыми отношениями с Евгенией, которая покидает Горчакова и уезжает в Рим, поскольку роль связиста между двумя сумасшедшими ее явно не устраивает.

Дом Доменико — классический лотмановский «иномир». Абсурдное, нелепое пространство трансформируется на наших глазах в особое сакральное место, где полностью стираются границы реального и ирреального, внутреннего и внешнего. Мы понимаем, что между этими людьми есть некая особая связь, и лежит она в «ином» измерении, «вертикальном». Неслучайно в эпизоде с зеркалом, в которое смотрится Горчаков, появляется вместо его отражения лицо Доменико. Налицо формула 1+1=1 и одна миссия на двоих. Такой образ «склеивается» через совместную реализацию этой «миссии», которая распределяется между двумя актантами в силу их некоего непонятного, но ощущаемого как абсолютное единство по отношению к чему-то высшему, что лежит за пределами материи мира.

В отношении Доменико можно сказать одно: похоже, что к этой миссии он шел всю свою сознательную жизнь, постепенно

превращаясь в «чужака», аутсайдера и, наконец, просто «шизо» в этом мире. Что же представляет из себя эта Божественная миссия? Очередное проявление безумия (случай насильственной попытки спрятать семью от разлагающегося мира?). Возникает и более сложный вопрос. Что есть факт самосожжения, как не «Глас вопиющего в пустыне»? Или вдохновенное публичное изобличение пороков мира, чтобы спасти хотя бы одну душу? Паранойя? Неоднозначность ситуации структурируется механизмами создания трагифарсового контрапункта: высокий пафос речи, в которой звучат логически обоснованные жесткие и точные признаки болезни цивилизации и которые могут быть несовместимы с самой жизнью, с одной стороны. Добавим к этому нелепый вид Доменико в желтых мятых брюках, сидящего верхом на памятнике Аврелию в центре площади. И еще целый каскад неудачных приемов, которые должны были усилить эффект происходящего, пробудить самую ленивую душу, заставить ее отозваться.

«Вершиной» же досадных неудач становится заевший магнитофон, который вдруг спонтанно, без какой-либо связи с происходящим буквально обрушивает на головы свидетелей несостоявшейся мистерии «рваные» и оттого пугающие фрагменты оды «К радости» Бетховена. И в режиме «синхронии», как параллельное продолжение миссии Доменико, — финальный переход пустого бассейна (граница) Горчаковым со свечой в руке. Что это? Осознание и постижение чего-то недоступного для других? Или заражение психической бациллой? Ответа нет. Есть лишь ощущение значимости пересечения определенной границы, за которой смерть Горчакова.

Смерть Горчакова, самосожжение Доменико — это неизбежный для всех исход или уход. И в том и в другом случае поражает нелепость, антиразумность этого ухода. Безумие? Бунт против разума? Или долгожданный Переход? Еще одна ступень на пути к Вечности? Ответа нет. Где искать все эти ответы? В том, как снимает Тарковский эти события. Быть внимательным к каждой детали. Что называется, по Бахтину, — не отрываться от текста. И возможно, тогда откроется смысл «чужого» как проявление «святого юродства», единственной надежды на спасение мира, как писала философ Т. Горичева.

Фильм «Жертвоприношение»

В некотором смысле похожая ситуация открывается и в последнем фильме Андрея Тарковского «Жертвоприношение» (1986). Если мы начнем с того же вопроса Лотмана — что за

мир и как поделен? — ответ не будет простым. Мир людей, цивилизованный, по-своему комфортный, кажущийся мирным, спокойным и цельным, вдруг раскрывает огромную проблему. Все эти приятные признаки цивилизации всего лишь иллюзия, приятная форма, внутри которой вот-вот произойдет или может произойти нечто, что окажется фатальным, ибо в какой-то момент мы понимаем, что мир буквально стоит на грани. И это грань бытия — небытия. Мир, который практически сам привел себя к самоуничтожению.

Все это происходит в день рождения главного героя Александра — прекрасного представителя человеческой культуры, мыслящего и одновременно страдающего «комплексом Гамлета», то есть бездействием. Бездействующий актант. Отсюда проистекает особая энергетика фильма: разрежённость, бессюжетность начала, переполненная монологами и своего рода страданиями. «Слова, слова, слова...». Отсюда и совершенно особая композиционная структура, энергетика фильма — стягивание действия к концу, как бы постоянное «вызревание» или «выращивание» в себе этой способности к действию. К совершению поступка.

И снова возникает парадокс фильма Тарковского. Чем окажется этот поступок? Нервные, но последовательные действия Александра. Складывание некой пирамиды из красивой мебели и тканей, что очень скоро начнет полыхать, и мы будем свидетелями этого страшного зрелища, когда будет гореть Дом. Твой дом. Твой единственный и любимый дом, в котором живут самые любимые люди. Что это? Исполнение данного Богу обета? Жертва Богу во имя спасения людей? Действия провидца и спасителя или безумца, заставляющего страдать самых близких людей?

Как же так случилось, что нормальный, образованный и любящий «свой» становится среди «своих» «чужим» и безумным? И какую границу сейчас переходит Александр, который мечется между любимыми своими домашними и чужими санитарами, которые сейчас его поймают и увезут как безумца в какой-нибудь психиатрический комплекс? Возможно, они попытаются спасти его от опасной болезни — бесконечной Веры в Высшую реальность и свою личную ответственность за судьбу мира, в которую так верил и сам режиссер.

Сегодня представляется, что новая художественная реальность, не без участия современной постнеклассической философии, направлена на парадоксальное, нетрадиционное использование любых текстовых механизмов, которые инициируют процессы активизации зрительского восприятия. Из всего

многообразия моделей модификаций с рассмотренной оппозицией «свой — чужой» нас особо интересует то, что это противопоставление выступает как проекция внутреннего разбиения, иными словами — ***«чужой внутри меня»***.

Это типичная ситуация для постмодернистского фильма, которому свойственна патологическая погруженность в подсознание, где основная семантическая граница отделяет не персонажей и миры, но парадоксальным образом проходит внутри единого «Я» субъекта. Метафорой этой ситуации может стать ответ Борхеса на вопрос одного из студентов: «Что было самым страшным в его жизни?» На что Борхес не раздумывая отвечает, что это был преследующий его сон, в котором действовали ряженые и от которого его бросало в дрожь, но при этом сон всегда прерывался на одном и том же месте, достигнув той точки, когда с Борхеса (он это точно знает) будет сорвана маска, и он знает также, что ***под маской — он сам!***

Именно эта ситуация является отправной структурообразующей точкой практически всех постмодернистских фильмов. В определенном смысле постмодернистские тексты — это фильмы-путешествия, но маршрут такого путешествия проходит сквозь лабиринты человеческого подсознания. При этом на экране мы можем видеть вполне узнаваемые пространства, которые на самом деле всегда изоморфны определенным внутренним состояниям. Так, в фильме «Голый завтрак» (1991) Дэвида Кроненберга «разлом» осуществляется именно внутри героя, и это ведет Вильяма Ли по пути деградации, развоплощения, отчуждения от самого себя. По сути, фильм Кроненберга может быть прочитан как впечатляющая картина растления, разложения и умерщвления человеческой души. Этот процесс деконструкции души оказывается изоморфен процессу продвижения персонажа по лабиринтам собственного подсознания, что предстает как результирующее пересечение семантической границы — Я / я как чужой. Аналогично работает оппозиция «свой — чужой» и в фильме Д. Арановского «Черный лебедь» (2010), где теневая часть души, инициируемая призывами Эго героини, желающей во что бы то ни стало получить главную роль, пусть даже путем явно преждевременной встречи со своим теневым «я», выходит на поверхность этого мира, неся в себе смертельную угрозу.

Радикальную трансформацию оппозиция «свой — чужой» получает в фильмах М. Ханеке. Если мы обратимся к его триллеру «Забавные игры» (1997), то здесь оппозиция несет семантическое наполнение и функцию не просто «чужого», но «иного» субъекта. Причем настолько «иного», что фактически мы не

беремся судить о качествах этого «иного», поскольку эти «иные» явно выходят за границы парадигмы, принятой в нашем мире.

Именно оппозиция «свой — чужой» в фильме К. Рейгадоса «Из мрака в свет» (2012) является структурообразующей. Актанты, преодолевая недоверие и отчуждение, движутся навстречу друг другу. И это движение неожиданно упирается в коварство и предательство, с одной стороны, и необъяснимое благородство — с другой, то есть со стороны жертвы, которая в итоге уйдет из жизни, так и не назвав имя вора и предателя. И постепенно в нечестном и жестоком человеке раскроется осознание своего зла такой силы, которое станет для него несовместимым с жизнью и приведет «предателя» к крайнему шагу как искупительной жертве.

Наконец, одной из самых рискованных конструкций, на наш взгляд, является фильм Д. Арановского «Мама» (2017), где множество неизвестно откуда взявшихся «чужих», отвратительных и мерзких, творящих невообразимые, полные «кощунства» ритуалы и ужасы, действуют на самом деле в рамках монофильма, ибо совсем не исключено, что все «злодеи» — это неисправленные свойства человека, которые еще ждут не безжалостного уничтожения, как кажется зрителю, но своего исправления.

В работе над текстом никто, конечно, не застрахован от ошибок, даже когда тобой руководит специалист, помогая в продвижении наводящими вопросами, а иногда и «подсказками». Что, собственно, может произойти, если основная семантическая оппозиция определена неверно? И как мы об этом можем узнать? А произойти может худшее — некорректное, следовательно, не имеющее смысла прочтение кинотекста. И только общая вертикальная интеграция всех элементов (собственно, заново выстроенная режиссерская концепция) может указывать на корректность или ошибочность вашего выбора. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. *Лотман Ю.М.* Об искусстве. СПб.: Искусство, 1998. 702 с.
2. *Эйзенштейн С.М.* Метод. Т. 2. Тайны мастеров.: Музей кино; Эйзенштейн-центр, 2002. 661 с.

REFERENCES

1. *Lotman Yu.M.* (1998). Ob iskusstve [About art]. Sankt-Peterburg: Iskusstvo, 1998. 702 p. (In Russ.).
2. *Eyzenshteyn S.M.* (2002). Metod [Method]. T. 2. Tayny masterov. Moskva: Muzey kino; Eyzenshteyn-tsentr, 2002. 661 p. (In Russ.).

On the Essence and Relevance of the Work on Semantic Oppositions in Creative Writing

Ludmila B. Klyueva

Doctor of Arts, Associate Professor at the Department of Film Studies at the Faculty of Scriptwriting and Film Studies of All-Russian State Institute of Cinematography named after S. Gerasimov (VGIK)

UDC 778.05

ABSTRACT: The article examines one of the most significant aspects of artistic text analysis promoted by Yuri Lotman: incorporating semiotic oppositions into the practice of analysis. We will attempt to research into this undoubtedly powerful resource and its potential based on the understanding of the advantage of using oppositions for answering the numerous questions posed by a particular cinematic text, no matter what type, genre or style it belongs to, in other words, we are talking about universal units and analytical mechanisms.

Any given artistic text always represents a certain hierarchy of spaces. These spaces are in turn associated with a specific type of boundaries. It means that if a text entails an array of spaces we are dealing with a similar array of borders, or more precisely, a hierarchy of borders. But even if everything happens in a single space, this does not mean that the number and significance of the borders are dramatically reduced. The system of boundaries can be extremely complex, bizarre and paradoxical, since it easily combines within itself. Along with explicit, ostensive physical boundaries, there are those of the opposite type: invisible, but particularly felt and experienced (quite often in modern films these sensations are not fixed by consciousness). Somewhere in this system of visible and invisible boundaries lies the main semantic boundary of the text, which eventually acquires (or is deliberately given) the mental form of one or another semantic opposition. And in this context, any text is also a hierarchy of semantic oppositions. The challenge, especially for a modern analyst, is that despite the active tendency associated with the conscious tricks of modern directing to knowingly and at the same time very accurately "lay" into the structure of the text and strategically convincingly implement the "wrong reading" of the text, to be so attentive and sensitive to the language of the text (and the text opens up exclusively in the horizon of the language), in order to avoid straying from the "path" and ending up in the "ditch" (not without the help of the director's discourse) and try to discover, explicate and single out the only basic semantic opposition, from the complex of others, which ensures the process of revealing the semantic potential of the text, even if it results in the discovery of the director's concealed intention, as they say, to "throw off" the analyst "to the understudy".

KEY WORDS: opposition, general semantic field of the text, intelligibility, hierarchy of spaces, hierarchy of boundaries, hierarchy of semantic oppositions

Александр Довженко. Поэтическое пространство бессмертия

В.В. Виноградов
доктор искусствоведения

DOI: https://doi.org/10.17816/VGIK89539

УДК 778.5.04/с

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена теме смерти и возрождения в творчестве Александра Довженко. Основным материалом для изучения служат фильмы «Земля» и «Щорс». В работе анализируется как типология смерти, встречающаяся в фильмах режиссера, так и миф воскрешения, становящийся важным концептуальным основанием авторского мировоззрения. Взгляды режиссера рассматриваются в контексте киноведческой, философской и эстетической проблематики.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

кинематограф, иммортализм, танатология, А. Довженко, «Земля», воскресение, смерть

Давно стала хрестоматийной сцена смерти деда Семена из фильма Александра Довженко «Земля» (1930). Лежит на земле благостный старик, окруженный упавшими яблоками, и с улыбкой ждет прихода смерти. Спокоен и его друг Петро: «Умираешь, Семен?» Тихий и простой ответ: «Умираю, Петро». Смеется ребенок, играя с лежащими на земле яблоками, рядом стоят немного печальные родственники. «Так. Ну, умирай, — продолжает Петро. — Умирай, Семен, и после смерти дай мне знать, где ты там будешь, в раю или в аду… и как тебе там». «Добре, Петро. Если можно будет, обязательно извещу», — отвечает Семен.

Совершается обряд символического причастия. Умирающий надкусывает яблоко и, скрестив на груди руки, ложится, произнося: «Ну, прощайте, умираю».

Перед зрителем сцена счастливой естественной смерти крестьянина, всю жизнь обрабатывавшего землю, жившего в гармонии с ней и наконец завершившего свой путь. Он словно перезрелый плод, упавший с древа жизни и ждущий, когда его поглотит земля. Монтажный ряд кадров с умирающим стариком и сидящих на траве младенцев символизирует вечный круговорот жизни и смерти. Земля рождает и поглощает. И нет в этой сцене трагизма, нет страха смерти. Как говорил один из героев Андрея Платонова: «Смерть — это вроде переселения в

другую губернию». Вот такой «другой губернией», в традиционном родовом сознании, становится сама природа, а жизнь человека после смерти, его бессмертие связываются с возвращением в ее лоно[1].

[1] «И примет в свое материнское лоно, как приняла прадедов его и деда под яблоней» // Довженко А.П. Собрание сочинений [Текст]: В 4 т. / Ин-т истории искусств. Союз. работников кинематографии СССР. Центр. архив литературы и искусства СССР. М.: Искусство, 1966–1969. Т. 1. 1966.

И единственным напоминанием об ушедшем, кроме его могилы, становится сам круговорот жизни и смерти. Пшеничные поля, яблоневые сады читаются в этом контексте как метафора человеческой жизни, а быть может, даже и больше — становятся ее реальным физическим воплощением, схожим со знаменитым образом Уолта Уитмена из его сборника «Листья травы»:

«Ребенок спросил: "Что такое трава?" — и принес мне полные горсти травы,
(…)
она кажется мне прекрасными нестрижеными волосами могил.
(…)
Что, по-вашему, сталось со стариками и юношами?
И во что обратились теперь дети и женщины?
Они живы, и им хорошо,
И малейший росток есть свидетельство, что смерти на деле нет,
А если она и была, она вела за собою жизнь, она не подстерегает жизнь, чтобы ее прекратить.
Она гибнет сама, едва лишь появится жизнь.
Все идет вперед и вперед, ничто не погибает.
Умереть — это вовсе не то, что ты думал, но лучше»[2].

[2] Уитмен У. Избранное / Пер. с англ. [Вступ. статья М.О. Мендельсона]. М.: Гослитиздат, 1954. 307 с.

В сущности, это проявление возрожденческого понимания жизни и смерти. Средневековое устрашающее «помни о смерти» (memento mori) рассматривало земную жизнь как скоротечную, часто мучительную, являющуюся лишь подготовкой к подлинной и вечной жизни, наступающей после физической кончины человека. В период Возрождения подобное отношение к смерти начинает меняться. На место страха приходит мудрое и спокойное ощущение бренности человеческой жизни.

* * *

Смерть — естественная часть природного цикла. И в этом контексте идеальная, образцовая смерть человека — это смерть домашняя, на склоне лет, в окружении детей и внуков (его продолжении). Человек рождается дома и там же должен уходить из жизни[3]. Своего рода одомашненная смерть, или, как определял ее французский историк Арьес Филипп, — «смерть прирученная».

[3] Довженко А.П. Указ. соч. С. 120.

И как бы в дополнение описания смерти Семена А. Довженко дает образ «одомашненной» смерти в сценарии:

«Когда-то кладбище помещалось за селом. Постепенно мертвые, как и живые, расширили свое владение, и теперь оно образовало что-то вроде площади в самом почти селе. В таком расположении кладбища было немало удобства. Тут покойники наши, если и не чувствовали почти себя как дома, по причине отсутствия у них уже всяких чувств, то, во всяком случае, вполне можно сказать, пребывали, несомненно, дома. Возле их могил играли дети, в воскресенье сюда сходились на посиделки бабы. Старые люди говорили, что в нашем селе и умирать не так страшно, как по другим селам. Ничего специфического, торжественного, вроде гранитных или мраморных памятников, на нашем кладбище не было. На крестах сушилась белье и посуда, и сами кресты были простые и сплошь деревянные»[4].

[4] Довженко А.П. Указ. соч. С. 120.

У Довженко человеческий дом — это земля. И первые кадры фильма демонстрируют, казалось бы, эту самую образцовую смерть на земле.

Непосредственному моменту смерти в фильме предшествует монтажный ряд: пшеничное поле (изогнутость горизонта придает видимому в кадре особый планетарный масштаб), подсолнухи, обращенные к солнцу (метафора связи жизни человека со светом), деревья с плодами. Сам умирающий освещен лучами солнца и ожидает смерть с блаженной улыбкой, словно обращенной в вечность. Он прожил жизнь, и это позволяет ему воспринимать мир немного со стороны и смотреть на смерть как на итог жизненного пути, который сходен с процессами цветения, созревания и умирания. Человек рождается, созревает, а затем опадает с древа жизни. Из земли вышел и в землю уходит[5]. И так происходит из поколения в поколение. Спокойствие и отсутствие страха перед смертью становятся слагаемыми того, что можно было бы назвать чертой народного надындивидуального сознания[6].

[5] Быт 3:19.

[6] Исключением являются кулаки, у которых в силу имущественного отличия от крестьянина в основе вектор индивидуалистического сознания. Довженко, противопоставляя эти типы сознания, в фильме монтирует почти без подготовки, встык, эпизод смерти Семена с криками и слезами кулаков, узнавших об отъеме у них земли. Потеря личного становится для них трагедией. — *Прим. авт.*

Дед Семен умирает в окружении близких и родственников разных поколений, вспоминающих о его жизни: «75 лет быками землю пахал». Его друг Петро заявляет, что если бы он был народным комиссаром, то дал бы Семену орден. Однако внук Семена, Василь, возражает, что, мол, за быков ордена не дают… «А за что дают?» — с вызовом вопрошает Петро. Но вопрос пока остается без ответа.

Наконец сцена подходит к своему завершению — приходу смерти. Ее чувствует только Семен, объявляя: «Прощайте, умираю». Зритель увидит опустивший голову подсолнечник[7], символизирующий разрыв человека со светом и уже мертвеца, постепенно погружающегося во мрак.

[7] Довженко А.П. Указ. соч. С. 113.

В сценарии цветок не наклоняет голову:

«Даже подсолнечник ни один не шевельнулся. Весь праздничный подсолнечниковый мир стоял неподвижно, подобно хору красивых детей, устремивших ввысь свои радостные золотистые лица»[8].

[8] Довженко А.П. Указ. соч. С. 113.

Смерть деда Семена. Кадр из фильма «Земля», режиссер А. Довженко, 1930 год

И действительно, после этих кадров зритель не увидит ни прощания, ни похорон, ни сожаления односельчан. Ничего. Полное исчезновение человека. Только придет через некоторое время на «домашнюю» могилу его друг Петро и, приложив ухо к земле, спросит: «Как там?» Но никакого обратного сообщения между мирами-губерниями нет. Во всяком случае, слышимого. Ответ ему — смех забавляющихся на кладбище детей.

Надо отметить, что *неслышимость* становится в этом фильме Довженко важнейшей метафорой прихода смерти. Причем человек в этом фильме, как, например, Хома Белоконь, сын кулака, будучи живым, перестав быть слышимым окружающими, символически выпадает из списков живущих. О тишине в сценарии картины мечтал друг Семена Григорий (в фильме Петро) и даже когда-то отправлялся жить к Тихому океану, узнав, что там есть свободные земли. Позже, будучи похороненным рядом с Семеном, он наконец получает эту тишину как награду[9].

[9] Еще один персонаж «ветхозаветного» праведника, охраняющего старый мир, где царствует смерть. Отсюда такое его уважительное отношение к тишине, символу покоя и смерти. — *Прим. авт.*

Надо отметить, что танатологический код у Довженко весьма разнообразен и с его помощью описывается смерть различных типов героев. Смерть деда Семена похожа на уход «ветхозаветного» праведника[10], сопровождающаяся разрывом связи слышимой (обретение тишины) при сохранении видимой символической. Ее характеризуют, прежде всего, некое статическое положение умирающего и ожидаемость этого события. Персонаж почти неподвижен и ждет смерть, словно осведомлен о ее приходе заранее. Он не боится ее прихода, не сопротивляется, не пытается обмануть, принимает ее как неизбежность или даже как благо. Это смерть человека, терпевшего всю тяжесть земной жизни, и ее приход есть своего рода освобождение. Теперь же воцаряется неподвижность, спокойствие и легкость. Свет солнца падает на лежащего. Белая рубашка напоминает

[10] «Помню только, что дед был очень стар, и еще помню, что был он похож на образ одного из богов, которые охраняли и украшали нашу старую хату» // Довженко А.П. Указ. соч. С. 111.

саван. Вокруг упавшие с деревьев плоды. Всю жизнь пахал землю, потом лег и умер…

Да, возможно, дед Семен, как в образе Уитмена, прорастет травой на могиле или даст силы новым плодам… Но он исчез, а в мире ничего не изменилось, он продолжил свой путь точно так же, как это делали другие и сотни лет назад. Семен стал одним из упавших плодов в яблоневом саду и исчез, как исчезают они на земле под кроной деревьев.

Вот как сам Довженко описывает его смерть: «Кончина деда не вызвала решительно никакого движения в окружающем мире. Не загремел ни гром, ни роковые молнии не разодрали небес торжественным сверканием, ни бури не повалили с корнями могучих многостолетних дубов.

На полуденном небе ни облачка. Тихо вокруг. Только два-три яблока мягко бухнули где-то в траву, и все. Даже подсолнечник ни один не шевельнулся. Весь праздничный подсолнечниковый мир стоял неподвижно, подобно хору красивых детей, устремивших ввысь свои радостные золотистые лица. А над лицами тихо сновали покинутые дедом золотые пчелы.

С дедовыми родичами тоже ничего особенного не произошло. Как-то все так ладно получилось, что ближние, глядя на него, не впали ни в скорбь, ни в страдание. Непонятное волнение слегка охватило потомков и ощущение торжественной тайны бытия, словно все они внезапно прикоснулись к беспредельности времени и его гармонических законов. К тому же и дед, хоть и умер, тем не менее не захотел расстаться с улыбкой, и она продолжала тихо сиять на его лице. Он и при жизни был тоже лишен героических черт»[11].

[11] Довженко А.П. Указ. соч. С. 113.

Смерть естественная, идеальная, как было обозначено выше, приводит у Довженко, в сущности, к простому исчезновению, практически испарению человека. Но из жизни и смерти Семена следуют, как минимум, два вопроса. Такая уж ли она идеальная, образцовая эта смерть, и за что же все-таки дают ордена?

Оказывается, что в следовании традиционному пути человека на земле, в его долготерпении нет ничего героического. Он всего лишь бесследно исчезает на фоне вечно обновляющейся природы, являясь ее совсем необязательным придатком.

И поэтому за образом «ветхозаветного» праведника следует образ «новозаветного». С ним связан путь изменения мира, его улучшение. Патриархальный тип хозяйствования благодаря революции подвергается пересмотру и должен уступить место новому. Естественный природный мир превращается в мир индустриальный. Путь изменения жизни связывается с изме-

нениями форм хозяйствования (быка заменяет трактор), форм собственности (личное превращается в общественное) и приходом новой культуры (отрицанием старых религиозных норм как охранительного каркаса — «бога нет»).

Изменение хода мира не может произойти без нового героя и обязательной жертвы, приносимой этому новому порядку. В фильме Довженко таким героем и одновременно сакральной жертвой становится Василь Трубенко, внук деда Семена[12]. Естественно, что в этом случае танаталогический код должен иметь принципиальные отличия от предыдущего. Тихая и спокойная (ожидаемая) смерть на склоне лет заменяется на жертвенную и неожиданную смерть молодого человека. В отличие от статического ожидания ее прихода в первом случае, здесь она настигает героя неожиданно, во время его движения. И не просто движения, а пляски. Надо отметить, что этот образ у Довженко носит совершенно особый характер, символизирующий экстатическое состояние и, что важно, потенциально связанный со смертью (пляска рекрутов в «Звенигоре», танец с саблями в «Щорсе»).

[12] Но нет конфликта между этими образами. Довженко подчеркивает преемственность образов деда и внука: «Нету ничего в человеческой деятельности, где не справился бы Василь, легко при этом улыбаясь дедовой улыбкой». — *Прим. авт.*

Пляска Василя. Кадр из фильма «Земля», режиссер А. Довженко, 1930 год

В данном случае пляска Василя — это воплощение радости, сопровождающей работу по преобразованию земли (смерти старого и рождения нового). Она воплощает состояние экстасиса, своего рода переход через границу (а границы-межи Василь переходит в прямом и переносном смысле), который дает возможность символически как бы немного преодолеть притяжение этой самой земли и подняться над ней[13].

[13] Довженко А.П. Указ. соч. С. 131.

«Здоровые круглые руки и ноги, сильные и быстрые, и совершенно бесшумная походка, словно шел он, не касаясь земли, по воздуху, над стежками, дорогами, над травами, если кто понимает такую походку. Весь его юный мир был так обращен к действию и так согласован, что казалось порой ему, сделай он движение руками, и можно полететь с такой же легкостью, с какой мы летаем в неразгаданных снах»[14].

[14] Там же.

Пыль, поднимающаяся во время пляски, создает ощущение, что этот мечтающий с закрытыми глазами о чем-то сказочном и фантастическом персонаж движется словно по облаку, символизируя неземную легкость, почти невесомость[15].

[15] Довженко А.П. Указ. соч. С. 131.

«...Повинуясь внутренний музыке и попирая все законы тяготения, торжествующе тело отрывается от земли навстречу лучшему, что несет в отдельном человеке бессмертная душа его народа»[16].

[16] Там же.

И в этой высшей экстатической точке его настигает выстрел.

* * *

В отличие от кончины деда Семена, почти бесшумно упавшего в мягкую траву словно яблоко, и не вызвавшей, как пишет Довженко, особенных переживаний у родственников, кроме ощущения торжественной тайны бытия, трагическая гибель Василя, наоборот, вызывает активное движение в окружающем мире. Тяжело скорбит по нему множество односельчан, вышедших проводить его в последний путь. И это не простое прощание, а своего рода апофеоз всеобщего прозрения[17]. Смерть Василя открывает им глаза на дело, за которое он погиб[18].

[17] Даже сын кулака (исп. Лука Ляшенко) идет со всеми односельчанами провожать Василя в последний путь. — *Прим. авт.*

[18] Довженко А.П. Указ. соч. С. 136.

«Словно пробужденные от сна необыкновенностью происшедшего, люди приобрели вдруг как бы новое видение мира, и весь смысл их бытия, — все трудности, невзгоды и героические волнения прошлого, и все страсти настоящего, и предвидения, и предчувствования своей исторической судьбы, — все предстало перед ними в величавом небудничном единстве»[19].

[19] Там же.

Его хоронят всем селом, к нему стекаются людские потоки, а он, как должен понимать зритель, продолжает жить в начатом им деле переустройства мира и в памяти односельчан. Более того, похороны Василя даются параллельно с кадрами рождения младенца (мать Василя освобождается от бремени). Вновь обозначенная пара: жизнь и смерть — должна свидетельствовать о продолжении движения мира, но мира уже изменившегося.

Похороны Василя. Кадр из фильма «Земля», режиссер А. Довженко, 1930 год

Скорбит природа, ветвями деревьев прикасаясь к лежащему в гробу.

Правда, вместо бурь, грома и роковых молний, коих не полагалось в момент смерти деда Семена, в сцене прощания с Василем режиссер вводит их эквивалент — кадры мчащегося табуна лошадей[20], символизирующего порыв освобожденных от оков прошлого человеческих душ. Монтируя его с бегущими к гробу Василя односельчанами, людская скорбь соизмеряется с силой и энергией этого табуна[21].

[20] Конечно, вспоминаются знаменитые мчащиеся всадники в «Арсенале». — *Прим. авт.*

[21] Довженко А.П. Указ. соч. С. 137.

В сценарии:
«В небесной синеве стали возникать облака. Они росли и множились, пребывая в непрерывном состязании и изменчивости. Одни из них казались похожими на бородатые головы старинных пророков, другие — на снежные горы, третьи неслись словно всадники, на фантастических образах коней»[22].
В фильме Довженко заменил облака на реальных лошадей.

[22] Там же.

Еще один важный эпизод описания прощания с Василем: выступающий на митинге секретарь комсомольской ячейки Чуприна обращает внимание собравшихся на еще один символ нового мира — пролетающий советский аэроплан[23]: «А вы, дядько, наш Панас, не горюйте. Полетит слава про нашего Василя по всему миру… Как вон тот наш большевистский аэроплан». И все стоящие поднимают головы вверх, словно вновь обозначая восстановленную естественную связь между природой и человеком, по сути, заново воспроизводя один из первых кадров фильма с застывшей в море подсолнечника девушкой и устремившей ввысь свой взгляд вместе со взглядами радостных золотистых лиц цветов. Каждая из смертей заставляла подсолнечники опускать головы, свидетельствуя не только о скорби, но и о разрушении главной жизненной связи. Однако заключительные кадры прощания свидетельствуют уже об обратном: обозначаются новый индустриальный путь мира, изменившееся сознание людей и мотив восстановленной гармонии, в которые естественно и органично встроена смерть главного героя. Отсюда и следующий за всем этим катарсический финал — кадры сада, омываемого летним дождем, который Довженко описывает следующим образом:

[23] Тема объединения стихий. — *Прим. авт.*

«И на пыльную знойную землю полился дождь, крупный и теплый. Было что-то непередаваемо радостное, животворящее в этом солнечном дожде, и это все почувствовали. Он как бы смыл все остатки скорби и печали с людей. В каждой его капле сверкало обещание торжества жизни»[24].

[24] Довженко А.П. Указ. соч. С. 138.

Естественно, что смерть врага у Довженко — это исчезновение, за которым ровным счетом ничего не следует. Причем

внешне он может иметь черты динамической смерти героя, но с одним исключением. Она не ведет к хоть какой-либо форме продолжения жизни. Например, в фильме «Земля» символическая смерть кулака Хомы имеет, в сущности, ту же динамическую форму, как и у Василя. Хома Белоконь такой же драматический герой, как и Василь Трубенко. Оба погибают в движении. Смерть врага — это смерть человека, выбравшего неверную сторону в исторической борьбе, исход которой заранее известен, а посему это выбор, не ведущий ни к чему. Социалистических изменений не остановить. Хома Белоконь — своего рода пустоцвет, оборвать который совершенно не жалко. Вот почему с такой легкостью Довженко избавляется от всех, кто или по недомыслию, или по злобе встает на пути героя, борющегося за советскую власть. Да и враги порой, осознав это, чуть ли не добровольно уходят из жизни. С какой легкостью и простотой убивает свою жену персонаж из «Арсенала», не отпускающую его на революционную борьбу. С какой легкостью в «Аэрограде» герой фильма стреляет в своего друга, с которым дружил всю жизнь, узнав, что он враг: «Ну! Довольно вертеться! Спокойно — стреляю!» И весьма показателен шутливый стишок, звучащий в фильме о всех случившихся смертях врагов:

Чудесный прейскурант смертей!
Почил на лаврах дед Василь,
Плюется в небеса Шибанов,
Игумна столбняк ударил,
И заколался иностранец.

Да и судьба, очевидно, против них: «Весь род Белоконей вскоре исчез без следа»[25].

Несмотря на, казалось бы, схожий динамический характер их гибели, главное формальное отличие, лежащее в основе характера движения, — это истеричность. И логично, что эпизод символической смерти Хомы начинается с такого вот нервного бега[26]. Нежелание потерять земельный надел заставляет его в какой-то момент как

[25] Довженко А.П. Указ. соч. С. 138.

[26] Этот бег можно наблюдать во многих картинах Довженко: в ранней работе «Ягодка любви» (1926) и в фильме «Поэма о море» (1958), снятой его вдовой Ю. Солнцевой. — *Прим. авт.*

Истерика Хомы. Кадр из фильма «Земля», режиссер А. Довженко, 1930 год

бы истерично и судорожно ввинчиваться головой в эту самую землю[27].

[27] Довженко А.П. Указ. соч. С. 138.

«И вдруг упал с разгона, стремглав вниз и безумно завертелся, будто стремясь вкрутиться в землю, как червь»[28].

[28] Там же.

Повторяя пляску Василя на кладбище, он кричит, признаваясь: «Я убил его ночью!» Но никто не слышит его, в сущности, уже мертвеца. Интересно, что его танец, истерично воспроизводящий движения Василя, выглядит как своего рода Danse macabre[29].

[29] Dance macabre в переводе означает Танец смерти. — *Прим. авт.*

Весьма красноречивый кадр, символизирующий у Довженко смерть героя и целого класса кулаков. По всей видимости, он имеет в своей основе известную иконографию бренности человеческого бытия.

Пляска Хомы. Кадр из фильма «Земля», режиссер А. Довженко, 1930 год

Как правило, пространство картины разрезается горизонтом на две части, словно перед зрителем театральная сцена, и персонифицированная Смерть ведет к могиле двигающихся в танце представителей всех социальных слоев и возрастов. В кадре же у Довженко, естественно, возникает не аллегория скоротечности человеческой жизни и всеобщего равенства перед смертью, а вполне конкретное обозначение смерти класса кулаков. Судорожные движения Хомы на фоне безжизненного пространства кладбища выглядят жалкими в сравнении с уверенностью и искренней радостью Василя, пустившегося в пляс на улице родного села. Смерти Семена и Василя приходят на фоне природы, плодов, рождения молодой жизни, света, а у Хомы в кадре только клочок мертвой земли и деревянные кресты. В сущности, это уход в абсолютное небытие, без возможности хоть какого-то продолжения или возрождения.

Но продолжение жизни возможно для положительного героя не только в памяти односельчан, но и в начатом деле. В мифопоэтической системе режиссера существует целый проект подлинного возрождения, которое служит важным основанием катарсического финала. Возрождение у Довженко означает

Монах-смерть. Кадр из фильма «Земля», режиссер А. Довженко, 1930 год

в итоге победу человека над смертью — властительницы мира в самом широком значении. Как, например, в ранней картине Довженко «Звенигора» (1928) эта властительница мира является хранительницей земных богатств, появляющаяся в образе монаха-католика. Ее образ — некая реактивная сила, сковывающая потенциал земли, не позволяющая людям воспользоваться земными богатствами и изменить мир.

* * *

Ни силой, ни молитвами смерть не победить. Только благодаря социалистической революции и индустриализации можно одержать над ней верх. И поезд новой жизни, который хотел остановить тысячелетний дед, — это воплощенное крестьянское сознание со всеми его предрассудками и страхами наконец уносит всех вперед к коммунизму, к победе над неизбежным.

Интересно, что эти идеи весьма органично вплетаются в круг популярных теорий 1920-х годов. Победа над смертью (иммортализм) была одной из утопических концепций того времени, часто связываемых с построением коммунизма. Более того, коммунистическое общество будущего во всякого рода поэтических образах порой виделось своеобразным аналогом земного рая, лишенным той самой реактивной силы — смерти. Активная стадия развития иммортализма в России приходится на 1910–1920-е годы, на период формирования философии космизма (главным образом биокосмизма)[30]. Эти дискуссии, популярные в начале прошлого века, оставили след в советском искусстве и литературе (в частности, в творчестве А. Платонова, осмыслявшего философию Н. Федорова, в картине А. Роома «Строгий юноша» и других). По всей видимости, эти идеи повлияли и на образную систему А. Довженко.

Самое цельное и детальное изложение концепции бессмертия излагается в фильме «Щорс» (1939), ставшем в этом смысле

[30] Идеи физического бессмертия в России разрабатывались Н. Федоровым, И. Мечниковым, П. Бахметьевым. Революция 1917 года во многом стимулировала интерес к идеям преобразования общества и человека. Одна из задач такого преобразования — преодоление смерти. Особую популярность идеи бессмертия получили в анархистском движении как предельное воплощение человеческой свободы. — *Прим. авт.*

идейным продолжением картины «Земля». Первое условие, когда смерть делает шаг назад, — это отсутствие страха перед ней. Она побеждается смелостью и напором, на это способны лишь истинные пассионарии, окрыленные светлой идеей достижения всеобщего счастья. Противник же, выступающий на стороне, за которой нет правды, как правило, проигрывает. Пример того — вопрос, дважды задаваемый Щорсом на протяжении фильма пленному противнику: «А вы смерти боитесь?» И сам же отвечал на него, видя глаза врага: «Боитесь!» А революционеры смерти не боятся, и в этом залог их победы.

Вот главные диалоги, из центральной сцены «на привале» наиболее полно раскрывающие тему воскресения (*видимость* и *слышимость*). В силу важности дадим ее достаточно подробное описание.

Красноармеец: «Я так хочу победить и меня пуля не берет! Так хочу победить и говорю пуле: "Не тронь!" И не трогает. Щекочет и не трогает. Что это? Правда?» Щорс отвечает: «Правда! Раз в 1000 лет пуля не должна брать человека. История заворожила нас, хлопцы! Пройдут года. Свершится революция. И заживут люди братьями на земле. Сколько же сказок про нас расскажут! Сколько песен тихими вечерами будут спевать хлопцы с девчатами. Пролетят журавли из теплого края…» Кто-то дополняет это описание земного рая[31]: «Тогда все края будут теплыми!» Щорс продолжает: «И скажет девица парню своему: " Что? Давай споем старинную песню про революцию. И тогда воскреснем мы! И появимся мы из седины веков и пройдем перед ними могучим строем. Полным торжественного ритма и красоты. Трезвые, храбрые, без матюков, без подхалимства и предательства. Пройдем за Лениным такими простыми и достойными товарищами, что если бы можно все это представить, то многие заплакали бы сейчас в тоске, что не так пронесли свои раны и головы свои не совсем так. Да! То будут народные песни. Как же нужно дорожить жизнью хлопцы! Какая великая была эпоха и какие сказочные люди. Посмотрит дивчина и увидит, скажем, Чижа и спросит: "Какие вы были люди?"»[32].

[31] Процесс создания рая на земле будет продолжен в картине «Мичурин» (1949). — *Прим. авт.*

[32] Эта тема была начата в картине «Звенигора» с истории скифов. — *Прим. авт.*

И красноармеец Чиж в фильме отвечает: «Скажу, что были всякие и лодыри, и всякие недисциплинированные личности, и прочие сукины сыны, но большинство хорошее, что не только в газетах вычитывало, кто оно сегодня и куда пойдет завтра, а в потухающих зрачках противника, да в пулеметных строчках, да на лезвиях сабель читало ленинскую программу жизни и смерти в каждом городе. Да, и все во имя вас! И нередко сыновья

получали отцовскую пулю в морду и сами стреляли в отцов из парабеллумов и наганов, и не считалось это, скажу, ни сыноубийством, извините за грубое выражение, ни, как бы сказать по-нашему, по-тогдашнему, отцеубийством, а называлось просто: сын против батька, батько против сына. Надо так надо. Время такое. Такое, скажу, было время, что революция вырвалась из народных грудей, как кашель або огонь из огнедышащих гор! Так что спевайте, скажу, про нас: "На здоровье и извините, что были не дюже красивые. Темные были и бедные"[33] <…> Послышался голос Титаренко, — а правда ли, что после войны вы хотите всю землю засадить садами? Воцарилась тишина. — Вообще, я думаю, будет совершенно другая жизнь, совершенно другая. А почему весь земной шар действительно не превратить в сад? Бойцы сидели как зачарованные, и вся земля перед ними зацвела яблоневым цветом».

[33] В сущности, это отпущение грехов: «И не называлось это сыноубийством и отцеубийством. Надо так надо, время такое!». — *Прим. авт.*

Земля после победы революции — это райский сад. Слияние национальностей в одну единую — интернациональный хлопец и дивчина. Будущее — это остановившееся время, точнее, слияние времен, в котором происходит воскресение мертвецов-героев. В сущности, это поэтическое пространство бессмертия. Апофеоз довженковской концепции воскресения.

Надо отметить, что подобные образы бессмертной жизни или воскресения при наступлении коммунизма порой возникают в кинематографе. Например, в самом популярном фильме 1930-х годов — «Чапаеве» (1934) бр. Васильевых. Образ смерти в фильме, возникающий на различных повествовательных уровнях, разрушается именно в представлениях о будущем. Василий Иванович Чапаев говорит о том, какая счастливая жизнь наступит после: «…война кончится, великолепная будет жизнь! Знаешь, какая жизнь будет? Помирать не надо!» И далее продолжает свой монолог, подхватывая слова песни о гибели Ермака, которую поет его окружение: «С рассветом глас раздастся мой на славу и на смерть зовущий». Гибель Чапаева — это финал революционной образности 1920-х годов, воплощенной в легендарном начдиве. Смерть Чапаева — следствие его излишней самоуверенности. Стихийная энергия масс должна была обрести направляющие ее берега — энергия, сила, желание должны были контролироваться строгостью и дисциплиной. В этом заключалась главная задача тридцатых годов — преодоление революционной безбрежности двадцатых. Довженковский Щорс, или, как его назвал И. Сталин, украинский Чапаев, лишен анархического волюнтаризма своего кинопредшественника и уже готовый

продукт будущего. Он совершенный человек, побеждающий смерть. Ему противопоставляется прямо противоположный образ другого красного командира батьки Боженко, погибающего, в сущности, как носитель черт несовершенного героя — разгильдяйства, анархизма, партизанщины.

Воля и желание победы побеждают смерть прямо в бою[34], и далее это дает возможность воскреснуть в песнях, легендах, ведь будущие поколения задают вопросы, и… в реальности. Мистическим образом память воскрешает даже в теле. Так человек получает вечную жизнь. Героизм дает возможность пройти к ней. Так побеждается смерть и время. Получается, что в тот самый «ветхозаветный» механизм смены поколений вносятся изменения — прошлое и настоящее соединяются в едином пространстве, конечном, не умирающем. В нем воскресают эти люди-облака, обретают видимость и слышимость. И это именно воскрешение, а не прорастание травой, земными соками, питающими древо жизни.

[34] См. рассказ А. Довженко «Стой, смерть, остановись!» (1942). — *Прим. авт.*

* * *

В итоге вечная жизнь заключена не в возвращении в лоно природы, а благодаря героизму и коллективной памяти она возникает в пространстве некоего райского места, сада, созданного человеком, где соединяются прошлое и настоящее. И смерть, героическая гибель (подчеркнем) есть входной билет в процесс воскрешения. Ветхозаветные праведники, как Семен, прорастут плодами этого сада, враги найдут смерть окончательную, без возможности хоть какого-то продолжения (мертвое место, заброшенная могила), а «новозаветные» герои получат жизнь вечную.

Так, будущее, а с точки зрения А. Довженко это коммунизм, есть время окончательной победы над смертью. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. *Арьес Ф.* Человек перед лицом смерти / Филипп Арьес; пер. с фр. В.К. Ронина; общ. ред. С.В. Оболенской; предисл. А.Я. Гуревича [с. 5–30]. — М.: Прогресс; Прогресс-академия, 1992. 526 с.
2. *Довженко А.П.* Собрание сочинений [Текст]: В 4 т. / Ин-т истории искусств. Союз работников кинематографии СССР. Центр. архив литературы и искусства СССР. М.: Искусство, 1966–1969. Т. 1. 1966.
3. *Муравьев Д.А.* Образ пляски в кинематографе Довженко // Артикульт. 2011. № 1(1). С. 1–9.

4. *Уитмен У.* Избранное [Текст] / Пер. с англ. / Уолт Уитмен; [Вступ. статья М.О. Мендельсона]. М.: Гослитиздат, 1954. 307 с.

5. *Харт Ниббриг Кристиаан Л.* Эстетика смерти / Кристиаан Л. Харт Ниббриг; пер. с нем. А. Белобратова. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2005 (ГУП Тип. Наука). 420 с.

6. *Хренов Н.А.* Кинематографическая танатология // Отечественные записки. 2013. № 5 (56). С. 310–332.

REFERENCES

1. *Aryes F.* (1992) Chelovek pered liczom smerti [L'Homme devant la mort / The Hour of Our Death] / Filipp Aryes; per. s fr. V.K. Ronina; obshh. red. S.V. Obolenskoj; predisl. A.Ya. Gurevicha [Pp. 5–30]. Moscow: Progress; Progress-akademiya, 1992. 526 p. (In Russ.)

2. *Dovzhenko A.P.* (1966) Sobranie sochinenij [Collected Works]: V 4 t. / In-t istorii iskusstv. Soyuz rabotnikov kinematografii SSSR. Centr. arxiv literatury i iskusstva SSSR. Moscow: Iskusstvo, 1966–1969. T. 1. 1966. (In Russ.).

3. *Muravyev D.A.* (2011) Obraz plyaski v kinematografe Dovzhenko [The ecstatic dance Dovzhenko's cinema] // Artikulyt. 2011. № 1(1). Pp. 1–9. (In Russ.).

4. *Uolt U.* (1954) Izbrannoe [Favorites]: Per. s angl. / Uolt Uitmen; [Vstup. statya M.O. Mendelysona]. Moscow: Goslitizdat, 1954. 307 p. (In Russ.).

5. *Hart Nibbrig Kristiaan L.* (2005) Estetika smerti [Death aesthetics] / Kristiaan L. Hart Nibbrig; per. s nem. A. Belobratova. Saint Petersburg: Izd-vo Ivana Limbaxa, 2005 (GUP Tip. Nauka). 420 p. (In Russ.).

6. *Khrenov N.A.* (2013) Kinematograficheskaya tanatologiya [Cinematic thanatology] // Otechestvennye zapiski. 2013. № 5 (56). Pp. 310–332. (In Russ.).

Alexander Dovzhenko. Poetic Space of Immortality

Vladimir V. Vinogradov

Doctor of Arts, Professor at the Department of Film Studies at VGIK, Head of the Analytics Department at the Information Analysis Center for the Development of Film Education, S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography

UDC 778.5.04/c

ABSTRACT: The article focuses on the theme of death and rebirth in the works of A. Dovzhenko. In fact, the theme of death has been essential throughout the history of cinema. It is a matter of concern and representation in almost every film. But the authors do not always have an original concept of death. Among those for whom this topic is a through line are K. T. Dreyer, I. Bergman, A. Tarkovsky, J.-L. Godard, A. Sokurov, J. Cocteau. Death and resurrection play a key role in the films of A. Dovzhenko whose creation marked a milestone in the history of world cinema and set a special trend in its development. He has influenced a great many directors around the world, film historians and theorists in various countries keep dwelling on his work. Although Dovzhenko for many years is no more, his creative legacy is topical and relevant to this day. His art has been highly researched, still undoubtedly much yet remains to be revealed and studied, the theme of death and resurrection in particular. While the image of death was an important subject matter in Soviet art, the thanatological aspect as a topic in its own right in this historic period was frowned upon so that researchers have preferred to bypass this fairly specific question. The present paper is a fragment of a would-be book devoted to concepts and forms of representation of death in the world cinema. The paper focuses on analyzing Dovzhenko's films "Earth" and "Shchors". It deals with the typology of death and the myth of resurrection, both important elements of the his philosophy of life. The director's mindset is put in film research, philosophic and aesthetical perspectives.

KEY WORDS: film art, immortalism, thanatology, A. Dovzhenko, "Earth", resurrection, death

КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ
ГЕНЕЗИС ОБРАЗА

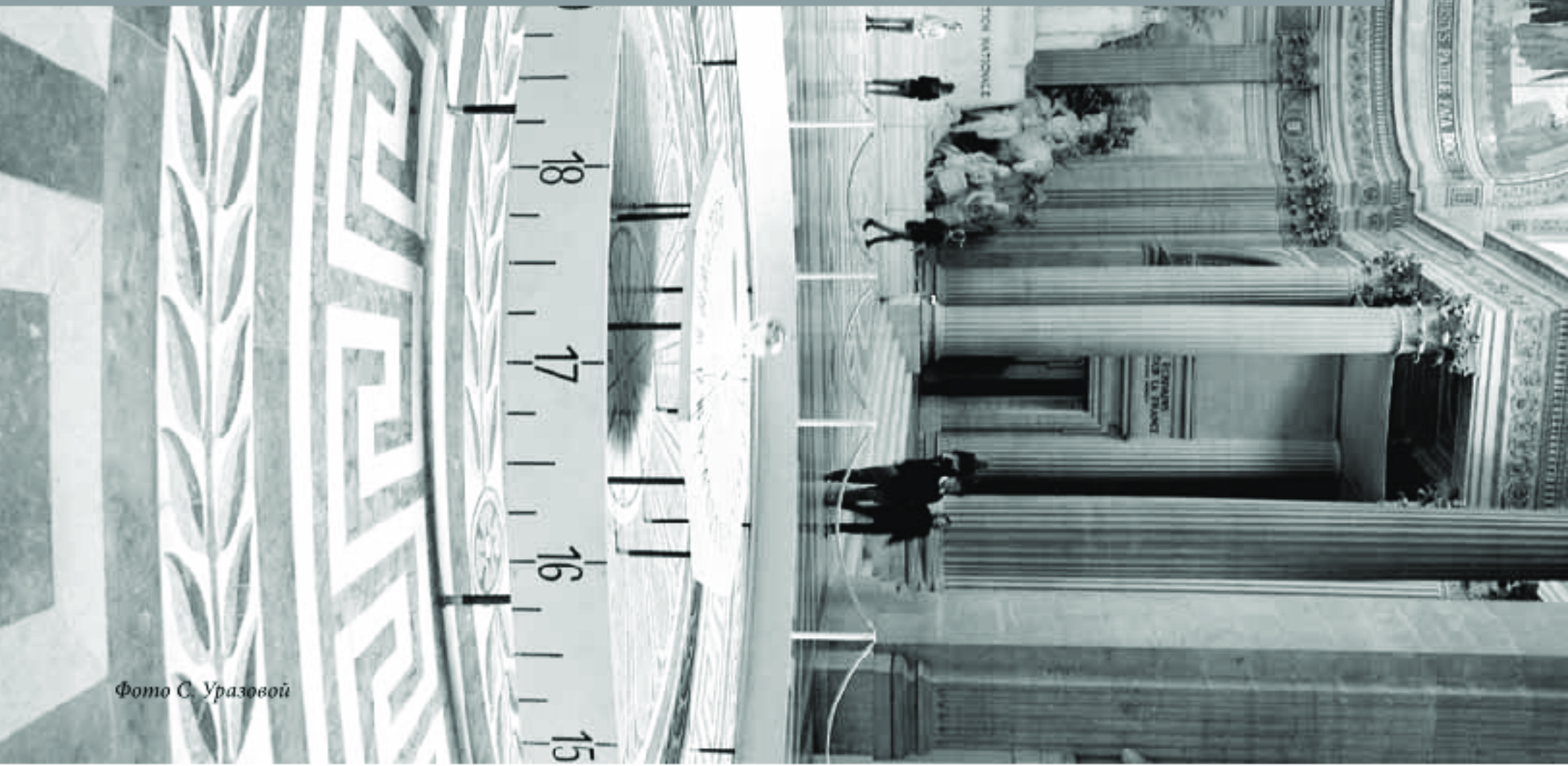


Фото С. Уразовой

Творчество Дзиги Вертова в оценке Казимира Малевича: динамическая абстракция в фильме «Человек с киноаппаратом»

К.Л. Горячок

DOI: https://doi.org/10.17816/VGIK89573

УДК 791.43/.45

АННОТАЦИЯ

В 1920-е годы Казимир Малевич, известный российский и советский художник-авангардист, основоположник супрематизма, теоретик искусства, написал несколько статей о кинематографе, где особое внимание уделил творчеству Дзиги Вертова и его фильму «Человек с киноаппаратом». В статье анализируется ряд мотивов, нашедших отражение в замысле и композиции данной картины, характеризующих отмеченный Малевичем путь от неигрового кино к беспредметному кинетическому искусству и отображению движения объективной действительности.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Дзига Вертов, Казимир Малевич, эстетика кино, советский авангард

Образ «поцелуя»

В 1926 году Казимир Малевич опубликовал статью «Художник и кино», в которой объявил о необходимости прихода в кинематограф современных художников-авангардистов, готовых применить на экране новые принципы динамики и кинетического искусства. Современные режиссеры, пишет Малевич, ищут лишь «конкретики» и натурализм, в то время как киноязык должен эволюционировать в сторону абстрактной формы. В тексте художник отмечает одну деталь, связанную с жанровым клише многих художественных фильмов — «хэппи-эндом», который традиционно оканчивается поцелуем двух влюбленных.

«Вот заколдованный конкретный круг, в котором тысячу лет вертятся художники-живописцы, и вслед за ними завертелось и кино, до мозга костей убежденное, что только то конкретно, где существуют гуттаперчевые, пневматические кинопоцелуи. И того, что осмелился бы дать беспоцелуйный экран, общество назвало бы сумасшедшим утопистом, абстракционно мыслящим выродком конкретно мыслящего общества. Из этого круга конкретных поцелуев путь лежит через новое искусство вообще. Кино только через новые искусства, через чистую абстракцию

к новой форме выйдет к своему динамо-кинетическому построению фильма, как, между прочим, уже вышел живописец»[1].

Малевич полагает, что кинематограф, подражая физической реальности и воспроизводя ее, неизбежно сталкивается с клише. Поцелуй является лишь наглядным примером. И чтобы киноискусство развивалось, художник призывает режиссеров обратиться к опыту живописи — к футуризму и кубизму. Техническая репрезентация действительности не должна идти по пути создания устоявшихся языковых норм, но постоянно должна преодолевать саму себя, находить новые возможности формальной передачи ситуации или замысла.

«Хэппи-энд» с поцелуем в 1920-е годы действительно был столь расхожим шаблоном, что стал вообще ассоциироваться с жанровым кино, и не только с голливудским. Яркий пример можно увидеть в описании типичного деревенского киносеанса Сергеем Третьяковым: «Вот героиня замерла на груди героя. — Задремала! — несется ироническая реплика. Американский финал — пожары, наводнения, крушения — несколько поднимает аудиторию. Заключительный поцелуй. Иронические чмоки из углов. И загрохотали каблучками, зашелестели клешами наши подмосковные ковбои, выдавливаясь под звездное небо на шутку, песню и гармонь»[2].

Если обратиться к черновикам и первым замыслам фильма «Человек с киноаппаратом», датированным весной 1927 года, то становится заметно, что режиссер Дзига Вертов заостряет внимание на образе «поцелуя» в повествовании. По его тетрадям можно восстановить во всех подробностях главную идею задуманной поначалу картины — еще до того, как она стала радикальным художественным жестом, фильмом «без слов» и «без надписей». В основе ее лежало противопоставление «игрового» и «неигрового» кино, своеобразное воплощение принципов и теоретических воззрений киноков из их манифестов, статей и воззваний.

Вертов намеревался показать в «Человеке с киноаппаратом» сам процесс съемки «жизни врасплох». Его герой — молодой оператор — отправляется в отпуск на морской курорт, где решает поснимать простых отдыхающих. Так Вертов стремился описать разницу между работой оператора на киностудии, скованного указами режиссера, сценариста, прихотью актеров и прочим, и свободным оператором-киноком, действующим в гуще жизненных событий. Последний снимает с применением «скрытой камеры», использует различные спецэффекты, вроде обратной съемки и рапида, снимает и с самых разных положений, а также в движении. Многообразие возможных съемочных приемов под-

[1] Малевич К. Художник и кино // Собрание сочинений: в 5 т. М.: Гилея, 1995. Т. 1. С. 297–298.

[2] Третьяков С. «Деревень-кино» // Формальный метод. Антология русского модернизма: в 3 т. М.: Кабинетный ученый, 2016. Т. 2. С. 340.

тверждает его творческую свободу. В финале первого замысла картины оператор возвращается в городской хаос с «натренированным зрением». Он научился видеть мир «киноглазом».

Особую роль в черновом сценарии «Человека с киноаппаратом» играл «поцелуй» как наиболее характерный символ художественного кино. Противопоставлению инсценированного и «живого» жеста посвящен отдельный эпизод в тексте Вертова:

«Снять настоящий поцелуй трудно. Он должен быть совсем не похож на традиционный "кинематографический" (концовка фильма). Три дня безрезультатных попыток и поисков. Кинооператор останавливает свое внимание на "лунной аллее". Дежурит здесь около грота посменно с помощником. Грот этот и скамейка около него не пустуют.

На третий день неожиданно положение меняется. Уже до 2-х часов дня на скамейке сменяются до 10 целующихся пар. Оператора охватывает подозрение. Одни целуются под Полу Негри, другие под Асту Нильсен, третьи под наших русских актрис. Оказывается: как-то разузнав про неудачи оператора, курортники решили ему подыграть. Кто просто захотел сняться, а кто под этим удобным предлогом вырвал у своей дамы поцелуй.

Уже накануне своего отъезда кинооператор случайно с камерой в руках настигает врасплох робко целующуюся парочку. Здесь кончается тренировка и отпуск оператора»[3].

[3] Вертов Д. Тетрадь с набросками сценариев документальных фильмов «Человек с киноаппаратом», «Земля», «Одиннадцатый», монтажными планами и схемами, списками объектов съемки, дневниковыми записями и др. // РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 2. Ед. хр. 236. Л. 27–28.

С развитием замысла картины «Человек с киноаппаратом» Вертов добавлял всё больше абстракции, сюжет становился менее конкретным, возникали привычные режиссерские монтажные образы, из которых и будет состоять последний вариант фильма. Но «поцелуй» из текста не исчезает, наоборот, автор усиливает эффект противопоставления, гиперболизирует его:

«Монтажница работает за столом. Пленка. Глаза. Пленка. Глаза. Пленка. Глаза. Поцелуй. Убийство. Поцелуй. Убийство»[4].

[4] Там же. Л. 81 (об.).

Здесь Вертов отмечает механическую природу художественного и жанрового кино, где «убийство» и «поцелуй» образуют своеобразную формулу, по которой пишется сценарий. Взамен режиссер демонстрирует подлинный процесс работы над фильмом, в частности процесс монтажа: перекликаются кадры пленки и глаз монтажницы, которая склеивает ленту в реальном времени. Этот эффектный контраст между «игровым» и «неигровым» Вертов не сумел или не захотел вставить в окончательный вариант «Человека с киноаппаратом». Желаемое противопоставление всё же осталось, только решалось оно уже совершенно иным, более тонким образом, зачастую едва уловимым штрихом в сложной композиции картины.

Два «пробуждения женщины»

Противопоставление документального и художественного возникает уже в первых сценах «Человека с киноаппаратом». При помощи многоступенчатой монтажной фразы режиссер показывает два разных «пробуждения женщины». Сперва мы видим статичный кадр, демонстрирующий афишу фильма «Пробуждение женщины» (он возникает дважды в начале картины). Мужчина и женщина на плакате, как бы обращаясь к публике, просят характерным жестом «молчать», никому не говорить об увиденном или услышанном. Таким образом, афиша мотивирует к рождению ассоциаций с чем-то запретным и эротическим, если исходить из названия рекламируемой картины.

«Пробуждение женщины» — афиша игрового фильма

Кроме того, в первой части «Человека с киноаппаратом» рядом с упомянутой афишей возникают кадры накрашенных и наряженных манекенов в витринах магазинов. Искусственные люди принадлежат миру сна, в то время как истинное пробуждение может случиться в бодрствующей стране социализма. В сценарном плане первая часть фильма должна была разворачиваться на кинофабрике. Семантический контекст бутафорского, несуществующего мира Вертов передал через атмосферу городского сна.

Пробуждение реальной женщины

Следом за афишей и манекенами Вертов показывает живую женщину, просыпающуюся обычным утром, — из черновиков режиссера известно, что зовут ее Валя и живет она в Одессе. Женщина надевает бюстгальтер, умывается водой из таза, протирает глаза, глядя в окно. Сцена, имеющая подчеркнуто вуайеристскую природу, так-

же не лишена эротизма, хотя и снята крайне целомудренно. Но отличает эти кадры от фильма «Пробуждение женщины» с его афишей и возникающими ассоциациями (ведь зрителю неведомо подлинное содержание этой ленты) то, что оператор как бы застает Валю врасплох и запечатлевает ее повседневный утренний ритуал на пленку.

В дальнейшем в картине «Человек с киноаппаратом» образ женщины возникает неоднократно и предстает в самых разных социальных, чисто житейских ролях. Сцены в ЗАГСе показывают женщину счастливой в только что заключенном браке и несчастной при разводе. Вертов нарочно находит «голливудские» ракурсы, переходит на крупный план. Так режиссер особым образом пародирует клише художественного фильма.

Пародию Вертов понимал в духе литературоведа и критика Юрия Тынянова, считавшего, что стилистической задачей этого приема является «обнажение условности, раскрытие речевого поведения, речевой позы»[5].

[5] Тынянов Ю. О пародии // Формальный метод. Антология русского модернизма. М.: Кабинетный ученый, 2016. Т. 1. С. 630.

Вертов обнажает живые позы уже в раннем замысле «Человека с киноаппаратом», когда показывает, как в повседневности люди подражают звездам экрана — Асте Нильсен и Поле Негри. Поэтому и простой поцелуй между мужчиной и женщиной также воспринимается как инсценированный, поскольку в основе самого движения, жеста лежит подражание. Вертов принципиально боролся за подлинность поведения человека перед камерой, чтобы попытаться отыскать выход за рамки автоматизма человеческого поведения. Режиссер стремился погрузить своего «героя» в совершенно иной контекст, придать ему новую функцию и значение.

Пара разводится в ЗАГСе

В финальном варианте «Человека с киноаппаратом» транслируется эта же мысль. В той же сцене в ЗАГСе Вертов показывает фигуры женатых и разводящихся пар. Режиссер с упоением наблюдает за их естественной реакцией. Но здесь важно то, что люди знают, что ведется съемка, и это идет вразрез с концепцией «скрытой камеры», подразумевающей запечатление естествен-

ного поведения человека. Любой другой режиссер, скорее всего, не стал бы оставлять в финальном монтаже кадры с закрывшей лицо портфелем женщиной. Однако Вертов сохраняет этот фрагмент, поскольку в нем содержится та естественность реакции, которую он ищет для продолжения лейтмотива «пробуждения женщины». Кроме того, драматургически этот образ наиболее точно раскрывает сложившуюся ситуацию: женщина стесняется развода с мужем, она как бы нарушает некую условную социальную норму и потому не хочет, чтобы ее кто-либо увидел.

Тема «пробуждения женщины» продолжается в «Человеке с киноаппаратом» в натуралистично снятой сцене рождения ребенка из чрева матери. Вместо эротических ассоциаций из начала фильма, подкрепленных вуайеристской сценой переодевания Вали в комнате, Вертов показывает совсем иную, биологическую часть жизни женщины. Софи Лисицкая-Кюпперс, которая вместе с мужем Эль Лисицким близко дружила с Дзигой Вертовым, отмечала, какое большое впечатление на нее произвел этот эпизод: «Никогда еще женщина не была показана так скромно, никогда родовые муки не были даны в искусстве с такой драматичностью. Хотя эпизод этот длился всего несколько секунд, в нем передан широкий диапазон человеческих эмоций, но без нажима и с большой деликатностью»[6].

[6] Дзига Вертов в воспоминаниях современников. М.: Искусство, 1976. С. 185.

Для Вертова также был принципиален этот небольшой эпизод с родами, поскольку он ярче всего демонстрирует отличие неигрового кино от игрового. В «Человеке с киноаппаратом» показана настоящая женщина, «пробужденная» социализмом и эмансипацией эпохи НЭПа. Режиссер намерено стремится изменить сознание зрителя, разрушить его цепочку ассоциаций и клишированных образов, чтобы публика смогла взглянуть на реальность иначе, в ином ракурсе.

Интересную визуальную рифму придал Юрий Цивьян сцене с родами при ее сопоставлении с городским пейзажем в фильме «Человек с киноаппаратом». Оператор Михаил Кауфман снимает «зеркально сходящуюся перспективу скошенных вглубь зданий»[7], которая как бы образует символическое лоно матери. Здесь Вертов переводит образ женщины-матери в динамическую абстракцию, которая становится механическим эквивалентом антропоморфной архитектуры современного мегаполиса. Этот символ прекрасно соотносится и с афишей «Человека с киноаппаратом», сделанной братьями Стенберг. На плакате тело женщины разложено на части и фрагменты, напоминая чертеж или городскую карту. Подобный динамический образ можно встретить в живописи футуристов и дадаистов — органическое сводится к

[7] Цивьян Ю. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1896–1930. Рига: Зинатне, 1991. С. 382–383.

машинному, в частности, мотив родов, беременности рифмуется, к примеру, в инсталляции Марселя Дюшана «Большое стекло» или в картине «Любовный показ» Франсиса Пикабиа с фабричным процессом. Характерно, что авангардисты создавали таким образом оппозицию романтическому или декадентскому образу женщины. Дзига Вертов в «Человеке с киноаппаратом» деконструирует фигуру кинозвезды с афиши, фактически не вводя ее в сюжетную композицию, а показывая лишь с помощью абстрактно-динамического движения ассоциаций и монтажных рифм.

«Человек с киноаппаратом» — движение к беспредметному

В движении от «беспоцелуйного кино», подразумевающего отрицание инсценировки как формы и эстетики, Вертов движется в фильме «Человек с киноаппаратом» к обозначенному Казимиром Малевичем «динамико-кинетическому построению фильма». Отмеченный художником в статье мотив «поцелуя» как наиболее яркий атрибут игрового жанра вполне мог стать для Дзиги Вертова отправной точкой в формировании замысла своего шедевра.

Представляется, что Малевич неслучайно откликнулся на выход «Человека с киноаппаратом» в статье 1929 года «Живописные законы в проблемах кино». В тексте он отмечает, что Вертов «ставит первым эту новую динамическую проблему в кино»[8]. Художник говорит о том, что подлинная сущность кино совсем не в сюжете и даже не в фотографическом запечатлении реальности, а именно в поиске динамической формы.

[8] Малевич К. Живописные законы в проблемах кино // Собр. соч.: в 5 т. М.: Гилея, 1995. Т. 1. С. 305.

Вряд ли Дзига Вертов пришел к этому самостоятельно, интуитивно. Он, безусловно, был знаком с трудами и работами Малевича, впитывал художественную среду и стремился вписать себя в контекст авангарда и супрематизма. Об этом свидетельствует близкая дружба режиссера с Эль Лисицким, одним из главных соратников Малевича.

В одном из писем художнику Вертов выражает восхищение его работами, показанными на европейской выставке советского искусства в 1929 году: «Видел вашу комнату в Ганновере, в музее. Долго там сидел, осматривал и ощупывал. Еще видел в нескольких квартирах ваши работы. Всё очень хорошо, оригинально, осмысленно и убедительно»[9].

[9] Вертов Д. Письма Эль Лисицкому и Софье Христиановне Лисицкой // РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 2. Ед. хр. 294. Л. 5.

Но еще более характерна небольшая заметка в одной из сохранившихся тетрадей Вертова. Текст, по всей видимости, писался для прессы, чтобы объяснить смысл и художественный метод фильма «Одиннадцатый» (1928). В нем автор, в числе прочего, называет картину «беспредметной живописью». Таким образом,

режиссер изначально искал выражение абстрактных форм супрематизма в киноязыке.

Хотя Малевич и писал, что документальный фильм «Одиннадцатый» (1928, режиссер Д. Вертов) «все же еще является картиной, элементы которой связаны одной темой»[10], то есть не достигает предельного уровня формального динамизма, в картине уже ощущается движение новых форм в сторону кинетического искусства. Супрематический фильм, в глазах художника, должен порвать с фабулой, с тем, что русская формальная школа называла сюжетными мотивировками. Средством киноязыка должно стать столкновение геометрических форм запечатленной действительности, объектов и явлений, рождающееся из него ощущение соучастия и миростроительства.

[10] Вертов Д. Тетрадь с планами и схемами озвучивания документального фильма «Симфония Донбасса» («Энтузиазм»), списками объектов съемки, описанием кадров и др. // РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 2. Ед. хр. 240. Л. 39.

Как раз эти концепты Казимир Малевич и находит в «Человеке с киноаппаратом». Фильм «в сравнении с “Одиннадцатым” является шагом вперед в том, что представляет собою уже не тему, сохраняющую весь свой образ на протяжении всей фильмы, но представляет собою распадение темы и даже растворение вещей во времени за счет динамического выражения»[11].

[11] Малевич К. Живописные законы в проблемах кино // Собр. соч.: в 5 т. М.: Гилея, 1995. Т. 1. С. 306.

Выводы

Упомянутый Малевичем распад темы происходит у Вертова благодаря отказу от литературы как основы кинопроизведения, от поясняющих титров. На примере лейтмотива «пробуждения женщины», через который режиссер передает контраст между игровым и неигровым кино, анализируется движение от конкретного образа к беспредметному в «Человеке с киноаппаратом». Характерно, что Казимир Малевич фактически предсказал судьбу режиссера-новатора. Вертов совсем скоро стал «сумасшедшим утопистом, абстракционно мыслящим выродком конкретно мыслящего общества»,[12] — так описывал художник судьбу того режиссера, который «осмелится» искать форму нового киноязыка.

[12] Малевич К. Художник и кино // Собр. соч.: в 5 т. М.: Гилея, 1995. Т. 1. С. 298.

Фильм «Человек с киноаппаратом» тут же столкнулся с критикой и бойкотом кинотеатров. Эта картина, оконченная в декабре 1929 года, добралась до узкого проката в Москве только к апрелю следующего года. Вскоре Вертов столкнулся с еще большей проблемой: ему присудили ярлык формалиста, чьи произведения далеки от народа и задач строительства государства. Пришедший на смену авангарду соцреализм подразумевал предельную конкретику. И поиски нового киноязыка, включающего опыт абстрактного искусства, прервались.

Две статьи Малевича, написанные в конце 1920-х годов, интересны прежде всего тем, что угадывают движение авторского

стиля Дзиги Вертова. Режиссер-документалист как будто незримо следует заветам художника, мыслит в том же направлении. В этом смысле мечта Малевича о том, чтобы кино воспользовалось опытом авангардистов, была отчасти осуществлена. Влияние супрематизма и его эстетики на кинока бесспорно, и указать иные точки их соприкосновения еще предстоит. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. *Вертов Д.* Письма Эль Лисицкому и Софье Христиановне Лисицкой // РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 2. Ед. хр. 294.
2. *Вертов Д.* Тетрадь с набросками сценариев документальных фильмов «Человек с киноаппаратом», «Земля», «Одиннадцатый», монтажными планами и схемами, списками объектов съемки, дневниковыми записями и др. // РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 2. Ед. хр. 236.
3. *Вертов Д.* Тетрадь с планами и схемами озвучивания документального фильма «Симфония Донбасса» («Энтузиазм»), списками объектов съемки, описанием кадров и др. // РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 2. Ед. хр. 240. Л. 39.
4. Дзига Вертов в воспоминаниях современников / сост. Е.И. Свилова, А.Л. Виноградова. М.: Искусство, 1976. 280 с.
5. *Малевич К.* Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913–1929 // Собр. соч.: в 5 т. М.: Гилея, 1995. Т. 1. 403 с.
6. Формальный метод. Антология русского модернизма: в 3 т. / ред. С. Ушакин. — М.: Кабинетный ученый, 2016. Т. 1–2. 936 с.
7. *Цивьян Ю.Г.* Историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1896–1930. Рига: Зинатне, 1991. 492 с.

REFERENCES

1. *Vertov D.* Pisma El Lisitskomu i Sofie Hristianovne Lisitskoi [Letters to El Lissitzky and Sofie Hristianovna Lissitzky]. RGALI. Fund 2091, op. 2, d. 294. (In Russ.).
2. *Vertov D.* Tetrad s nabroskami scenariya dokumentalnih filmov «Chelovek s kinoapparatom», «Zemla», «Odinnadtsatiy», montaghnimi planamy I shemami, spiskami objectov sjemki, dnevnikovimi zapisyami i dr. [A notebook with drafts of scenarios for documentaries «The Man with a Movie Camera», «Earth», «The Eleventh Year», assembly plans and diagrams, lists of shooting objects, diary entries, etc]. RGALI. Fund 2091, op. 2, d. 236. (In Russ.).
3. *Vertov D.* Tetrad s planami I shemami ozvuchivania documentalnogo filma «Simfonia Donbassa» («Enthusiasm»), spiskami objektov sjemki, opisaniem kadrov i dr. [A notebook with plans and schemes for dubbing the documentary «Symphony of Donbass» («Enthusiasm»), lists of shooting objects, descriptions of frames, etc]. RGALI. Fund 2091, op. 2, d. 240. (In Russ.).
4. Dziga Vertov v vospominaniyah sovremennikov [Dziga Vertov in the memories of his contemporaries] / ed. E.I. Svilova, A.L. Vinogradova. Moscow: Iskusstvo, 1976. 280 p. (In Russ.).
5. *Malevich K.* (1995) Statyi, manifesti, teoreticheskie sochineniya I drugie raboty. 1913–1929 [Articles, manifestos, theoretical essays and other works. 1913–1929] // Sobranie sochineniy: v 5 t. [Collected works: in 5 vol.]. Moscow: Gileya, 1995. 403 p. (In Russ.).
6. Formalniy metod. Antologiya russkogo modernisma: v 3 t. [Formal method. Anthology of Russian modernism: in 3 vol.] / ed. S. Ushakin. Moscow: Kabinetniy ucheniy, 2016. Vol. 1–2. 936 p. (In Russ.).

Dziga Vertov's Work as Evaluated by Kazimir Malevich: Dynamic Abstraction in the Film "Man with a Camera"

Kirill L. Goryachok

Researcher at the Media Art Problems Department, State Institute of Art Studies (SIAS)

UDC 791.43/.45

ABSTRACT: The article analyzes the aesthetic motives of Dziga Vertov's film «Man with a Movie Camera» (1929) in the context of Kazimir Malevich's speculations on cinema and cinematic idiom. In the 1920s, the artist wrote several papers stating the formal decline of contemporary films. He projected hope that dismissing genre and plot clichés such as "inevitable" «kisses» and «happy ends», directors would focus their efforts on the abstract content of the film. Through the use of archival documents the author shows that while mapping out the concept of « Man with a Movie Camera» Vertov was on the same page with Malevich, placing particular emphasis on the «kiss» as a generic symbol of feature films. The documentary maker moves from a «kissless» film, as Malevich puts it, towards developing the dynamic content of the film. Passing from the concrete to the abstract and to futuristic images Vertov fills up the composition of «Man with a Movie Camera» with an elaborate content based on a number of associations and editing rhymes. Tellingly Malevich calls Vertov virtually the only filmmaker in the world set to portray the true reality. And he calls «Man with a Movie Camera» the key work on the way to creating Suprematist cinema. The author of this paper proves that Dziga Vertov was under the great artistic influence of Malevich and contemplated his works in line with non-objective art.

KEY WORDS: Dziga Vertov, Kazimir Malevich, cinema aesthetics, Soviet avant-garde, editing

Идея жертвенности как «код» нравственной философии Андрея Тарковского

Н.Б. Кириллова
доктор культурологии, профессор

DOI: https://doi.org/10.17816/vgik89533

УДК 008

АННОТАЦИЯ

Объект анализа — основы нравственной философии Андрея Тарковского, фильмы которого признаны шедеврами мировой экранной культуры. Предмет анализа — идея жертвенности как своеобразный «код» его духовного наследия. Эта проблематика анализируется в статье. Создавая свой особый художественный мир, Тарковский осмысливал такие важные философские категории, как «духовное бытие человека», «вера и безверие», «проблемы совести», «жизнь и смерть», «самопожертвование» и другие. Об этом свидетельствуют не только его экранные произведения, но и архивы, дневники, теоретические работы.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Андрей Тарковский, экранная культура, нравственная философия, идея жертвенности, образ-архетип

Актуальность исследования связана с тем, что эпоха глобализации на рубеже XX–XXI веков поставила перед гуманитарными науками ряд социальных и философских проблем, многие из которых так или иначе связаны с анализом кризиса современной цивилизации и духовного бытия человечества. Это те вопросы, которые всегда были в центре внимания «сталкера мирового кино» Андрея Арсеньевича Тарковского (1932–1986), споры вокруг духовного наследия которого не прекращаются до сих пор.

Тарковский принадлежит к тому разряду творцов, для которых «образность» стала наиболее адекватным средством воплощения глубоких интуиций, касающихся бытия и судьбы человека в несовершенном мире. Киновед Д.А. Салынский, определяя онтологический статус фильмов Тарковского, отмечает, что «его произведения являются одновременно и текстом, и реальностью и вместе с тем не являются ни тем ни другим»[1]. Исследователь исходит из того, что Тарковский отрицал возможность семиотического подхода к своим работам, «считая их феноменами непосредственной реальности», то есть «мир, воз-

[1] Салынский Д. Киногерменевтика Андрея Тарковского. М.: Квадрига, 2010. С. 513.

никающий в рамке экрана», был для него более реальным, чем мир вне этих рамок[2].

Становление Андрея Тарковского как художника, констатирует известный теоретик С.И. Фрейлих, совпало с периодом, когда не только литература и искусство, но и само творческое мышление претерпели огромное воздействие философии и естествознания, и казалось, что наука оттеснила искусство на второй план. Тарковский «оказался чутким к новой реальности, когда под воздействием технического прогресса рвались связи человека не только с современностью, но и с историей, не только с обществом, но и с самой природой»[3].

Проблемным полем являются художественные методы создания авторского мира Тарковского. Будучи человеком верующим, он искал в искусстве, как и в Библии, ответы на вопрос «как жить?». Лейла Александер, шведская переводчица, которая работала с ним на последней картине, опубликовала позднее его ответ: «Создавать искусство — это как жить. Невозможно научить кого-либо жить хорошо, но можно подсказать, как не жить плохо. И это прекрасно описано в Библии. Читай Библию»[4].

Возможно, этим объясняется, почему при жизни А. Тарковского его творчество более глубоко оценено западным сообществом, а не в СССР, где религия была под запретом. О нем писали такие известные деятели мировой культуры, как Ж.-П. Сартр, И. Бергман, А. Моравиа, Т. Гуэрра, А. Куросава, С. Нюквист и другие. Публицист Дипро Рой опубликовал эссе, в котором 16 знаменитых режиссеров мира, среди которых и Андрей Тарковский, оценивают творчество друг друга[5]. А Кармен Грей, немецкий критик и журналист, считая Тарковского одним из «истинных мастеров кинематографа», подчеркивает, что опрос Sight & Sound 2012 года «о лучших фильмах всех времен» показал, что «Андрей Рублев», «Зеркало» и «Сталкер» вошли в топ-30 критиков и режиссеров мира, доказывая тем самым, какое «благоговение и до сих пор внушает Тарковский»[6].

Ключевым концептом философии Тарковского является «жертвенность», о чем свидетельствует не только появление мотива жертвы во всех его фильмах, но и частое упоминание этой темы в его дневниках, статьях, интервью. Известно, что архетип жертвенности уходит корнями в глубокую древность. У многих народов мира существовал культ жертвоприношения, на чем основывались многие мифы о героях, жертвующих собой ради мира, для поддержания гармонии бытия. Христианство возвеличило божественную значимость самопожертвования, делая его целью спасения человечества.

[2] Сапынский Д. Киногерменевтика Андрея Тарковского. М.: Квадрига, 2010. С. 514.

[3] Фрейлих С. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. М.: Академический проект, 2002. С. 276.

[4] Александер Л. Тайны и таинства Андрея Тарковского // О Тарковском / Сост. М.А. Тарковская. М.: Прогресс, 1989. С. 302.

[5] Deepro Roy. 16 Legendary Filmmakers Praised by Other Great Directors. Taste of Cinema // URL: http://www.tasteofcinema.com/2015/16-legendary-filmmakers-praised-by-other-great-directors/3/ (дата обращения: 20.10.2021).

[6] Carmen Gray Where to begin with Andrei Tarkovsky / British Film Institute // URL: https://www.bfi.org.uk/features/where-begin-with-andrei-tarkovsky (дата обращения: 20.10.2021).

Для Тарковского эта идея, как и стремление к идеалу, была одной из самых значимых: «Я сторонник искусства, несущего в себе тоску по идеалу, выражающего стремление к нему. Я за искусство, которое дает человеку Надежду и Веру. И чем более безнадежен мир, о котором рассказывает художник, тем более, может быть, должен ощущаться противопоставленный ему идеал — иначе просто было бы невозможно жить…»[7]

[7] Tarkovskij A. Die versiegelte Zeit. Berlin; Frankfurt am Main: Ullstein, 1985. Pp. 228.

Начало творческого пути Андрея Тарковского совпало с «оттепелью», когда стала разрушаться эпоха сталинского тоталитаризма, когда появилась «новая волна» советского кино. Весь мир на рубеже 1950–1960-х годов узнал имена Михаила Калатозова и Сергея Урусевского («Летят журавли», 1958), Сергея Бондарчука («Судьба человека», 1959), Григория Чухрая («Баллада о солдате», 1960), Михаила Ромма («Обыкновенный фашизм», 1964) и другие. К этой когорте ведущих киномастеров присоединился и молодой выпускник ВГИК со своим видением драмы войны.

«Невинная жертва войны»

В «Ивановом детстве» (1962) сознание главного героя не способно объять перипетии войны и мира. Поставленный по рассказу В.О. Богомолова «Иван», фильм переносит действие из внешней сферы во внутреннюю: его темой становится не подвиг мальчика-солдата, а анализ сложных метаморфоз души подростка. Соединив приемы поэтического кино с жестким, почти документальным изображением реалий войны, Тарковский достигает сильного эффекта.

Через призму расколотого мира, через перепады прошлого и настоящего героя режиссер выводит свою формулу темы «человек и война» с ее противоестественностью и антигуманизмом. Трагедия Ивана у Тарковского заключается в том, что он сдвинут со своей человеческой оси недетским чувством сжигающей его ненависти, жаждой отмщения. Отсюда, как отмечает киновед и историк кино Н.М. Зоркая, «черное дерево у реки» как «дерево смерти» — не умозрительный образ, это знак-архетип[8].

[8] Неизвестный Тарковский: Сталкер мирового кино / Сост. Я.А. Яропопов. М.: Эксмо; Алгоритм, 2012. С. 27.

В мифологии древних славян дерево было символом Жизни. С засохшим деревом ассоциировались горе, гибель. Неслучайно в мифах часто использовались такие тренды как «древо жизни», «древо познания», «древо восхождения», «древо души», «древо смерти» и другие[9].

[9] Афанасьев А.Н. Мифы древних славян / Под ред. Е. Крыловой. М.: Рипол-Классик, 2014.

Потому-то режиссер в «Ивановом детстве» дает частое повторение кадра с изображением черного, обугленного дерева,

возле которого играют дети. Этот образ многозначен: это и «расстрелянное детство» Ивана (Н.М. Зоркая)[10], и души детей, погибших на войне, и души детей, не рожденных по причине страшной войны.

[10] Неизвестный Тарковский: Сталкер мирового кино. С. 12.

Интересна точка зрения на этот фильм Жана-Поля Сартра, который в своем открытом письме в редакцию итальянской газеты «Унита» подчеркнул его общечеловеческий смысл: «Кто он, Иван? Безумец, чудовище, маленький герой? В действительности он — самая невинная жертва войны, мальчишка, которого невозможно не любить, вскормленный насилием и впитавший его. Нацисты убили Ивана в тот момент, когда они убили его мать и уничтожили жителей деревни. Однако он продолжает жить. Но жить в прошлом... Нужно отдать должное Тарковскому, так убедительно показавшему, что для этого ребенка, тяготеющего к самоубийству, нет различия между днем и ночью... Маленькая жертва знает, что ей нужно, — это породившая ее война, кровь, мщение. Дорога любви закрыта здесь навсегда...»[11]

Кадр из фильма А. Тарковского «Иваново детство» (1962). Иван — Николай Бурляев

[11] См.: Фрейлих С. Указ. соч. С. 452–453.

Фильм «Иваново детство», получивший главный приз Венецианского кинофестиваля — «Золотого льва Святого Марка» и собравший еще пятнадцать престижных наград на разных международных фестивалях, стал «визитной карточкой» молодого Тарковского.

Художник и эпоха

В картине «Андрей Рублев» (1966), сценарий которого был написан Тарковским совместно с Андреем Кончаловским, развернута философия русской истории первой половины XV века — одного из самых противоречивых периодов средневековой Руси на исходе татаро-монгольского ига и междоусобицы русских князей. «…Цель нашей работы, — писал Тарковский, — заключается в том, чтобы восстановить реальный мир XV века для современного зрителя, то есть представить этот мир таким, чтобы

зритель не ощущал "памятниковой" и музейной экзотики ни в костюмах, ни в говоре, ни в быте, ни в архитектуре. Для того, чтобы добиться правды прямого наблюдения, правды, если можно так сказать, "физиологической", приходилось идти на отступления от правды археологической и этнографической»[12]. Это доказывает, что «Андрей Рублев» сделан не в традициях историко-биографического жанра; это философская притча о смысле творчества, о торжестве человеческого духа, об ответственности художника перед обществом.

[12] Экранная культура. Теоретические проблемы: Сб. статей / Под ред. К.Э. Разлогова. СПб.: Изд-во «Дмитрий Буланин», 2012. С. 196.

Картина строится как череда духовных испытаний для героя (сценарий назывался «Страсти по Андрею»), распадаясь на ряд новелл. Здесь сконцентрированы наиболее близкие Тарковскому нравственно-философские проблемы: личность и история, художник и власть, свобода и нравственный выбор, вера, предательство, совесть, что делает этот фильм «подлинным ключом к пониманию всего творчества Тарковского»[13].

[13] Евпампиев И.И. «Страсти по Андрею»: философия жертвенности // anthropology.rchgi.spb.ru // URL: http://anthropology.rchgi.spb.ru/dok24.htm (дата обращения: 14.11.2021).

Главной темой «Андрея Рублева», как и других фильмов режиссера, является исследование неразрывной связи личности с окружающим миром и духовным бытием, что сближает его нравственные поиски с философскими идеями И. Канта, Г.В. Гегеля, Ф. Ницше, Н. Бердяева, И. Ильина, С. Франка, Э. Фромма, П. Сорокина, других философов.

Знаковым для Тарковского здесь является образ-архетип Иисуса Христа как Идеал Человека. Христос, идущий на Голгофу, в фильме «Андрей Рублев» становится символом русского человека, который несет свой крест на жертвенном пути ради духовного совершенствования людей. Христос у Тарковского — символический знак его нравственно-философской идеи. Потому-то режиссер показывает его не в библейских одеждах, а в русской посконной рубахе, в лаптях и в реалиях средневековой Руси. Данный библейско-мифологический мотив в фильме является не только показателем «коллективного бессознательного»

Кадр из фильма А. Тарковского «Андрей Рублев» (1966). Рублев — Анатолий Солоницын

(К.Г. Юнг), но и позволяет воспринять идею жертвенности как основу духовного подвига во имя людей.

Архетип Креста у Тарковского воплощает в себе представление об устройстве мира. «Крест, — писал Юнг, исследовавший религии разных народов мира, — означает устроение, противопоставленное неустроенному хаосу бесформенного множества… Крест, действительно, один из древнейших символов строя и порядка»[14]. В христианской религии крест становится универсальным символом единства жизни и смерти. В «Андрее Рублеве», как и в других своих фильмах, режиссер прибегает к символике креста, подчеркивая, что многие из героев «несут свой крест».

[14] Юнг К.Г. Попытка психологического истолкования догмата о Троице // К.Г. Юнг. Ответ Иову / Под ред. А.А. Гусейнова и др. М.: Канон +, 2014. С. 176.

Еще одним знаком-архетипом у Тарковского является образ храма. Так, разоренный храм в «Андрее Рублеве» становится символом разрушения духовности мира, а руины храма в «Ивановом детстве» — знаком всенародной беды.

Неоднозначен у Тарковского и образ главного героя, древнерусского иконописца, который являет собой *alter ego* самого режиссера. Рублев — не просто центральное действующее лицо фильма, это некое нравственное начало, с которым сопоставляются другие персонажи. «Страсти» его бытия — состояние души художника, муки его совести, не желающей мириться с несправедливостью и жестокостью жизни.

Главная гуманистическая проблема фильма — отношение к человеку и человеческому сообществу. Носителями двух противоположных идей в этом вопросе являются два гениальных художника, два антипода — Андрей Рублев и Феофан Грек, а спор между ними о смысле жизни, о предназначении искусства, о добре и зле, о вере и безверии — кульминация фильма. Феофан полагает, что людям необходим страх, что только мысль о неизбежной каре Господней за грехи может приостановить их врожденную подлость и невежество. А роль искусства — вразумить людей, показать им все ожидающие их ужасы. Вопрос здесь в том, как отмечает критик Л.А. Аннинский, «насколько правда гибельна, ибо светлое к темному не прирастишь. Трагедия в фильме — внутренняя, она коренится в природе вещей, а не в силовом воздействии извне»[15]. Тарковский, отстаивая позицию Андрея Рублева, утверждает, что, несмотря на все противоречия жизни, «надо видеть то рациональное зерно, которое только намечается и, конечно, победит… Рублев, как художник, выражая мысль народа, отражал нравственный идеал, к которому призывал. Поэтому он велик»[16].

[15] См.: Неизвестный Тарковский: Сталкер мирового кино. С. 141.

[16] Там же. С. 135.

Мощным аккордом этой жизнеутверждающей темы звучит последняя новелла фильма — отливка юным мастером

Бориской, оборванным и грязным, гигантского колокола, звон которого приобретает аллегорический смысл: талант, как дар Божий, не должен молчать, он обязан служить людям, будущим поколениям. А самопожертвование художника служит гармонизации бытия, развивая дух человека и всего общества. И уже за пределами сюжетной линии фильма, как его завершение, мы видим на экране фрагменты икон Андрея Рублева, в том числе и его знаменитой «Троицы» — символа Веры, Надежды, Любви.

Проблема смысла творчества продолжена Тарковским в фильме «Зеркало» (1974), который выстроен как исповедь художника о себе, о жизни своей семьи, о матери. Метафора «о времени и о себе» стала философской основой этого фильма-монолога.

Афиша фильма А. Тарковского «Зеркало» (1974)

«“Зеркало”, — пишет актриса Кармен Грей, — величайший шедевр Тарковского. Это также его самая нетрадиционная форма. Автобиографическая и в высшей степени личная, она разворачивается с ассоциативной логикой сновидения, что позволяет воспоминаниям отразиться в бурной национальной истории России»[17]. В «Зеркале» соединились прошлое и настоящее, документальные кадры и личные воспоминания, частная жизнь семьи и судьбы всего «безумного XX века», чувство собственной вины перед близкими и скорбь человеческой цивилизации. Это фильм о Времени и трансформации реальности, переход от быта к бытию, от конкретной эпохи к Вечности. А зеркало в фильме — метафора души человека, его духа. Искусство, по мнению Тарковского, — тоже зеркало, которое помогает человеку не только постичь мир, постичь истину, но и понять самого себя.

В «Зеркале», ставшем по определению культуролога М.И. Туровской, «актом социального и человеческого самопознания и самоопределения»[18], нет конкретных примеров самопожертво-

[17] Carmen Gray. Where to begin with Andrei Tarkovsky / British Film Institute // URL: https://www.bfi.org.uk/features/where-begin-with-andrei-tarkovsky (дата обращения: 20.10.2021).

[18] Туровская М.И. 7½, или Фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1991. С. 247.

Кадр из фильма А. Тарковского «Зеркало» (1974). Мать — Маргарита Терехова

вания, но оно подразумевается всей жизнью матери героя, отдавшей детям свою любовь, свою жизнь, пожертвовавшей всем ради их будущего. Темы — Родина и Мать — соединяются в сознании автора как нечто единое, неразрывное. Доминанта картины — мысль о трудной судьбе доброты, которая не является чем-то абстрактным, она в реальных делах и действиях человека.

Фантастика как метафора постижения духовности

Идея жертвенности является стержневой и в тех фильмах А. Тарковского, которые относятся к научно-фантастическому жанру, — в «Солярисе» (по роману С. Лема) и «Сталкере» (по повести А. и Б. Стругацких «Пикник на обочине»). В обоих случаях литературный замысел претерпел принципиальные изменения: на экране фантастика стала средством постижения реальности.

Основные события «Соляриса» (1972) происходят в космосе, на научной станции, где астронавты пытаются изучать таинственный Океан — планету мозга. Но фантастический сюжет у Тарковского по-своему отражает эпоху, когда постижение Неведомого уже было связано с реальными полетами человека в космос.

Главную цель своей экранизации Тарковский видит в выявлении духовной состоятельности личности, доказывая, что проблема нравственной стойкости и ответственности пронизывает все наше бытие, проявляясь не только на Земле, но и в загадочном Космосе. Сохраняя композиционно-сюжетную линию С. Лема, режиссер создал фильм-размышление о сущности нравственного. Солярис по Тарковскому — это некий Вселенский разум, отчужденный интеллект, отчужденная нравственность. В столкновении с «чужим» человек проходит своеобразную проверку на духовную прочность.

Фантастика в фильме вступает в свои права в тот момент, когда исследователи «соляристики» Гибарян, Сарториус, Снаут

пытаются бороться с «гостями» — ожившими образами из своего прошлого. Материализация совести в облике человека или события становится главной нравственной линией фильма. «Момент истины» наступает и для астронавта-психолога Криса Кельвина после его прибытия на космическую станцию, где он также столкнется со своим прошлым.

Хари, женщина, которую он когда-то любил и перед которой был виноват, предстает в яви: любящая и страдающая женщина оказывается ожившим воспоминанием, гостьей из мира мертвых. Но именно она становится для героя «вспышкой», озарением, а любовь — главным мерилом взаимоотношений между человеком и Океаном. Герой готов принести в жертву себя, свою земную жизнь, будущее — ради этого «призрака», «фантома». Но Кельвин — исследователь, изучающий контакты человека с Космосом. И Хари принимает решение уйти, добровольно жертвуя собой, чтобы дать творческую свободу любимому.

Кадр из фильма А. Тарковского «Солярис» (1972). Крис Кельвин — Донатас Банионис, Хари — Наталья Бондарчук

Проводя своих героев через столкновение с «чужим» интеллектом, с познанием Неведомого, Тарковский создает ностальгический образ Земли как отчего дома, как эпицентра культуры и цивилизации, доказывая, что человеку нужен только человек.

В «Сталкере» (1980) автор ведет наблюдение за тремя людьми, попавшими в экстремальную ситуацию. Герои и ситуация связаны не только сюжетно, они аллегоричны, как и персонажи предыдущих фильмов Тарковского. В этой «троице» Сталкер — нравственный стержень фильма, именно он является воплощением антипрагматизма, духовности, носителем той истины, ради постижения которой Писатель и Ученый хотят переступить «порог», где сбывается заветное желание.

В пейзаже «Зоны», где явно преобладает библейское начало, очевиден философский контекст фильма. Это бросается в глаза и в линии прибрежных кустов (кущ), и в текучести вод, то обруши-

Кадр из фильма А. Тарковского «Сталкер» (1980). Сталкер — Александр Кайдановский

вающихся потоком, то зеркально отражающих островки, на которых как-то умещаются люди. Сами герои в соответствии с философскими аллегориями режиссера воплощают «вечное»: Сталкер — духовность, веру; Писатель — скепсис, безверие; Ученый — тревогу за судьбу науки и человечества. Чуда в фильме не происходит: заветного «порога» никто так и не переступил.

Однако в финале героям откроется все та же вечная, как мир, истина. Этим открытием стало простое человеческое чувство — любовь усталой, много пережившей жены Сталкера, которая совершает свой незаметный, жертвенный подвиг; любовь самого Сталкера, принесшего в жертву нормальную человеческую жизнь, его нежность к дочери-калеке. Любовь, по Тарковскому, и есть то чудо, которое способно противостоять цинизму, безверию, пустому теоретизированию о безнадежности мира.

«Сталкер», ставший последним фильмом А. Тарковского, поставленным на Родине, «запечатлел момент какого-то апокалиптического отчаяния ("век расшатался") самого художника»[19] и ввел его в русло общемировой проблематики «конца света». Об этом и его зарубежные картины.

[19] Туровская М. Указ. соч. С. 248.

От исповеди к жертвоприношению

Фильм «Ностальгия» (1983), снятый в Италии по сценарию Андрея Тарковского и Тонино Гуэрры, пресса объясняла преимущественно как драму человека, тоскующего на чужбине по родному дому. Однако суть фильма глубже. Главный герой — писатель Андрей Горчаков — прибыл в Тоскану в поисках следов русского крепостного музыканта, который когда-то обучался здесь музыке. Эта поездка станет для героя Тарковского таким же путешествием к самому себе, как полет к планете Солярис или путь в Зону. Подчеркивая, что «фильм является своего рода дискуссией о природе ностальгии, которая гораздо больше, чем просто тоска»[20], Тарковский поднимает вопрос

[20] Г. Бахман. О природе ностальгии. Интервью с Андреем Тарковским // tarkovskiy.su [официальный сайт] // URL: http://www.tarkovskiy.su/texty/Tarkovskiy/Bachmann.html (дата обращения: 20.10.2021).

не только о драме творческой личности, но и о драме человеческой цивилизации, связанной с духовной разобщенностью миров, культур.

«Ностальгия» — тоже философская притча о движении человечества к обретению своей духовной целостности, к гармонии. Настроения Горчакова, пытающегося преодолеть свой внутренний кризис, разделяет бывший учитель математики Доменико, которого жители маленького городка в Тоскане считают сумасшедшим, так как он постоянно говорит о приближении Апокалипсиса. Не в силах достучаться до людских сердец, Доменико едет в Рим, чтобы публично сжечь себя у статуи Марка Аврелия... Его жертва — форма протеста против цинизма и безнравственности общества.

Метафорична и финальная сцена фильма: Горчаков с горящей свечой пытается пройти по старинному, наполненному водой бассейну, чтобы понять, где и когда человечество оступилось, и цивилизация оказалась в тупике. Во время своего сакрального священнодействия герой умирает: сердце не выдерживает этого напряжения. Многозначен не только последний кадр, но и весь фильм, в котором появилась новая образность: кадры, объединяющие российскую деревню и холмы Тосканы, стали своеобразной аллегорией интеграции русской и западноевропейской культур.

Кадр из фильма А. Тарковского «Жертвоприношение» (1986)

Свой последний фильм «Жертвоприношение» (1986), поставленный в Швеции при поддержке И. Бергмана, Андрей Тарковский полностью посвятил той идее, которая являет собой *credo* его творчества.

«Жертвоприношение» — это 24 часа из жизни Александра, бывшего актера, ныне преподавателя эстетики, его жены, дочери и младшего сына, двух служанок, доктора, который лечит эту душевно опустошенную семью, и почтальона, декламирующего Ницше и убеждающего Александра сыграть главную роль в трагифарсе о всемирной катастрофе. Главного героя терзает мука

трагического одиночества, которая усиливается не столько из-за разлада с женой, сколько из-за молчания, немоты Малыша.

Значимой частью пролога фильма является репродукция картины Леонардо да Винчи «Поклонение волхвов» в кабинете Александра. Камера то укрупняет фрагмент (в первую очередь младенца, принимающего от волхва свое предсказанное будущее), то дает общий план евангелийского сюжета. Младенец Иисус, которому поклоняются как будущему мученику и искупителю, становится своеобразным «кодом» фильма «Жертвоприношение».

Нарастание мессианского мотива — закономерность эволюции нравственной философии Тарковского. Но в этом фильме, ставшем его духовным завещанием, очевидно влияние личных обстоятельств — смертельной болезни и беспокойства за судьбу сына, которому «с надеждой и верой» посвятил свое последнее творение режиссер.

«Жертвоприношение» начинается со сцены, где Александр с Малышом пытаются возродить засохшее дерево. Отец рассказывает сыну притчу о японском монахе, долгие годы поливавшим такое же сухое дерево, пока оно не расцвело. Притча, как известно, восходит к обету покаяния. Сама же идея жертвы проходит в фильме через три сюжетных слоя. И сопутствуют ей три архетипа. Первый — о Дереве, которое вновь появляется в финале уже как завещание отца сыну. Здесь Малыш наконец-то заговорил: «В начале было Слово. Почему это так, папа?..»

Кадр из фильма А. Тарковского «Жертвоприношение» (1986)

Если Дерево связывает жизнь и смерть, то разделяют их Вода и Огонь. Едва ли не во всех фильмах Тарковского Вода — это среда, враждебная человеку; это забвение, всеразрушающее время. А Огонь обозначает высшую духовную жизнь. Огонь — это очищение, это память, это бессмертие…[21]

Дерево не зазеленеет, сын не заговорит, если отец не принесет жертву, не разорвет порочный круг бытия, пусть даже

[21] Кириллова Н.Б. Феномен творчества Андрея Тарковского: духовная миссия художника // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1. Проблемы образования, науки и культуры. 2016. № 22 (4). Т. 156. С. 148.

ценою безумия. Самопожертвование Александра — сожжение собственного дома и прощание со своим прошлым. Его духовное прозрение — в осознании своей вины за безрассудность жизни и за нравственную деградацию общества.

Режиссер Андрей Тарковский внес свой вклад в гармонизацию бытия человечества и мира, который за 35 лет после ухода великого художника стал значительно более открытым для диалога, благодаря глобализации и цифровизации. Но стал ли он нравственно совершеннее?..

Заключение

Подводя итоги, можно констатировать, что значимая в творчестве Андрея Тарковского идея жертвенности тесно связана с другими концептами духовной сферы, такими как Любовь, Истина, Всепрощение. Самопожертвование во имя любви, как стержневая проблема в философских исканиях художника, является по-прежнему актуальной, так как противоречит цинизму, прагматизму, потере нравственных ориентиров современного общества.

Миссия художника — не только стремление к познанию Бытия, но и влияние на духовное развитие человека, стремление помочь ему преодолеть замкнутое пространство своего «Я», иначе не произойдет покаяния, не будет очищения, а значит, и единения человека с окружающим его миром. Помогать в осмыслении этих процессов еще долго будет творческое наследие Андрея Арсеньевича Тарковского. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. *Александер Л.* Тайны и таинства Андрея Тарковского // О Тарковском / Сост. М.А. Тарковская. М.: Прогресс, 1989. С. 302–320.
2. *Афанасьев А.Н.* Мифы древних славян / Под ред. Е. Крыловой. М.: Рипол-Классик, 2014. 288 с.
3. *Г. Бахман.* О природе ностальгии. Интервью с Андреем Тарковским /tarkovskiy.su// URL: http://www.tarkovskiy.su/texty/Tarkovskiy/Bachmann.html (дата обращения: 20.10.2021).
4. *Евлампиев И.И.* «Страсти по Андрею»: философия жертвенности // anthropology.rchgi.spb.ru // URL: http://anthropology.rchgi.spb.ru/dok24.htm (дата обращения: 14.11.2021).
5. *Кириллова Н.Б.* Феномен творчества Андрея Тарковского: духовная миссия художника // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1. Проблемы образования, науки и культуры. 2016. № 22(4). Т. 156. С. 138–149.

6. *Косинова М.И., Фомин В.И.* Как снять шедевр: История создания фильмов Андрея Тарковского, снятых в СССР. М.: Канон +, 2016. 592 с.
7. Неизвестный Тарковский: Сталкер мирового кино / Сост. Я.А. Ярополов. М.: Эксмо; Алгоритм, 2012. 304 с.
8. *Сальнский Д.А.* Киногерменевтика Андрея Тарковского. М.: Квадрига, 2010. 576 с.
9. *Туровская М.И.* 7½, или Фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1991. 256 с.
10. *Фрейлих С.* Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. М.: Академический проект, 2002. 512 с.
11. Экранная культура. Теоретические проблемы: Сб. к статей / Под ред. К.Э. Разлогова. СПб.: Изд-во «Дмитрий Буланин», 2012. 752 с.
12. *Юнг К.Г.* Попытка психологического истолкования догмата о Троице // К.Г. Юнг. Ответ Иову / Под ред. А.А. Гусейнова и др. М.: Канон +, 2014. 352 с.
13. *Carmen G.* Where to begin with Andrei Tarkovsky [A beginner's path into the haunting cinematic poetry of Russian visionary Andrei Tarkovsky] / 27 October 2015, British Film Institute // URL: https://www.bfi.org.uk/features/where-begin-with-andrei-tarkovsky (дата обращения: 20.10.2021).
14. *Deepro R.* Taste of Cinema — Movie Reviews and Classic Movie Lists [16 Legendary Filmmakers Praised by Other Great Directors. Taste of Cinema] / Posted on September 9, 2015 // URL: http://www.tasteofcinema.com/2015/16-legendary-filmmakers-praised-by-other-great-directors/3/ (дата обращения: 20.10.2021).
15. *Tarkovskij A.* Die versiegelte Zeit. Berlin; Frankfurt am Main: Ullstein, 1985. Pp. 218–228.

REFERENCES

1. *Aleksander L.* (1989) Tainy i tainstva Andreia Tarkovskogo [The secrets and sacraments of Andrei Tarkovsky] // Sovetskii film. 1989. № 8. Pp. 302–320. (In Russ.).
2. *Afanasiev A.N.* (2014) Mify drevnikh slavian [Myths of the ancient Slavs] / E.Krylova, ed. Moscow: Ripol-Klassik, 2014. 288 p. (In Russ.).
3. Gideon Bachmann. O prirode nostalgii. Interviu s Andreem Tarkovskim [On the nature of nostalgia. An interview with Andrei Tarkovsky] / tarkovskiy.su // URL: http://www.tarkovskiy.su/texty/Tarkovskiy/Bachmann.html (data obrashcheniya: 20.10.2021).
4. *Evlampiev I.I.* "Strasti po Andreiu": filosofiia zhertvennosti ["The Passion According to Andrei": A Philosophy of Self-Sacrifice] / anthropology.rchgi.spb.ru // URL: http://anthropology.rchgi.spb.ru/dok24.htm (data obrashcheniya: 14.11.2021). (In Russ.).
5. *Kirillova N.B.* (2016) Fenomen tvorchestva Andreia Tarkovskogo: dukhovnaia missiia khudozhnika [The Phenomenon of Andrei Tarkovsky's Work: The Spiritual Mission of the Artist] // Izvestia Ural Federal University Journal. Series 1. Issues in Education, Science and Culture. 2016. № 22 (4). Vol. 156. Pp. 138–149. (In Russ.).
6. *Kosinova M.I., Fomin V.I.* (2016) Kak sniat shedevr: Istoriia sozdaniia filmov Andreia Tarkovskogo, sniatykh v SSSR. [How to film a masterpiece: The story of the creation of Andrei Tarkovsky's films made in the USSR]. Moscow, 2016. 592 p. (In Russ.).

7. Neizvestnyi Tarkovskii: Stalker mirovogo kino [The Unknown Tarkovsky: The Stalker of World Cinema] / YA.A. YAropolov, comp. Moscow: Eksmo; Algoritm, 2012. 304 p. (In Russ.).
8. *Salynskii D.A.* (2010) Kinogermenevtika Andreia Tarkovskogo. [Film hermeneutics of Andrei Tarkovsky]. Moscow: Kvadriga, 2010. Pp. 513–514. (In Russ.).
9. *Turivskaia M.I.* (1991) 7½, ili Filmy Andreia Tarkovskogo. [7½ or The Films Of Andrei Tarkovsky]. Moscow: Iskusstvo, 1991. 256 p. (In Russ.).
10. *Freilikh S.* (2002) Teoriia kino: ot Eizenshteina do Tarkovskogo. [Film Theory: From Eisenstein to Tarkovsky]. Moscow: Akademicheskii proekt, 2002. 512 p. (In Russ.).
11. Screen culture. Theoretical problems: Collection of articles / Edited by K.E. Razlogov. Saint Petersburg: Dmitry Bulanin Publishing House, 2012. 752 p. (In Russ.).
12. *Jung C.G.* (2014) Popytka psikhologicheskogo istolkovaniia dogmata o Troitse [A Psychological Approach to the Doctrine of the Trinity] // K.G. Iung. Otvet Iovu / A.A. Guseinii et. al., ed. Moscow: Kanon +, 2014. 352 p. (In Russ.).
13. *Carmen G.* (2015) Where to begin with Andrei Tarkovsky [A beginner's path into the haunting cinematic poetry of Russian visionary Andrei Tarkovsky] / 27 October 2015, British Film Institute // URL: https://www.bfi.org.uk/features/where-begin-with-andrei-tarkovsky (data obrashcheniya: 20.10.2021).
14. *Deepro R.* (2015) Taste of Cinema — Movie Reviews and Classic Movie Lists [16 Legendary Filmmakers Praised by Other Great Directors. Taste of Cinema] / Posted on September 9, 2015 / URL: http://www.tasteofcinema.com/2015/16-legendary-filmmakers-praised-by-other-great-directors/3/ (data obrashcheniya: 20.10.2021).
15. *Tarkovskij A.* (1985) Die versiegelte Zeit. Berlin; Frankfurt am Main: Ullstein, 1985. Pp. 218–228.

The Concept Of Self-Sacrifice In The Philosophy Of Andrei Tarkovsky's Work

Natalia B. Kirillova

Doctor of Cultural Studies, Professor, Head of the Cultural Studies and Sociocultural Activity Department at the Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin, Honored Art Worker of the Russian Federation

UDC 008

ABSTRACT: The article analyzes the fundamentals of the moral philosophy of Andrei Tarkovsky, a unique Russian film director, thinker and art theorist whose films are recognized as masterpieces of screen culture along with the works of M. Antonioni, I. Bergman, L. Bunuel, L. Visconti, A. Kurosawa, F. Truffaut, F. Fellini, S. Eisenstein and others. The subject under study is the idea of self-sacrifice in Tarkovsky's works as a distinctive "code" of his spiritual heritage. A believer, he sought in art, as well as in the Bible, answers to the question "how to live?" Creator of an original artistic world, Tarkovsky dwelled upon such vital philosophical categories as "life and death", "faith and faithlessness", "man's spiritual existence", "problems of conscience", "self-sacrifice", etc. This is evidenced not only by his screen works, but also archives, diaries and theoretical works, by use of which the author provides their own interpretation of the philosophy of Tarkovsky's work focusing on the idea of self-sacrifice and the specifics of its artistic interpretation. The artist's mission is not only to strive for the insight into being but also to influence the spiritual development of a person in order to contribute to the improvement of the wide world. Andrey Tarkovsky had made his contribution to the harmonization of the human existence and the world, which 35 years after the great artist was gone has become due to globalization and digitalization much more open to dialogue. But when it comes to moral level it's an open question… .

KEY WORDS: Andrey Tarkovsky, screen culture, moral philosophy, idea of self-sacrifice, the archetypal image

[библиотека ВГИК]

***Кинодистрибьюция. Теория и практика: учебное пособие / ВГИК им. С.А. Герасимова;* ред.: В.И. Сидоренко, Л.А. Ланина, Н.Б. Ромодановская.**
М.: ЮНИТИ-ДАНА,2021. 399 с.: цв. ил.

Это издание продолжает серию учебных пособий, посвященных творческим и организационно-экономическим аспектам продюсирования киноконтента. Его содержание раскрывает вопросы проката и показа аудиовизуальной продукции: рассматриваются роль и место в системе продвижения кинопроектов (дистрибьюция, показ), деятельность сейлз-агентов, направлений подготовки профессиональных кадров продюсеров дистрибьюции, раскрываются современные правовые аспекты дистрибьюции и продюсирования. Приводятся также аналитические материалы, характеризующие деятельность отдельных сегментов отрасли кинематографии. Особое внимание уделяется проблемам и практике реализации аудиовизуальной продукции, роли и месту кинофестивалей в продвижении киноконтента. В учебное пособие включены и мастер-классы, интервью ведущих топ-менеджеров, продюсеров отрасли. Издание содержит иллюстративный материал, документацию, способствующую усвоению материала. Учебное пособие предназначено студентам, обучающимся по специальности «Продюсерство», слушателям курсов переподготовки и повышения квалификации по программе «Продюсер кино и телевидения», специалистам, работающим в сфере культуры, искусства и мультимедиа.

Звегинцева Екатерина Александровна.
Правовые аспекты творческого предпринимательства: Практикум кинопродюсера: учеб. пособие / Е.А. Звегинцева. *М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2021, 2022. 303 с.*

Издание продолжает серию учебных пособий, посвященных творческим и организационно-экономическим аспектам продюсирования в области кино и телевидения, и ориентировано на профессиональных продюсеров. Анализируются особенности правового обеспечения деятельности продюсера, взаимодействующего с контрагентами, авторами и иными субъектами творческого предпринимательства, с учетом норм действующего законодательства и практики производства и проката, сложившейся в настоящее время. В пособии приводятся рекомендации по решению юридических проблем, возникающих в ходе реализации кинопроекта. Предлагаются практические задачи для более полного и глубокого освоения материала. Для студентов, обучающихся по специальности «Продюсерство», другим кинематографическим специальностям, слушателей курсов переподготовки и повышения квалификации продюсеров кино и ТВ, а также для работников сферы культуры, искусства и мультимедиа.

ПЕРФОРМАНС
ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ

Фото А. Нешина

Мифологема как средство художественной выразительности в современном отечественном кинематографе

В.В. Марусенков
кандидат искусствоведения, доцент

DOI: https://doi.org/10.17816/VGIK89597

УДК 778.5.04.072.094

АННОТАЦИЯ

На примере фильма «Коллектор» режиссера и сценариста Алексея Красовского в статье рассматриваются вопросы, связанные с оценкой реакции аудитории на современные кинопремьеры, вызывающие значительный интерес у всех без исключения слоев зрителей. Во многом широкий резонанс объясняется как массовостью аудитории, так и темой кинопроизведения, где затрагивается особо значимая для публики проблема, которая находит отражение уже на этапе выпуска релизов кинофильмов. Грамотное оперирование инструментальной базой киновыразительности дает возможность сделать зрителя соучастником происходящего на экране, создавая у него иллюзию сотворческого акта.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

миф, мифологема, кинематограф, киноязык, художественное время, массовый просмотр

Значение кинематографа в современной жизни невозможно переоценить. По сравнению с XIX веком, когда публикация литературного произведения становилась знаковым событием, будоражащим умы и души прогрессивной части общества, аналогичную реакцию вызывают сегодня кинопремьеры, создавая неподдельный интерес у всех без исключения слоев зрителей. Как известно, искусство не имеет целью давать готовые рецепты, но оно нередко становится инициатором и катализатором социокультурного дискурса, цель которого спроецирована на поиск и нахождение путей разрешения проблемы через создание консенсуса в обществе.

Применительно к кинематографу, ставшему в XX и XXI столетиях основным искусством, способным оказывать существенное влияние на все стороны общественного уклада, необходимо отметить, что языковая система экрана, выработанная в результате специфики воздействия кинообразов на зрительскую аудиторию, способна обеспечивать выполнение целого ряда функций в системе социального устройства. Среди них и

осмысление художником объективной реальности, и ретрансляция ее обобщенных признаков, и поиск путей дальнейшего развития, их прогнозирование и возможная корректировка, и, конечно, удовлетворение эстетических и развлекательных запросов публики. С точки зрения вопросов влияния киноискусства на массовое сознание общества наиболее важным аспектом из этого ряда является, несомненно, способность экрана менять отношение зрителей к какому-либо явлению.

Действительно, кинематограф может придать части признаки общего, а впоследствии, благодаря возможности их трансформации во временной плоскости, распространить вновь приобретенные черты и на само понятие. Метонимия как троп в экранном произведении может работать как в прямом, так и в обратном направлении. Это позволяет не только развивать саму базу средств киновыразительности, но и, вводя в оборот средства киноязыка, которые в силу своей близости и понятности зрителю еще и являются наиболее адекватной формой воздействия на массовое сознание, осуществлять важную функцию по формированию общественного, если не сознания, то как минимум мнения.

Простая констатация факта, даже художественно осмысленная, не всегда позволяет обеспечить необходимую переоценку ценностей. Для этого необходим серьезный разговор со зрителем, который возможен через осмысление не только действующих аспектов взаимодействия индивидуума и социума, но и использование художественных приемов. В идеале авторы не столько реализуют свой творческий потенциал, сколько сигнализируют обществу о наиболее значимых проблемах, используя эквивалентные образы, характеризующие состояние современного общества. Кинопремьера 2016 года — фильм Алексея Красовского «Коллектор» — один из примеров такого использования средств киновыразительности.

Система образов фильма «Коллектор»

Создатели фильма, находясь при реализации замысла в условиях формальных признаков моноспектакля, смогли благодаря камере Дениса Фирстова и игре Константина Хабенского придать дух и целостность этому аудиовизуальному произведению. Воспользовавшись уникальной возможностью кинематографа формировать художественную образность с помощью выявления ведущего признака выразительности в экранном пространстве, в картине была создана целая система действующих образов, при том, что в кадре присутствовал лишь один персонаж. Голоса

Кадр из фильма «Коллектор» (режиссер А. Красовский), 2016

телефонных собеседников героя фильма — коллектора Артура, топ-менеджера крупнейшего агентства в исполнении талантливого актера К. Хабенского — придали неоднозначную и содержательную форму сюжету фильма.

Фильм рассказывает историю последних нескольких часов делового, предприимчивого человека, знающего себе цену и уверенного в завтрашнем дне. Однако, как справедливо отметил в свое время М.А. Булгаков, «…человек смертен <…> причем внезапно смертен». Так и Артур при всем его напоре жизнеутверждающей энергии, бьющей через край, оказывается в ситуации, когда дни его жизни сочтены. За час с небольшим экранного времени зритель наблюдает за тщетной попыткой героя справиться с драматичной ситуацией.

Коллекторские агентства — явление, возникшее не так давно, но за время своего существования они приобрели явно негативную репутацию. Видимо, расхожее мнение о том, что «деньги не пахнут», но все-таки имеют свой притягательный аромат, делает свое дело. Бурное развитие кредитного рынка и, как следствие, рост невозвратных долгов инициировали появление структур, призванных вернуть взятое. Оставив за скобками нравственно-этическую сторону проблемы, приходится признать, что взятое на время отдавать навсегда весьма неприятно. Соответственно, целый ряд новостных инициатив, основанных на вопиющих примерах безнравственных действий со стороны коллекторов, смог за короткое время создать в обществе атмосферу однозначного неприятия их деятельности, вплоть до законотворческой регламентации используемых этими субъектами рынка методов и средств.

Авторы фильма «Коллектор» погружают зрителя в художественное пространство своего произведения, опираясь на уже сформировавшуюся и, что важно, действующую мифологему. Появляющийся на экране герой совершает в конце рабочего дня, в канун выходных, ритуальный обзвон своих жертв. Зритель наблюдает за его действиями, понимая, что для этого

человека все средства хороши. Кроме того, знания главного героя в области психологии, его интеллект и определенная харизма превращают рутинное в целом занятие в феерическое представление для зрителя. При разработке характера Артура задействуются все возможные средства — от актерского таланта К. Хабенского до движения камеры со строго рассчитанной скоростью человеческого взгляда, рассматривающего незнакомый интерьер.

Авторы фильма тщательно взвешивают внешние обстоятельства успешной карьеры Артура на весах этики и нормах морали, строго следят за тем, чтобы образ героя сохранял динамическое равновесие. В той или иной мере зрительское восприятие обстоятельств, происходящих в фильме с персонажами, зависит от субъективного жизненного опыта, который, накладываясь на жизненную ситуацию на экране, неизменно экстраполируется на личностные морально-этические ориентиры. Вследствие этого и оценка функционирующих в киносюжете образов во многом зависит от целого комплекса переменных значений, базирующихся на мировоззрении, вероисповедании, национальной и сословной самоидентификации, правовой и финансовой грамотности, многих иных факторах. Кроме того, неоднородность аудитории диктует авторам кинопроизведения и необходимость соблюдения определенного паритета этих категорий при разработке образной системы художественного пространства.

Реконструкция художественного пространства

Именно такими критериями руководствуется А. Красовский, формируя образ Артура в начале фильма. Его главный персонаж корректен, вежлив, находчив и уверен в себе. Он обладает неисчерпаемым арсеналом средств работы с должниками, знает множество способов воздействия на них, порой весьма изощренно жестоких. Однако всякий раз в разговоре с потенциальным клиентом основной акцент делается на возврате долга. Неслучайно доведенный Артуром контрагент почти до психического срыва переводит на счет агентства всю необходимую сумму целиком. Следовательно, дело не в роковом стечении обстоятельств, препятствующих выплате кредита, а в чем-то большем. В этом видится попытка сделать все возможное для того, чтобы нарушить возложенные им на себя обязательства при оформлении кредита. Такое психологическое раскрытие сюжета позволяет авторам эксплуатировать достаточно острую социальную тему, не занимая какую-либо крайнюю позицию,

а оставаясь в положении объективного наблюдателя, старающегося услышать всех и каждого.

Взятое на время необходимо вернуть, и попытка этого не сделать трактуется как нарушение слова или невыполнение долга. Фигура Артура позиционируется как некая сила, призванная обеспечить, хоть и жесткими методами, реализацию принципов справедливости. Речь может идти лишь о степени соблюдения действующих норм законодательства и нравственности. Однако стоит вспомнить, что герои фильмов *нуар* далеко не всегда были в ладах с законом, и это не мешало им восстанавливать на некоторое время хрупкое равновесие между добром и злом. Разумеется, Артур далек от позиционирования себя в социальной иерархии, от образа частного детектива, да и режиссер А. Красовский решает совсем иные задачи своим фильмом, но приведенная параллель представляется интересной. В этом случае важно иное: узнаваемые характеристики, известные зрителю из новостных лент. Угрозы, шантаж, психологическое давление — все это сопровождает деятельность коллекторских агентств. В обществе уже сформировался вполне точный стереотип некой чудовищной и мифологической структуры, ежеминутно требующей все новых и новых жертв. По степени внедрения в массовое создание и силе негативного восприятия этот образный стереотип равен Минотавру, критскому чудовищу, или дракону языческих преданий. Воспользовавшись мифологемой внешних признаков, авторы фильма погружают зрителя внутрь мифа, и теперь он имеет возможность увидеть изнанку коллекторских действий, наблюдая за происходящим изнутри.

Кадр из фильма «Коллектор» (режиссер А. Красовский), 2016

В этом кроется коренное отличие фильма «Коллектор» от его формы — моноспектакля. Если публика, воспринимающая театральное представление, наблюдает за разыгрываемым актером действием, то кинематограф, вооруженный средствами экрана, вовлекает аудиторию в саму сердцевину происходящего. Умелое

оперирование инструментальной базой киновыразительности дает возможность сделать зрителя участником происходящего, создавая у него иллюзию сотворческого акта. Фактически обращение кинорежиссера к мифологическим структурам позволяет кинематографу напрямую работать с коллективным бессознательным.

Создатели фильма «Коллектор» распространяют признаки общего на частное, в данном случае образ Артура олицетворяет само социальное явление. Задействованная мифологема становится инструментом придания персонажу знаковых черт. Дальнейшее развитие сюжета, когда герою становится известно о размещенном в интернете ролике с его участием, а также поднятой вокруг этого мини-события волной негодования коллег, друзей и близких, приводит к тому, что незаметным образом происходит смещение ранее расставленных акцентов. Ведь зрителю не показан этот материал, но по реакции К. Хабенского можно лишь предположить, *что* именно так всех взбудоражило.

На самом деле режиссер использует возможности киноязыка для реализации факта искусства, позволяя зрителю самому определить конкретику катализирующего элемента сюжета. С учетом разнонаправленности восприятия зрителем факта в зависимости от индивидуального мировоззрения, фантазии и самосознания смонтированная видеозапись может быть наделена нужными деталями, чтобы реакция окружающих героя была вполне обоснованной. Будет ли это машинально сделанный подзатыльник расшалившемуся ребенку, или акт извращенно-сексуального насилия — в любом случае у зрителя не возникнет ощущения надуманности происходящего.

Кадр из фильма «Коллектор» (режиссер А. Красовский), 2016

В момент, когда Артур осознает всю сложность ситуации, когда он оказывается один на один в положении загнанного зверя, для него точно так же, как и для его недавних оппонентов, происходит постепенное раскрытие целого ряда существенных обстоятельств. Находясь в запертом офисе, герой предпринимает ряд шагов для выяснения сути происходящего. Его про-

фессиональные навыки помогают ему интуитивно нащупать правильное направление поиска, а звонки автора ролика лишь подтверждают и конкретизируют его догадки. Артур попадает в положение своих недавних жертв и отчаянно сопротивляется оказываемому давлению.

Может показаться, что речь теперь идет о своеобразной дуэли, и выиграет тот, кто более искусен во владении словесным оружием. Но если бы дело было только в этом, вряд ли у кого-то могло сложиться впечатление, что он способен проиграть. В действительности авторам фильма важно было провести героя через ряд вполне адекватных испытаний с тем, чтобы через реализацию этого образа стало понятно, что происходит с человеком, находящимся под жестким психоэмоциональным давлением. И это более всего показательно в том случае, когда индивиду понятен механизм воздействия.

Артур оказывается в состоянии вакуума, возникшего вокруг него, что еще более страшно, и ему не на кого опереться в эту минуту. В большей степени дальнейшее развитие сюжета фильма опирается на элементы детективного жанра, позволяя зрителю строить определенные догадки, время от времени подтверждая их или опровергая. Увлекательная интрига разворачивается и в развитии других сюжетных линий. Как оказывается, среди так называемых друзей Артура нет тех, для кого он как человек был бы важен, нужен и ценен вне контекста его профессиональной деятельности и сопутствующих обстоятельств. В какой-то момент зритель испытывает к нему чувство жалости, но это тот самый поворотный пункт, которого добиваются авторы фильма.

С этого момента существенным становится не столько поиск Артуром истины сложившихся обстоятельств, сколько ответ на вопрос — какова же сила сопротивления человека внешним обстоятельствам? Герой испытывается на прочность, и в то же время перед зрителем панорамно разворачивается гамма самых разнообразных чувств. Его жаль, хотя он вызывает негодование, он симпатичен и в то же время ужасен, он недосягаем, но на удивление очень близок.

Кадр из фильма «Коллектор» (режиссер А. Красовский), 2016

Задействование авторами фильма множества средств кинематографической образности позволяет обеспечить устойчивые идентификационные связи между героем и зрителем. Задача осложняется еще и тем, что на экране лишь один персонаж и, соответственно, невозможно сегментарно-приоритетное членение аудитории. Виртуозное актерское мастерство К. Хабенского — один из инструментов воздействия на зрительный зал, наряду с реализацией таких средств, как функционирование в художественном пространстве картины зримо неприсутствующих образов его собеседников, а также создание и разрешение сюжетных ситуаций, раскрывающих характеры персонажей, и, наконец, обращение авторов к мифологическим схемам и их интерпретация.

Во время бессонной ночи Артур находит ответ на поставленный вопрос, но, к сожалению, это не решение стоящей перед ним проблемы. Стоит отметить, что за время показа фильма в сознании зрителя происходит не менее значительная работа. Коллектор как герой фильма, являясь частью целого и неся в себе его черты, олицетворяет созданную СМИ мифологию. Использование принципа действия метонимии в данном случае также является средством создания кинообразности. Зритель, видя лишь один рабочий кабинет одного конкретного коллектора, проникает в структуру всего мифа на частном понимании общего. Происходящая трансформация образа Артура — от представителя закрытого и зачастую враждебного лагеря к знакомому и на удивление довольно близкому человеку, производит весьма сложную модификацию глубинно сущностного порядка на уровне бессознательного.

Влияние художественного пространства произведения на зрительское восприятие

В структуре выразительных киносредств это выглядит следующим образом. На начальном этапе Артур обладает устойчивыми признаками, которые позволяют соотнести его со сферой деятельности коллекторских агентств. По мере развития сюжета, когда на глазах у зрителей он из структурной единицы превращается в образную, то есть помимо функциональных признаков ему сообщаются и личностные черты, раскрывающие его сложный характер и дающие полноценный психологический портрет, сохраняемая между ним и общим явлением связь позволяет авторам оперировать на уровне мифотворения. Оставаясь в рамках работы с персонажем, появляется возможность распространять сообщенные ему вновь черты на всю систему взаимодействия общества и коллекторов. В данном случае используется такая

возможность, предоставляемая художникам кинематографа, как задействование инструмента метонимии в прямом и в обратном направлении, когда признаки части переносятся на общее.

В результате зритель, погруженный в действующий миф, активно его преобразовывает в индивидуальном сознании. Теперь ему становится известно, что коллекторское агентство еще не предел зла. Есть кое-что и похуже. То, что до этого казалось абсолютным, становится относительным. Человеческая сущность способна сделать из всеобъемлющего новую форму, чтобы наполнить ее еще большим по степени злом. Один из прежних контрагентов Артура воспользовался сложившейся ситуацией, чтобы начать новую жизнь. Начать кардинально, с чистого листа, возложив вину за якобы состоявшееся самоубийство на Артура, поскольку действующий миф легко позволяет сделать субъекта ритуальной жертвой. Что правдоподобно, то и легко выполнимо.

Впоследствии осознав, что из себя представляет его несостоявшаяся вдова, его легко оправдать, но все же произошедшее некоторое время назад представляется ужасающим. Женщина, потерявшая любимого человека, возлагает вину за это на Артура, находясь под воздействием действующего мифа. Что ж, для осуществления мести все средства хороши. Она монтирует порочащий его ролик и выкладывает в Сеть. Хотя, конечно, это тоже миф, и подобный репутационный урон может кому-то серьезно испортить жизнь. Но у авторов получается возвести эту трагедию до уровня художественной значимости, что легко извиняет такое упрощение действительности. В результате Артур сталкивается с объективной реальностью, вещно воплощая ее перформансом на презентации выставки подруги. Само по себе действие ролика в интернете ничто, по сравнению с тем, что он совершил со своим мирозданием. Артур оказался действительно уничтоженным.

Финальный выстрел на пороге офисного здания уже ничего не решает. Это акт милосердия авторов фильма по отношению к зрителям. Слишком жестоко оставить созданный К. Хабенским образ в живых, достаточно того, что смещение акцентов при работе с мифологемой расшатало незыблемый до этого миф. Кинематографу оказалось подвластно при задействовании значительной доли средств выразительности осуществить прямое проникновение в пласты коллективного бессознательного и внести существенные коррективы в систему существования мифа о коллекторских агентствах. Прежде всего вывести эту бытовую ситуацию из разряда мифов о чудовищах и, что

немаловажно, расшатать мифологему о неотвратимости ритуальных жертв.

Отныне в коллекторских агентствах работают Артур и его коллеги, то есть те, кто ничем не отличается от зрителей, те, кто сейчас, возможно, сидит рядом в зале и смотрит этот фильм. Такие же люди, как и все остальные. Миф о коллекторах теряет признаки сверхъестественности, что подразумевает ритуальную жертву по праву законов взаимодействия между бытием и инобытием. Внутри структуры такие же люди, как и их контрагенты. Следовательно, совершаемое ими более не подлежит категории абсолютного зла, а существует в контексте права выбора на его применение. Значит, и система связей внутри мифа строится теперь по оси *«действие — противодействие»* при их тождественном равенстве, правда, с незначительным или скачкообразным усилением противостояния. Важно отметить, что это «действие — противодействие» складывается не в связи с борьбой социума с некоей системой, а исключительно на основе межличностных отношений.

Кадр из фильма «Коллектор» (режиссер А. Красовский), 2016

Вместо выводов

Таким образом, необходимо констатировать, что произведения киноискусства способны оказывать значительное влияние на существующие в массовом сознании мифы. И фильм А. Красовского «Коллектор» это вполне подтверждает. Одним из существенных факторов в этом отношении является сама по себе методология оказываемого воздействия на человека. Внедрение зрителя в художественное пространство произведения позволяет осуществить трансформацию не в результате логичного и аргументированного развенчания мифа, а на основе погружения субъективного сознания в состояние, близкое к переживаемому персонажами. Зачастую система доказательств на интеллектуальном уровне бессильна против слепой веры, именно к этой категории и относится феномен существования

коллективного бессознательного. Напротив, сообщение зрителю недостающего жизненного опыта, что вполне позволяет осуществить произведение искусства, соответствующим образом может повлиять на веру и убеждения индивида.

За время своего существования кинематограф не раз доказал свою ведущую роль в формировании общественного сознания. Охват аудитории, потребность современного общества к восприятию визуального образа взамен словесного, а также широкий спектр вариативности средств художественной выразительности, включая уникальные, присущие лишь аудиовизуальному произведению, делают кинематограф мощным инструментом воздействия на процесс формирования нового общественного уклада. В наши дни интерес зрительской аудитории определяется теми потребностями, которые волнуют современное общество. Они же формируют и потенциал возможностей художника по осмыслению реальной действительности.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Андреева Г.Н.* Социальная психология / Г.Н. Андреева. М.: Наука, 1994. 324 с.
2. *Анчел Е.* Мифы потрясенного сознания / Е. Анчел. М.: Прогресс, 1979. 286 с.
3. *Барг М.А.* Эпохи и идеи / М.А. Барг. М.: Мысль, 1987. 348 с.
4. *Ковриженко М.К.* Креатив в рекламе / М.К. Ковриженко. СПб.: Питер, 2004. 253 с.
5. *Рябцев С.В.* Место и роль мифологии в социально-политической жизни России XX столетия / С.В. Рябцев. М.: Прогресс-Традиция, 2004. 264 с.
6. *Фрейд З.* По ту сторону принципа удовольствия / З. Фрейд. М.: Прогресс. 1992. 489 с.

REFERENCES

1. *Andreyeva G.N.* (1994) Sotsialnaya psikhologiya [Social Psychology] / G.N. Andreyeva. Moscow: Nauka, 1994. 324 p. (In Russ.).
2. *Anchel E.* (1979) Mify potryasennogo soznaniya [Myths of the Shaken Mind] / E. Anchel. Moscow: Progress, 1979. 286 p. (In Russ.).
3. *Barg M.A.* (1987) Epokhi i idei [Epochs and Ideas] / M.A. Barg. Moscow: Mysl, 1987. 348 p. (In Russ.).
4. *Kovrizhenko M.K.* (2004) Kreativ v reklame [Creativity in Advertising] / M.K. Kovrizhenko. Saint Petersburg: Piter, 2004. 253 p. (In Russ.).
5. *Ryabtsev S.V.* (2004) Mesto i rol mifologii v sotsialno-politicheskoy zhizni Rossii XX stoletiya [The Place and Role of Mythology in the Socio-Political Life of Russia in the Twentieth Century] / S.V. Ryabtsev. Moscow: Progress-Traditsiya, 2004. 264 p. (In Russ.).
6. *Freyd Z.* (1992) Po tu storonu printsipa udovolstviya [On the Other Side of the Pleasure Principle] / Z. Freyd. Moscow: Progress, 1992. 489 p. (In Russ.).

Mythologeme as a Means of Artistic Expression in Contemporary Russian Cinema

Vyacheslav V. Marusenkov

PhD in Art History, Associate Professor, Dean of the Faculty of Screenwriting and Film Studies, S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography

UDC 778.5.04.072.094

ABSTRACT: The article discusses the importance of the audience response to current film premieres appealing to all ranks of viewers, which is largely due to the fact that, given the massive scale of the cinema art and provided that the subject matter is in tune with major concerns of general public, the releases of a number of films have caused a fairly wide resonance. Sophisticated use of instruments of cinematic expression allows for involvement of the viewer into the film events making him feel like a co-author of the film.

The piece analyses Alexei Krasovsky's film "The Collector" (2016), example use of cinematic expressive means for crafting images properly reflective of the current state of society which permits an in-depth conversation with the viewers, possible if the insight into aspects of interaction between the individual and the society goes with the use of artistic devices appealing to the collective unconscious.

One of the essential factors in this regard is the methodology of the impact on the viewer by itself. The viewer's introduction into the artistic space of the film allows for a transformation not by means of a logical and reasoned debunking of a myth but through the immersion of the viewer's mind into a state close to that experienced by the characters. Cinema during its existence has more than once proved its leading role in the construction of the public conscience. The exposure of the film art and the modern tendency to opt for visual representation instead of the verbal one make cinema a powerful means of influence upon the process of developing a new social order. The audience's interest is currently determined by the needs of the modern society, which, on the other hand, nurture the artist's capability to comprehend reality.

KEY WORDS: myth, mythologeme, cinematograph, film language, artistic time continuum, mass viewing

Концепция звуковой выразительности в документальных фильмах В.А. Косаковского

М.Н. Конева

DOI: https://doi.org/10.17816/VGIK79531

УДК 778.505:78

АННОТАЦИЯ

Современные приемы звуковой выразительности в документальном фильме недостаточно изучены. На примере анализа звукового решения четырех документальных фильмов В.А. Косаковского «Беловы», «Тише!», «Акварель» и «Гунда» в статье выявляются новаторские приемы построения звукового ряда как особого авторского способа репрезентации отснятого материала.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

звуковой лейтмотив, аудиовизуальный контрапункт, иммерсивный звук

Принципы и построение звуковой партитуры документального фильма отличаются от подходов к использованию звука в игровом кино прежде всего тем, что основой для звукового решения фильмов является чистовая фонограмма, то есть звук, записанный звукорежиссером в условиях съемочного процесса. Однако это не означает, что монтажно-тонировочный период ограничивается только техническим совершенствованием уже записанного материала и исключает творческий поиск звуковой выразительности. В разные периоды развития отечественной документалистики основные компоненты звукоряда (речь, музыка, шумы) обретают особенный смысл и характер звучаний благодаря авторской интерпретации. Так, закадровый текст из элемента пропаганды советских киножурналов и просветительского компонента в научно-популярных фильмах становится в 1960-х годах авторским приемом управления хроникальным материалом во многом благодаря творчеству М.И. Ромма («Обыкновенный фашизм», 1965). Волей автора музыка придает кинодокументу художественную форму, а понимание фактуры шума и его тонально-ритмического рисунка открывает новые возможности для воплощения аудиовизуальных образов.

Современный российский документальный кинематограф находится в поиске новых приемов выразительности, и примером этого является творчество режиссера В.А.Косаковского, чей киномир представляет собой редкостное явление в миро-

вом киноискусстве, задающее вектор совершенствования лучших кинотрадиций. Каждый фильм режиссера — это отдельное философское высказывание, нацеленное на прояснение человеческого сознания порой весьма непривычными для зрителя методами.

Документальная стилистика В.А. Косаковского характеризуется необычной поэтичностью, которая реализуется в его фильмах через пристальное наблюдение, зачастую в нетривиальной интерпретации. Документальность экранного повествования для этого режиссера не форма, а инструмент. Подобно живописцу, работающему с красками и кистями, режиссер создает художественное кино с помощью документальных приемов, воплощая свое кредо: «Лучшее документальное кино — это на самом деле художественное кино, как и лучшее художественное кино — на самом деле документальное»[1]. Именно такое понимание режиссером художественности экрана и наделяет документальное кино возможностью поиска и использования новых звукозрительных образов.

[1] Корецкий В. Виктор Косаковский: «Обилие реальности девальвирует реальность» // URL.: https://archives.colta.ru/docs/15437 (дата обращения: 08.02.2021).

Аудиовизуальный контрапункт в фильме «Беловы»

Отношения В.А. Косаковского со звуком никогда не были поверхностными. Видя в нем огромный потенциал, режиссер формирует свою концепцию звуковой выразительности. Так, его ранняя картина «Беловы» (1992, музыка Я.М. Пяре, С.Н. Диаса, Ф.Э. Алерта, монтаж звука В.А. Косаковский) завоевала более двадцати наград в разных странах, принеся режиссеру международную известность. Фильм повествует о драматичных взаимоотношениях престарелых брата (Михаил) и сестры (Анна Федоровна), с трудом уживающихся друг с другом в одном доме. Главной основой звуковой выразительности здесь становятся монтажные возможности звука, реализованные в виде аудиовизуальных контрапунктов.

Сюжет фильма начинается со сцены, когда один из героев фильма, сидя на кухне с собакой, произносит: «Не троньте человека <…> пусть развивается естественным путем!». Режиссер с помощью монтажа отделяет речь от героя, помещая ее на черный экран, и, добавив излишней реверберации, возводит эту фразу в статус главного манифеста всей картины.

После вступительных титров изображение сменяется пейзажами сельской местности. Автор фильма при помощи закадрового звучания индийской музыки будто пытается ввести зрителя в заблуждение о локализации экранного действия. Однако постепенно появляющийся вид Петропавловской крепости на

Кадр из фильма «Беловы» (режиссер В.А. Косаковский, 1992, Россия)

обратном берегу реки, позволяет идентифицировать, что деревенька находится неподалеку от Петербурга.

При этом смысл контрапунктического столкновения Болливудских мелодий и русских пейзажей остается непонятным до появления в кадре поющей бабушки (Анна Федоровна), занятой выкапыванием картофеля. В ее тембре, ритме и манере пения постепенно начинают угадываться прозвучавшие ранее индийские мотивы, а вместе с ними в памяти всплывает и образ типичного героя индийских фильмов, который благодаря личным качествам может успешно противостоять несправедливостям жизни.

Следующим музыкальным явлением становится зажигательная венесуэльская песня С.Н. Диаса в исполнении Робера Торреса «Caballo Viejo», что в переводе с испанского означает «Старая лошадь». Песня начинает звучать метафоричным контрапунктом на кадрах занятой хозяйскими делами женщины, а заканчивается ее звучание в сцене лихой езды на тракторе пьяного брата Михаила. Драматизм семейных взаимоотношений передан на экране с помощью музыки, вызывая у зрителя «смех сквозь слезы». С одной стороны, эпизод с разлетающейся пылью из-под колес трактора и собакой, которая пытается угнаться за обезумевшим от опьянения Михаилом, смотрится нелепо, с другой стороны, благодаря музыкальному решению всё происходящее в мизансцене навевает чувство бесцельности существования этих людей и сожаления об обреченности их бытия.

Интересным является и прием монтажа, когда звук не только создает внутрикадровое пространство, но и искажает его когнитивное восприятие. В одном из эпизодов, где пьяный брат, спавший на табуретке, внезапно падает на пол, зритель слышит горько-ироничный смех сестры, которую в кадре не видно. Когда же камера показывает саму Анну Федоровну, становится понятно, что причиной ее веселья был не брат, а реакция на музыку в наушниках. Стоит лишь мысленно убрать контрапунктические приемы из звукового решения фильма, как саркастический взгляд режиссера на эту ситуацию обре-

тает форму документальной правды, всего лишь подсмотренной реальности.

Повышая градус драматургического напряжения с помощью музыкальных приемов, режиссер иронизирует над парящимися в бане братьями (Михаилом, Сергеем, Василием). Ярким контрапунктом к изображению здесь звучит музыка Ф.Э. Алерта «The moon was yellow» в исполнении Джеральдо[2], носившего неофициальный титул «английского короля танго». Композиция не просто перекрывает фоновые фактуры, а почти полностью замещает все синхронные звуки, в том числе речь. Вытесняя бытовые звучания «сладкой музыкой»[3], режиссер буквально потешается над братьями, возводя праздное безделье в статус интеллигентного времяпрепровождения.

Подобными контрапунктическими приемами режиссер сталкивает комичное и трагичное, часто сосуществующие в жизни. В финальной сцене Анна Федоровна исполняет частушки под баян. Это единственный эпизод в фильме, где можно услышать национальную музыкальную характеристику героини.

[2] Джеральдо — псевдоним певца, настоящее его имя — Джеральд Брайт. — *Прим. авт.*

[3] «Сладкая музыка» (от англ. sweet music) — разновидность джазовой музыки, получившая широкое распространение в 1930-х годах XX века в Европе, исполняемая коммерческими оркестрами в респектабельных джаз-холлах. — *Прим. авт.*

Звуковая сатира в фильме «Тише!»

Фильм с неоднозначным названием «Тише!» (2002, композитор А.Г. Попов, монтаж звука В.А. Косаковский) был снят В.А. Косаковским в год празднования 300-летия Санкт-Петербурга. Технологически незамысловатая статичная съемка из окна дома волей автора обретает весьма остроумный характер. Сам режиссер признается, что «…в основе кино лежит не “история”, а нечто другое, — кадр. Изобретатели кино братья Люмьер на самом деле изобрели кадр документальный один: прибытие поезда. Другого кино быть не может. Другой основы у него нет»[4].

[4] Косаковский В. «Стоп, спасибо, прожито!» // Сеанс. 2008. №-32 // URL.: https://seance.ru/n/32/vertigo32/stop-spasibo-prozhito/ (дата обращения: 02.09.2021).

Кадр из фильма «Тише!» (режиссер В.А. Косаковский, 2003, Россия)

Будучи режиссером и оператором фильма, Косаковский, с одной стороны, ведет лишь кинонаблюдение из окна своего дома, с другой — создает документальный шедевр, наполненный различными образами, метафорами, аллегориями. Камера фиксирует весьма типичную си-

туацию: нескончаемые дорожные работы на фоне жизненного круговорота. Но этот круговорот не имел бы смысла без своего героя. У Косаковского этот герой иносказателен, — примитивная дорожная яма в асфальте становится эпицентром всех происходящих событий.

Доминантным компонентом звукоряда в картине, бесспорно, оказывается закадровая музыка, которая становится формообразующим элементом всего фильма. Неслучайно автором музыки фильма стал петербургский композитор А.Г. Попов, уделяющий в своем творчестве особое внимание взаимодействию человека и времени. Косаковский, под ритмичную фортепианную композицию, словно из немых фильмов Чаплина, проводит селекцию реальности, то ускоряя, то замедляя ход времени с помощью монтажных приемов.

Элемент цикличности в фильме режиссер подчеркивает не только визуально, но и музыкально. Смена времен года происходит под звучание использованных фрагментов из восьми хайку[5], переложенных для голоса, фортепиано и колокольчиков в исполнении сопрано Т.И. Мелентьевой и пианиста О.Ю. Малова. С помощью синергии визуальных, литературных и музыкальных образов Косаковский выводит типичную ситуацию по ликвидации дорожной ямы на уровень взаимодействия нынешнего человека с традицией, не только во временном, но и культурном значении. С одной стороны, комичность, реализованная музыкой, с другой — полный абсурд происходящего. Хаос и порядок — вот что почти безмолвно манифестирует автор. Не случайно за весь фильм звучит только одно слово, но зато какое — «Тише!».

[5] Хайку — самый лаконичный жанр японской поэзии, состоящий из трехстиший. — *Прим. авт.*

Иммерсивный[6] звук в фильме «Акварель»

В картине «Акварель» (2018, композитор Э. Топпинен, звукорежиссер А.И. Дударев) Косаковский выбирает в качестве героя не человека, а воду. Вода у него не просто химическое соединение, а настоящая стихия во всех ее агрегатных состояниях[7]. Она предстает то хрупким льдом на озере Байкал, то плывущими айсбергами Гренландии, то преображается в мощный водопад Анхель, в бурных потоках которого уже сложно установить границу между пеной и паром. Говоря о собственном фильме, режиссер подчеркивает, что хотел не просто снять воду или рассказать в научно-популярном формате о ней, а предоставить ей возможность стать самостоятельным эмоциональным ядром всего фильма. «Когда ко мне впервые обратились с предложением создать фильм о воде, я вообще-то отказался. Я видел

[6] Иммерсивный (от англ. immersive) означает погружение. — *Прим. авт.*

[7] Агрегатное состояние — состояния одного и того же вещества в различных интервалах температур и давлений. — *Прим. авт.*

Кадр из фильма «Акварель» (режиссер В.А. Косаковский, 2018, Великобритания, Германия, Дания, США)

несколько десятков фильмов о воде за последние годы. Но они были, в основном, о людях, которые говорили о воде: о ее важности, политике, недостатке воды, изменении климата и воде. Но во всех этих фильмах вы не видите саму воду. Поэтому я сказал, что, если мы собираемся делать еще один фильм, в котором говорят о воде, тогда нет, мне это неинтересно. Но вот если вода будет на протяжении 90 минут, если у воды будет шанс стать нашим главным актером — тогда я готов»[8].

[8] «Акварель» — первый в мире фильм, снятый в формате 96 кадров в секунду. Фильм-событие, раздвигающий границы кинематографического опыта и технических возможностей // URL: https://aquarelafilm.ru/ (дата обращения: 14.01.2021).

Несмотря на то, что многие теоретики документального кино, такие как Л.Н. Джулай, Г.С. Прожико, А.О. Федорин, Д.А. Луньков, по-разному характеризовали в своих работах эволюцию развития образа героя в российском документальном кино, все они сходились в том, что документальный герой — это прежде всего человек, несмотря на все происходящие с ним метаморфозы времени. Так, например, Г.С. Прожико в своем фундаментальном труде «Концепция реальности в экранном документе» приходит к выводу, что на протяжении XX века личность героя то и дело замещалась образом социума. «Вся история этого периода наполнена попытками утвердить уникальность индивидуального сознания, его независимость от массового, обывательского и в то же время — грустными итогами разрушительных проявлений манипулируемого сознания толпы»[9]. Героем же Косаковского становится стихия, и не в ракурсе обоснования эпохи, общества или иных явлений, обстоятельств, а сама по себе. Автора интересуют как изобразительные черты выбранного героя, так и его внутренний характер и темперамент. Вода у Косаковского живая: она то завораживает своим спокойствием, то будоражит активным действием. Так в форме льда можно ментально услышать ее кристальный звон, на кадрах движущихся айсбергов распознать ее «шипение», а в штормовых волнах угадывается настоящий рев.

[9] Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе // URL: http://я-режиссер.рф/wp-content/uploads/2015/11/Projiko-Koncepcija_realnosti.pdf (дата обращения 08.10.2021).

Подобный эмоциональный эффект стал возможен благодаря тому, что большинство кадров фильма сделано с максимально близкого расстояния. Режиссеру пришлось не только много путешествовать в поисках различных проявлений воды, но и

переплыть со съемочной группой Атлантический океан, чтобы максимально оценить мощь, цветовую гамму и формы водной стихии.

Через создаваемые звукозрительные образы режиссер стремится эмоционально погрузить зрителя в экранное пространство, выстраивая при этом смысловые мосты к своему, авторскому видению.

Уже по названию фильма определяется отношение автора к своему центральному «персонажу» — чистота, прозрачность и в то же время буйство красок становятся главными характеристиками воды. Технически безупречно реализованный звук здесь полностью работает на художественный образ главного «героя», становясь поистине акварельным. Тембр звучания воды настолько кристален и в то же время экспрессивен, насколько прозрачны и выразительны краски, используемые в одной из самых трудных техник в живописи.

Интенсивные, буквально иммерсивные звучания в звуковом формате Dolby Atmos создают поглощающий и одновременно ужасающий эффект от изображения, запечатленного с частотой в 96 кадров в секунду. Шумовое наполнение картины здесь не просто атмосфера: это настоящая симфония гипнотических звуков. В кадре видно, как спасатели МЧС, определяя толщину льда, буквально вслушиваются в замершее озеро. В полифоничном звучании можно услышать то чарующее пение, родственное коши[10], то предостерегающий хруст, то мощный, ужасающий гул. Огромное количество эпитетов можно подбирать к звенящему звуку трескающегося льда.

Помимо Байкала, на экране предстают и Гренландия, и Венесуэла, и США, и безграничный Атлантический океан. Но монтажные склейки едва ли заметны глазу: Косаковский с помощью приема «визуальных совпадений»[11] соединяет эпизоды, подкрепляя это шумовым лейтмотивом главного героя, и у зрителя возникает поразительное ощущение, что вода непрерывна, она везде и повсюду. Лейтмотив воды, выраженный в фильме через многоголосные звучания различных шумовых фактур, ювелирно соткан из многообразия звуковых нюансов:

[10] Коши (Koshi) — музыкальный инструмент сонастроенный со стихиями земли, огня, воздуха и воды. — *Прим. авт.*

[11] Визуальное совпадение (от англ. Match cut) означает склейку, когда объект в финале предыдущей сцены совпадает (или схож по внешнему виду, свойствам) с объектом в начале следующей сцены. — *Прим. авт.*

Кадр из фильма «Акварель» (режиссер В.А. Косаковский, 2018, Великобритания, Германия, Дания, США)

стихия проявляется то яростно, то спокойно, то таинственно, то кристально прозрачно, но в любом тембре можно услышать ее величие и непокорность.

Нельзя не сказать и о музыке, которой присуща функция эмоциональной доминанты. Напряженными, психоделическими звучаниями струнных и духовых инструментов (хэви-метал в исполнении финской группы Apocalyptica) Косаковский превращает фильм то в настоящий боевик, то держит зрителя в тревожном состоянии, который свойственен триллеру.

В картине звучит и музыкальная сатира: в прологе на кадры с бесконечно проваливающимися под лед мужиками наложено звучание балалайки — музыкального символа русской души. Шутливая музыка, словно авторская ирония, превращает человеческую неосторожность и глупость в национальную черту.

Следуя принципам независимой режиссуры «свободного кино»[12], автор фильма намеренно отказывается от закадрового текста в пользу звукозрительных образов. В.А. Косаковский предлагает зрителю посредством шумомузыкального ансамбля услышать настоящую мелодику речи водной стихии.

[12] «Свободное кино» — объединение молодых британских режиссеров, сформировавшееся в середине 1950-х, которые впервые предприняли попытку намеренного отказа от использования закадрового текста в неигровом кино. — *Прим. авт.*

Для отечественного документального кинематографа звуковое решение «Акварели», несомненно, представляет собой феномен, в котором успешно сочетаются высокотехнологичность и творческая проработка аудиовизуальных образов. Неслучайно картина посвящена подлинному мастеру, использующему звук как художественный прием, — А.Н. Сокурову.

Звуковой минимализм как прием авторской эмпатии в фильме «Гунда»

Премьера документальной картины В.А. Косаковского «Гунда» (2020, звукорежиссер А.И. Дударев) состоялась на 70-м Берлинском кинофестивале в феврале 2020 года, впечатлив зрителей представленной формой. С помощью длинных планов, в бессловесных и безмузыкальных эпизодах бессюжетным способом поднимается тема жестокого отношения человека к животному миру.

Режиссер намеренно лишает изображение цвета и обращает внимание зрителя на внутренний мир главной «героини» — свиньи по кличке Гунда. Фильм начинается со сцены рождения поросят Гунды и на протяжении полутора часов зрители наблюдают их взаимоотношения.

Избавляясь в очередной раз от сюжета и используя монтаж не как язык, а скорее как необходимость, автор картины словно очищает кинематограф до акта беспристрастной фиксации

реальности, вызывая у зрителя вопросы «Что я смотрю?!» и «Как я смотрю?!». Очевидно, что режиссеру близки взгляды критика и теоретика кино Андре Базена в отстаивании принципа фотографического кино, где «…образ внешнего мира образуется автоматически, в соответствии со строгим детерминизмом и без творческого воздействия человека»[13]. И согласно теории истинного реализма, он стремится вызвать у зрителя те же эмоции, что испытывают его герои.

[13] Базен А. Что такое кино? // М.: Искусство, 1972. С. 44.

Определяющим фактором в построении звукоряда является манера съемки (операторами картины стали сам режиссер и Эгиль Хаскольд Ларсен). Представленные в изображении гиперкрупные планы создают не только эффект присутствия, но и обеспечивают возможность звуковой детализации.

Звукорежиссером фильма вновь становится А.И. Дударев. И если совместная картина «Акварель» — это невероятных масштабов звуковая работа, то «Гунда» — это очень личное, звуковое наблюдение, выполненное чрезвычайно филигранно и камерно.

С точки зрения концепции построения звукоряда фильм выстраивается на критериях звукового минимализма. В кинематографе эстетика минимализма проявляется в намеренной попытке авторов минимизировать и редуцировать киноповествование различными приемами. Для В.А. Косаковского подобное самоограничение выступает как образно-выразительный прием звукового оформления. С помощью звукового интонирования он фокусирует зрительское внимание на эмоциональном контексте картины.

Своеобразным звуковым лейтмотивом истории с главным «персонажем» фильма Гундой становятся издаваемые ею характерные отрывистые звуки. Вот она зовет поросят, вот что-то уверенно отвечает на их писк, а вот чему-то учит на совместной прогулке. Подобные звуки это целый, непонятный для людей разговор матери со своими детьми. Но непонятный, не означает не име-

Кадр из фильма «Гунда» (режиссер В.А. Косаковский, 2020, Норвегия, США, Великобритания)

Кадр из фильма «Гунда» (режиссер В.А. Косаковский, 2020, Норвегия, США, Великобритания)

ющий смысла. На протяжении всего фильма через интонации «разговора» животных режиссер пытается обратиться к зрителю. (Не случайно рабочее название картины «Apology», что с английского языка переводится как «извинение»). Показывая эпизоды из жизни Гунды и ее поросят, Косаковский параллельно вводит в контекст фильма кадры с коровами и курами, предлагая не только понаблюдать, но и послушать настоящий микрокосмос: как куры выбираются из клетки, пробираются через заросли травы, или как травмированная одноногая птица прыгает, помогая себе крыльями, будто сейчас взлетит. Для кур, которые никогда не ходили по траве, а содержались в клетках и помещениях, естественный природный мир — открытие. Каждый шаг, каждое соприкосновение с землей, каждый шорох травы слышен будто на расстоянии вытянутой руки.

В фильме, кроме свиней и кур, присутствуют эпизоды с коровами, где животные не только гуляют по полю, проницательно смотрят в камеру, но и, проявляя заботу, обмахивают друг друга хвостами, отгоняя настырных насекомых. Бесконечное, надоедливое, вредоносное жужжание мух крупным планом раздражает зрителя, но смиренно воспринимается животными.

Несмотря на то, что присутствие человека в этом фильме автор категорически не допускает, зрителю позволяется приблизиться к животным настолько, насколько это возможно. Животные и природа в фильме Косаковского первостепенны. Режиссер не пытается создать атмосферу сопереживания животному миру через речевой комментарий или с помощью закадровой музыки, избегая любого навязывания, он оставляет зрителя наедине с героями фильма.

Не лишена звуковая партитура и привычной для Косаковского образности: на широкой стереофонической базе звучит кукушка, словно растворенная в атмосфере. Зрители еще наблюдают за беззаботной жизнью поросят, как невзначай раздается кукованье.

Говоря о своем фильме в контексте кинематографа в целом, Косаковский заявляет: «Сейчас у фильмов очень быстрый монтаж, смена кадра каждые две секунды. А я сделал классический фильм с длинными планами, очень медленным монтажом и дал возможность зрителю самому наблюдать, делать выводы. Поэтому я убрал закадровый текст и даже музыку. Я не показал ни бойню, ни жестокое обращение со свиньями, а обратил внимание на животных, как они есть, на их сущность, переживания и страдания»[14].

[14] Загвоздкина К. Документалист Виктор Косаковский — про животных и людей // Кинорепортер// URL: https://kinoreporter.ru/dokumentalist-viktor-kosakovskij-pro-zhivotnyh-i-ljudej/ (дата обращения: 17.09.2021).

Творчество режиссера-документалиста В.А. Косаковского вполне можно назвать социокультурным феноменом в современном документальном пространстве. Отличием его работ является постоянное стремление к эксперименту в документальном кинематографе. Совершенствуя из фильма в фильм язык кинодокумента, режиссер задает новое направление в документалистике. При этом каждая картина В.А. Косаковского это прежде всего идейное кино, и не важно, снято ли оно из окна собственного дома или в экстремальных условиях океанского шторма. Примитивность и высокая технологичность запечатленного материала одинаково успешно прорабатываются с точки зрения звуковой концепции фильма. И поскольку режиссера мало интересуют сюжет картины и герои в привычном понимании, то и звуковое решение своих документальных лент он выстраивает за пределами нарративных звучаний. Этот режиссер-документалист предлагает зрителю новый кинематографический и аудиовизуальный опыт, где необычный замысел киносюжета раскрывается благодаря новаторским приемам, олицетворяя авторское сакральное послание. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. *Балеи А.* Что такое кино? М.: Искусство, 1972. 383 с.
2. *Загвоздкина К.* Документалист Виктор Косаковский — про животных и людей // Кинорепортер// URL: https://kinoreporter.ru/dokumentalist-viktor-kosakovskij-pro-zhivotnyh-i-ljudej/ (дата обращения: 17.09.2021).
3. *Косаковский В.* «Стоп, спасибо, прожито!» // Сеанс. 2008. № 32 // URL: https://seance.ru/n/32/vertigo32/stop-spasibo-prozhito/ (дата обращения 02.09.2021).
4. *Корецкий В.* Виктор Косаковский: «Обилие реальности девальвирует реальность» // URL: https://archives.colta.ru/docs/15437 (дата обращения: 08.02.2021).
5. *Промико Г.С.* Концепция реальности в экранном документе // URL: http://я-режиссер.рф/wp-content/uploads/2015/11/Projiko-Koncepcija_realnosti.pdf (дата обращения: 08.10.2021).

6. *Франк Г.Я.* Звукорежиссура факта: учеб. Пособие. СПб.: СпбГУКиТ, 2007. 60 с.
7. *Baker M.* Victor Kossakovsky: The Dogme from St Petersburg // Baker M. Documentary in the Digital Age. Oxford: Elsevier, 2006. Pp. 177–192.

REFERENCES

1. *Bazen A.* (1972) Chto takoe kino? [What is the cinema?]. M.: Iskusstvo, 1972. 383 p. (In Russ.).
2. *Zagvozdkina K.* Dokumentalist Viktor Kosakovskij — pro zhivotnyh i ljudej [Documentary filmmaker Viktor Kosakovsky-about animals and people] // Kinoreporter // URL: https://kinoreporter.ru/dokumentalist-viktor-kosakovskij-pro-zhivotnyh-i-ljudej/ (data obrashcheniya: 17.09.2021). (In Russ.)
3. *Kosakovskij V.* (2008) «Stop, spasibo, prozhito!» [Stop, thanks, lived] // Seans. 2008. № 32 // URL: https://seance.ru/n/32/vertigo32/stop-spasibo-prozhito/ (data obrashheniya 02.09.2021). (In Russ.).
4. *Koreczkij V.* Viktor Kosakovskij: «Obilie realynosti devalyviruet realynosty» [The abundance of reality devalues reality] // URL: https://archives.colta.ru/docs/15437 (data obrashheniya: 08.02.2021). (In Russ.).
5. *Prozhiko G.S.* Koncepciya real'nosti v ekrannom dokumente. [The concept of reality in on-screen document] // URL: http://ya-rezhisser.rf/wp-content/uploads/2015/11/Projiko-Koncepcija_realnosti.pdf (data obrashcheniya: 08.10.2021). (In Russ.).
6. *Frank G.Ya.* (2007) Zvukorezhissura fakta [Sound engineering of the fact]: ucheb. posobie SPb. : SpbGUKiT, 2007. 60 p. (In Russ.).
7. *Baker M.* (2006) Victor Kossakovsky: The Dogme from St Petersburg // Baker M. Documentary in the Digital Age. Oxford: Elsevier, 2006. Pp. 177–192.

The Concept of Sound Expression in Viktor Kosakovsky's Documentaries

Maria N. Koneva

First-year PhD student at the All-Russian State Institute of Cinematography named after S.A.Gerasimov (VGIK), Associate Professor of the Sound Engineering department at the St. Petersburg State Institute of Cinema and Television (SPbGIKiT); sound engineer of the drama "Theater on Liteiny".

UDC 778.505:78

ABSTRACT: The article presents a critical insight into the concepts of sound expression in documentary films by Viktor Kosakovsky, an ace of Russian modern documentary filmmaking. All the happenings in his films integrating fiction and nonfiction are in a way directed by real life. He makes use of cinematic reality as a medium for presenting his philosophy. V. Kosakovsky's works widely screened at international film festivals and time and again Oscar nominees, are notable for their imagery, symbolism and particular sound intonation.

The relevance of the present study stems from the fact that modern techniques used in sound engineering of feature documentaries are insufficiently explored, for all that modern sound technologies open up far larger expressive opportunities for the author's brainchild.

Thus, Viktor Kosakovsky in each film applies pioneer techniques pushing boundaries of classical ideas about the sound solutions in documentary filmmaking. An important aspect of the science-based research of the subject is the specification of trending techniques of the sound partition shaping in modern sound design of documentaries. The scientific novelty of the essay is provided by theoretical and case study of the filmographic material with regard to the artistic importance of sound design.

The films under review were chosen so as to demonstrate the best sound solutions involving the use of specific techniques. The author concludes that for Kosakovsky work with soundscape is a major asset to developing his own style of revealing the film footage. By means of inventive sound patterns joined to the common documentary shooting technique based on observation the director finds new ways of presenting the real world.

KEY WORDS: sound design of the film, voice-over narration, sound theme, audiovisual counterpoint, immersive sound, music score

КУЛЬТУРА ЭКРАНА
КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ФИЛОСОФИЯ

Фото А. Михайлова

Возможна ли философия кино, и какие аспекты могут стать ее предметом?

Н.А. Хренов
доктор философских наук, профессор

А.Н. Хренов
кандидат культурологии

DOI https://doi.org/10.17816/VGIK88714

УДК 778.5.01

АННОТАЦИЯ

Вторая часть статьи (начало — в № 2 (48), 2021 журнала) — продолжение обсуждаемого вопроса о кино как средства выражения нового понимания времени, которое с некоторых пор более не может быть измерено с помощью пространства, как это имело место в предшествующей истории философии и искусства. В связи с этим уточнены суждения А. Бергсона о кино. В статье также продолжено воссоздание истории философской рефлексии, в частности, в теории кино, как и в предпринимаемых попытках воспользоваться при исследовании кино представлениями, существующими в других науках, и в том числе в философии.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

философия кино,
теория кино,
время,
пространство,
А. Бергсон,
Ж. Делёз,
С. Эйзенштейн

Преодоление неадекватной интерпретации кино Бергсоном: от передачи времени в импрессионизме к открытости процесса движения

В этой части статьи будет иметь продолжение обсуждение вопроса о процессе овладения теорией кино философскими представлениями о кинематографическом опыте. Прежде всего попробуем осмыслить то недоразумение, что возникло в связи с обоснованием А. Бергсона. Сделав огромный вклад в понимание философской проблематики времени, он свел кино к способу иллюстрации не новой, а старой парадигмы в понимании времени. Это, конечно, было заблуждением выдающегося мыслителя, и оно ставило в тупик всех, кто обращался

к Бергсону для понимания специфики кино. Многие авторы в своих публикациях о кино имя А. Бергсона упоминали, но в суть дела, видимо, не вникали.

Пытаясь разобраться в этой неточности, мы снова обратимся к фундаментальному исследованию Делёза и обратим внимание прежде всего на то, что для понимания этого недоразумения в отношении обоснований в книге «Творческая эволюция» Бергсона Делёз привлекает его предыдущую работу «Материя и память». Как утверждает Делёз, несмотря на высказывания Бергсона о кино в его работе «Творческая эволюция», у него есть суждения, позволяющие предпринять более глубокое объяснение происходящего в кино. Такое объяснение имеется в другой его книге «Материя и память», которое и определяет смысл и природу кино. В книге «Творческая эволюция» кино у Бергсона оказывается репрезентативным по отношению ко всей предшествующей XX веку философии, начиная с Платона. Ведь это у Платона видимый мир расщепляется на прихотливый, изменчивый, текучий и нами наблюдаемый, с одной стороны, и, с другой, — статический, идеальный, тот, который Бергсон называет привилегированным, а Платон именует эйдосом, что даст потом М. Хайдеггеру основание для критики этого расщепления.

Всю философию, начиная с античной, интересует видимый мир в его остановленных моментах, следовательно, оставшихся в прошлом. И потому, оказываясь в прошлом, эти остановленные моменты поддаются пространственному восприятию. Предстающий в остановленных моментах предметно-чувственный мир — это пространственный мир. Время здесь растворяется в вечности. Следовательно, движение здесь не ощущается, его почти нет, а если его необходимо передать, то лишь с помощью пространства. Но как только проблема времени, которое тоже следует передать, обостряется, возникают противоречия. Пространство способно передавать время до тех пор, пока это движение можно фрагментировать или делить на остановленные моменты. Но это возможно лишь в том смысле, если процесс развертывается в прошлом. Проблема времени обостряется в том случае, если движение следует передать в настоящем. Но согласно Бергсону, движение в настоящем времени в принципе неделимо, а потому с помощью пространства его уже невозможно передать. Здесь, как доказывает Бергсон, прошлое и будущее проникают в настоящее и оказываются неразличимыми.

Философия XX века не случайно озабочена проблематикой времени. Это будет интересовать не только Бергсона, но и

Хайдеггера. Нас же интересует, как новая парадигма работает в кинематографе. Сможет ли философия XX века разглядеть в кино еще нечто, чего Бергсон, обращаясь к кино, не разглядел, во всяком случае в своей книге «Творческая эволюция»? В этом труде Бергсон обнаружил лишь то, что кино роднит с философскими системами прошлого. Но в том-то и дело, что кино функционирует на двух уровнях. Философия прошлого способна объяснить лишь один из этих уровней. В кино, кроме движения, передаваемого с помощью мгновенных срезов-образов, существует еще безличное, невидимое время, которое, кстати, Зедльмайр, ориентируя историков искусства на разрешение проблемы времени в искусстве, на философию и, в частности, на философию Хайдеггера, называл сверхисторическим временем.

По мнению Зедльмайра, художественное произведение принадлежит историческому времени. Однако одновременно оно выпадает из историчности, оказываясь внеисторическим или сверхисторическим. По мнению авторитетного искусствоведа, чтобы разобраться в этом, необходима теория времени. Но эта теория может быть только философской. Именно поэтому Зедльмайр предлагает изучать концепцию времени Хайдеггера[1]. Она-то и позволит понять, что передача движения в кино происходит не только в форме остановленных привилегированных моментов, имитирующих художественные стили живописи. Одной из таких попыток продемонстрировать организацию времени в искусстве в соответствии с новой парадигмой является фундаментальное исследование Делёза, в котором главным философским концептом при осмыслении принципа кинематографического движения становится образ-движение, анализ которого составляет первую часть его труда, на который мы будем опираться. Парадокс состоит в том, что, как утверждает Делёз, Бергсон тоже уже знал об этом втором уровне и даже учитывал это в своей книге «Материя и память», но, как выразился Делёз, он об этом как бы забыл, когда работал над следующей книгой, и в качестве иллюстрации уходящей в прошлое парадигмы в понимании времени воспользовался кино, что было, конечно, ошибкой. Зритель в кино предрасположен замечать прежде всего лишь кульминационные пункты движения. Это соответствует традиционному взгляду на движение как на переход от одной формы к другой, то есть как на ряд поз и привилегированных моментов. То, что происходит на другом уровне, он не замечает.

[1] Зедльмайр Х. Искусство и истина. О теории и методе истории искусства. М.: Библиотека журнала «Искусствознание». 1999. С. 174.

Проблема начавшейся научной революции состоит в соотнесении движения уже не с привилегированными моментами,

а с какими угодно мгновениями. Когда это происходит, можно делать вывод: пространство в передаче времени больше неэффективно. Когда в новой парадигме требуется восстановить движение, его восстанавливают, исходя не из формальных, трансцендентных поз, а из имманентных элементов (срезов). Под трансцендентными элементами следует понимать не просто исключительные и привилегированные моменты, а те моменты, с помощью которых передается вечность. Иначе говоря, это застывшие состояния и формы, названные Платоном эйдосами. В новой парадигме движение воспроизводится в зависимости от произвольно взятых, случайных, а не исключительных моментов. Просто удивительно, ведь, по сути, импрессионизм как художественная форма, возникшая для передачи постоянно изменяющихся моментов, подготовил почву для возникновения и рецепции кино. Вот, видимо, почему Хайдеггер отказывается от всех предшествующих философских представлений о времени, не пытаясь делить время на вечность и настоящее, как это делал Платон. Для него время соотносимо с бытием вообще. Для Хайдеггера время и есть бытие. Такова новая онтология, а следовательно, философия времени, без которой трудно понять технологический принцип действия кино. Остается лишь обнаружить ее в кино.

Соотнося функционирование кино с новой философской парадигмой, можно выявить второй уровень развертывающегося в кино движения, соотносимого не столько с высказыванием Бергсона о кино, которое мы находим в его книге «Творческая эволюция», сколько с его общей концепцией времени, течение которого связано не с остановленными привилегированными моментами, а с непрерывным движением. Это движение открыто в будущее, и в нем всё находится в постоянном движении. Конечно, привилегированные моменты в кино отрицать невозможно, они есть, но их смысл меняется, ибо в окружении непривилегированных моментов они неразличимы. Так что же, Платон преодолен? Остановленные исключительные и прекрасные моменты бытия упразднены, и в искусство вторгается лишенный трансцендентности текучий и постоянно изменяющий свои формы секулярный мир, каждое мгновение которого нужно зафиксировать. Не только с помощью кино, но, пожалуй, именно с его помощью.

Однако можно ли утверждать, что Платон преодолен? В том-то и дело, что после развертывания научной революции некоторые режиссеры все же склонны возвращаться к платоновской концепции времени и извлекать из нее художественный

эффект, а именно использовать платоновское видение времени в реабилитации сакрального. С точки зрения новой парадигмы в кино, как и в импрессионистической живописи, важны какие угодно моменты. Любой момент в кино предстает и обычным, и уникальным, заурядным и примечательным, но при этом каждый такой момент, каждое такое мгновение сохраняет и связь с вечностью. Это и есть то «теперь», которое столь значимо для Аристотеля. К тому же как быть, если один из самых серьезных кинотеоретиков Эйзенштейн предпочитал в кино все-таки привилегированные моменты? Делёз этого вопроса не обходит. В самом деле, труды Эйзенштейна изобилуют анализом произведений живописи разных стилей и эпох, которыми он иллюстрирует принцип действия кино. Зависимость мышления режиссера от традиционной визуальности очевидна. Энциклопедисту Эйзенштейну трудно отречься от многовекового наследства. Оно и понятно: он не только ставил фильмы, но и творил сакральный образ революции.

Но ориентации авторитетного кинорежиссера и теоретика Делёза не пугают. Он говорит: да, Эйзенштейн выбирает привилегированные моменты, но это не трансцендентные, а имманентные моменты. В данном случае Делёз применительно к кино, как и Хайдеггер, обрывающий связь времени с вечностью, следует платоновской традиции, он эту традицию все же не преодолевает. В конце концов, формула кино у Делёза выглядит так: кино — это система, воспроизводящая движения, соотносящаяся с произвольно взятыми моментами. Хотя, конечно, опыт кинематографа все время будет сталкиваться с явлениями, выпадающими из этой сформулированной Делёзом нормы, о чем свидетельствуют, например, фильмы Параджанова и Тарковского. Но в принципе в кино торжествует норма, когда приверженность позам, застывшим формам и моментам исключается.

Этот принцип, до возникновения кино, ощущается уже в живописи, например в кубизме, а одновременно с кино — в футуризме. Но, как было уже отмечено, в том числе и в импрессионизме. Этот процесс лишь к кино не сводится. Он универсален, ибо соответствует новой философской и научной парадигме. Как показывает Делёз, приверженность новой парадигме подтверждают и другие искусства, например живопись, балет, пантомима и т. д. Повсюду развертывается отказ от статических поз в пользу непроизвольно взятых моментов. Танец и балет все больше превращаются в действие. Эти изменения можно иллюстрировать, например, танцем и балетом в кинематографиче-

ских формах. Так, по его мнению, танец Фреда Астера трансформируется в действие, и это действие может происходить где угодно, например, на улице среди двигающихся автомобилей. Поэтика фильмов Чаплина связана с низовыми театральными формами, в частности с пантомимой. В кино эта пантомима превращается в действие. Так рождается новая поэтика — кинематографическая, и на первом месте в ней оказывается время, запечатлеваемое в каких угодно формах.

Понимание второго, более глубинного уровня в передаче движения в кино связано с пониманием того, что Эйзенштейн формулировал как отношение части к целому. Категория «целое» в распознавании кинематографического движения и, соответственно, времени играет важную роль. Как утверждает Делёз, в традиционном мышлении «целое» дано, а в новом мышлении — не дано. В традиционном мышлении реальному движению места нет. Его интересуют привилегированные моменты — позы, для передачи которых требуется особое время, точнее, отсутствие времени, а это есть вечность. Античная философия озабочена передачей вечности. Чтобы осознать время в изменившейся парадигме, требуется другая философия, и она приходит вместе с Бергсоном и Хайдеггером. Эту новую философию интересует именно способность передавать не столько части, сколько целое.

Конечно, движение — это перемещение тела и отдельных его частей в пространстве. Но это одновременно и качественное изменение в целом, в котором остановленные моменты входят в целое. Но, в отличие от свойственных античной философии представлений, в новой парадигме *целое* не дано, оно не задается. Оно открыто всему новому, случайному, неожиданному, повседневному, незаметному, что невозможно предсказать. Оно предрасположено к постоянному изменению. Это, собственно, характеризует тот тип культуры, который П. Сорокин называет культурой чувственного типа. Ее определяющий принцип — перманентные, неостановимые изменения. *Целое* есть неделимая непрерывность. Эта особенность позволяет дать характеристику второго уровня в передаче времени в кино.

Аргументируя присутствие в кинематографическом движении второго уровня, Делёз пытается проиллюстрировать разные варианты развертывания повествования в фильме на том уровне, на котором движение соотносится уже не с частными моментами, не с частями, а с *целым*. Всего он выделяет четыре варианта того, что он называет образом-движением как основным концептом предпринимаемой им философии кино. Так

структуру образа-движения, характерного для американского кино, что начинается с Гриффита, он называет органической или органично-активной, эмпирической. Советская школа построения *образа-движения* представлена у него диалектическим или материальным монтажом, когда параллельный монтаж Гриффита заменяется монтажом оппозиций.

Французская школа у него характеризуется разрывом с органическим и неприемлемостью диалектического советского варианта. В ней всё предпринимается ради движения, принимающего абстрактные формы. В связи с этим Делёз отказывается обозначать этот вариант как импрессионистический, называя его картезианским. В связи с характеристикой французского стиля Делёз выходит на обсуждение весьма показательного для кино приема симультанности, или одновременности, характеризующего второй аспект или уровень времени в *образе-движении*. «Это время, — пишет он, — уже не как последовательность движений и их единств, а как симультанность, одновременность (ибо одновременность принадлежит времени так же, как и последовательность: она представляет собой время как целое). Как раз этот идеал симультанности неотступно преследовал французское кино, но в такой же мере в нем черпали вдохновение живопись, музыка и даже литература»[2].

[2] Делёз Ж. Кино. М.: Ад Маргинем Пресс. 2016. С. 64.

В связи с приемом симультанности в суждениях Делёза всплывает проблема аристотелевского «теперь», то есть как промежутка в непрекращающемся процессе движения. Того промежутка, в котором происходит прорыв в вечность. Вот и получается, как, например, у А. Белого: каждый миг — это фрагмент настоящего и в то же время вечность. Но это уже знал Аристотель. Однако, констатируя этот «промежуток», Делёз все же ставит акцент на втором уровне или аспекте времени. «Это второй аспект времени: уже не промежуток как переменное настоящее, а в основе своей открытое целое как безмерность будущего и прошлого»[3]. Подводя итог сказанному, Делёз пишет: «Состав образов-движений всегда показывает образ времени в двух аспектах: времени как интервала и времени как целого, времени как переменного настоящего и времени как безмерности прошлого и будущего»[4].

[3] Делёз Ж. Указ. соч. С. 64.

[4] Делёз Ж. Указ. соч. С. 66.

И, наконец, Делёз дает характеристику четвертой немецкой школе, для которой экспрессионизм является репрезентативным признаком. В этой школе *образ-движение* тождественен *образу-свету*. В этом кино беспредельная сила света противостоит столь же мощно силе тьмы, без которой свет появиться не может. Это та оппозиция, что возникает еще в романтизме. Здесь в центре

внимания — неорганическая жизнь вещей, не знающая границ организма. Этот принцип характерен не только для человека, для духа в его человеческих проявлениях, но и для не осознающего себя духа, то есть природы. Органическому здесь противостоит не механическое, а витальное как мощный предорганический росток. Проявлением неорганической жизни в данном случае предстают автоматы, роботы и марионетки. Подводя итог даваемым Делёзом характеристикам четырем школам в истории мирового кино, необходимо уточнить, что Делёз еще раз формулирует двухуровневость развертывания времени в фильме, которая в каждой из названных школ предстает в виде особого варианта *образа-движения*. «Единственное общее свойство всех видов монтажа, — пишет он, — соотнесенность кинематографического образа с целым, то есть со временем, воспринимаемым как открытое. Тем самым монтаж дает косвенный образ времени, сразу и в конкретном типе образа-движения, и в рамках фильма как целого. С одной стороны, это переменное настоящее, с другой — беспредельность будущего и прошлого»[5].

[5] Делёз Ж. Указ. соч. С. 74.

Соотношение между философией кино и теорией кино: вторжение философии в практику кино

Сопоставляя две работы Бергсона, в процессе написания которых философ то осознавал свое открытие, то о нем забывал, Ж. Делёз дал четкий анализ смысла открытия Бергсона, в том числе и смысла, помогающего осознать природу кино. Какой же вывод, исходя из изложения идей А. Бергсона, а также из интерпретации этих идей Ж. Делёзом, можно сделать? Эти идеи позволяют опыт кино — раннего и позднего периодов, как и вообще опыт кино XX века, — соотнести с философией. Причем не только с традиционной, но и с новой философией, то есть философией XX века. Понятно, что именно она дает ключ к пониманию функционирования кино по принципу органопроекции. Кино позволяет наблюдать и осмыслять принцип движения, включая переходы в этом движении от органического к неорганическому и наоборот, а также разные варианты этих взаимодействий. В принципе движения в кино философ улавливает механизм человеческого мышления. Эксперименты С. Эйзенштейна с так называемым «интеллектуальным кино», способным с помощью разных приемов переключаться с логических уровней мышления на чувственный уровень, во многом позволяют этот тезис иллюстрировать.

Разумеется, кино можно отомкнуть с помощью ключа, имеющегося в руках философа. Но дело не только в этом. Ведь не

случайно, ставя своей задачей проиллюстрировать принцип философии, науки и искусства, характерный для предшествующих XX веку эпох, Бергсон обращается к кино. Кино и в самом деле наглядно, визуально демонстрирует то, что философу предстояло открыть и объяснить в мышлении человека, в его отношениях со временем и пространством, что является основным в его ориентации в мире. Принцип действия кино подталкивал мыслителей к открытию в философии, к объяснению изменяющихся отношений между пространством и временем. Таким образом, обращаясь к А. Бергсону, а также к Ж.Делёзу, мы попытались подойти к кино как предмету философского исследования или к философии кино как специфическому исследовательскому направлению.

Однако, находя этот предмет философского анализа, мы, по сути дела, философию свели лишь к одному из существующих в XX веке философских направлений, а именно к «философии жизни». Ведь А. Бергсон как раз и представляет это философское направление. Этот предмет изучения кино с помощью философии оказывается лишь одним из многих подходов. В то же время при интерпретации бергсоновской философии мы обратились к методологии постмодернистской философии, представителем которой Ж. Делёз является. Но можно ли считать, что философия кино, будучи представленной с точки зрения «философии жизни», а также представленной с точки зрения постмодернизма, исчерпывает философию кино? Не являются ли эти философские направления лишь частными по отношению к той универсальной философии кино, которая, наверное, могла бы быть?

Иначе говоря, овладение кино философией может развертываться в разных философских вариантах (онтологическом, экзистенциалистском, феноменологическом, герменевтическом и т. д.). В разное время к кино обращаются не просто философы, а представители разных философских направлений. Конечно, какие-то идеи, имеющие отношение к философии кино, высказывались и в различных публикациях, в названии которых философия не упоминается, хотя в них как раз могло быть философии больше, нежели в книгах, в названии которых это слово мелькает. И как тут не вспомнить С. Эйзенштейна, многочисленные суждения которого о кино так часто цитирует в своей книге по философии кино Делёз?

Приведем, однако, другой пример, связанный с признанием профессиональными философами идей, высказанных представителями других наук. Здесь, правда, возникает особая

проблема, требующая специального исследования. Она касается отношений между историей становления теории кино и историей тех идей о кино, которые можно было бы обозначить как философские или близкие к философии. Понятно, что история теории кино представляет множество источников, требующих истолкования, и не только в философском ключе. Во ВГИКе читался даже спецкурс по данной проблематике. Любопытно, что уже в первом опыте философии кино у Балаша обсуждался вопрос о взаимоотношениях между философией и теорией кино. Балаш требует допуска кино «под священные своды теории», он убежден, что кино прямо-таки нуждается в теории («Никогда еще ни одно искусство не становилось великим без теории»[6]). Хотя он и знает, что практики всегда питали недоверие к теории. Конечно, история теории кино развертывается, питая историю кино идеями методологического характера, подчас почерпнутыми из смежных гуманитарных дисциплин. Такое отношение теории к истории характерно и для всей науки об искусстве[7]. Но как теория, так и история кино, разумеется, имеют один и тот же предмет — кинематографический процесс и кинематографический опыт.

Понятно, что в теорию кино часто приходили из философии самые разные идеи. Авторы коллективной монографии по философии кино «Кинематографический опыт: история — теория — практика»[8] критически подходят к тому, что некие методологические идеи привносятся в рефлексию о кино извне, из других наук, а не вытекают из самого предмета, то есть кино непосредственно. Так, констатируя становление новой науки о культуре, изменяющей отношение к кино, снабжающей исследование кино новой методологией, Д. Поликарпова в статье «Кинематографический опыт без зрителя: философия кино как философия кинематографической чувственности» высказывает сожаление о том, что длительное время кино оставалось «резервуаром, заполняемым дискурсами различных носителей, позиции которых сложились в философских нарративах задолго до того, как они обратились к кино»[9].

Тем не менее этот крен в сторону перекоса имеющихся в других сферах подходов все же многое определяет. Скажем, можно ли было осмыслить творческий всплеск 1960-х годов в мировом кинематографе без философии экзистенциализма, которым вдохновлялись такие авторы, как Антониони, Бергман или Годар? Сами режиссеры мыслили в философском духе. Знание Кьеркегора, Камю и Сартра помогало выявлению смыслов их шедевров. То же повторилось в конце XX века в связи с вли-

[6] Балаш Б. Культура кино. Л-М.: Государственное издательство. 1925. С. 10.

[7] Хренов Н. Современное искусствознание как гуманитарная наука в ситуации культурологического поворота // Вестник ВГИК, 2019., №№ 1–4; 2020, № 1–2.

[8] Кинематографический опыт: История — теория — практика». Коллективная монография. Санкт-Петербург.: Издательство «Порядок слов». 2020. 360 с.

[9] Поликарпова Д. Кинематографический опыт без зрителя: философия кино как философия кинематографической чувственности // Кинематографический опыт: история — теория — практика. Коллективная монография. Санкт-Петербург: Издательство «Порядок слов». 2020. С. 161.

янием постмодернистской философии как на практику, так и на теорию кино. Так, в отношении фильма «Хиросима, любовь моя» (1959) А. Рене Ж. Делёз напишет, что воспроизведение механизмов памяти у режиссера дано на уровне А. Бергсона и заимствующего его философские идеи М. Пруста. «Персонажи Рене не только возвращаются из Освенцима или Хиросимы; ведь это философы, мыслители, мыслящие существа. А философы — это и есть существа, прошедшие через смерть, возродившиеся после нее и устремленные к другой смерти, хотя, возможно, той же самой… По-нашему же мнению, это двойная, хотя и вправду смехотворная истина: философ — это тот, кто с полным правом или без такового считает, что он вернулся из царства мертвых, но, какими бы ни были его основания, он в это царство возвращается. Философ — выходец с того света и возвращается на тот свет. Такова была действующая формула философии, начиная с Платона. Утверждая, что персонажи Рене являются философами, мы, разумеется, не имеем в виду того, что эти персонажи много рассуждают о философии, равно как и того, что Рене "применяет" философские идеи к кинематографу, а хотим лишь сказать, что он изобретает философское кино, кинематограф мысли, совершенно новаторской по отношению к истории кино, но вполне действующий в области философии и, благодаря своим незаменимым сотрудникам, образующий на редкость гармоничное сочетание философии и кино. То, что мысль имеет нечто общее и с Освенцимом, и с Хиросимой, продемонстрировали не только великие послевоенные философы и писатели, но и великие кинорежиссеры — от Уэллса до Рене, и при этом серьезнейшим образом»[10].

[10] Делёз Ж. Указ. соч. С. 448.

Владение философской логикой позволяет Ж. Делёзу улавливать в кинематографическом мышлении выдающихся режиссеров философскую логику. Так, Годара он называет кинематографическим Аристотелем, ибо в логике развертывания его фильмов улавливаются философские категории. «В Годаре есть нечто от прилежного ученика Аристотеля. Фильмы Годара можно считать силлогизмами, интегрирующими сразу и степени правдоподобия, и логические парадоксы. Речь идет не о методе каталога и даже не о "коллаже" <…>, но о методе формирования серий, когда каждая из них маркируется особой категорией (типы серий могут быть весьма разнообразными)»[11]. Философия и в самом деле постоянно оказывается рядом с кинорежиссурой. Этим сопоставлением кино с философией пользуется и сам Годар, называя фильмы Р. Росселини «сократическим кино».

[11] Делёз Ж. Указ. соч. С. 472.

Излагая известную концепцию времени А. Базена, когда в настоящем времени присутствует уже и прошлое, и будущее, Ж. Делёз иллюстрирует ее высказыванием Феллини, вытекающим из его творческого метода. «Разумеется, эти регионы (мое детство, мое отрочество, моя зрелость и т. д.) выглядят так, будто следуют друг за другом. Но они следуют друг за другом лишь с точки зрения ранее существовавших настоящих, маркирующих границу каждого региона. Наоборот, с точки зрения актуального настоящего, каждый раз символизирующего их общий предел либо наиболее сжатый из этих регионов, они сосуществуют»[12]. Или, к примеру, высказыванием Феллини, которое перекликается с Бергсоном: «Мы сконструированы внутри памяти, представляя собой сразу и детство, и отрочество, и старость, и зрелость»[13]. Сам Феллини это великолепно продемонстрировал на примере фильма «Восемь с половиной» (1963), где сливается реальное и воображаемое, настоящее и прошлое, детство и период творческого расцвета и т. д. Так, касаясь вопроса, связанного с «интеллектуальным кино» или «мозговым кино», моделирующим деятельность сознания, что характерно для экспериментов С. Эйзенштейна, Ж. Делёз называет этого режиссера «кинематографическим Гегелем»[14].

[12] Делёз Ж. Указ. соч. С. 354.

[13] Делёз Ж. Указ. соч. С. 354.

[14] Делёз Ж. Указ. соч. С. 354.

Этим «философам» от кинорежиссуры не приходится удивляться, ведь, как считают некоторые, собственно философии уже не существует, а если она и существует, то лишь в формах искусства. Например, представитель концептуализма Джозеф Кошут утверждает, что в XX веке наука вырвалась из-под контроля философии, и философия осталась в прошлом[15]. Если она еще жива, то только в формах искусства. Но если Кошут прав, то сближение искусства с философией, вполне оправдано. Всё говорит о том, что философия кино как особое направление в науке о кино актуально. Хотя, как отмечалось, философия применительно к кино — это не только особое направление. И здесь стоит обратиться к кинематографическому опыту второй половины XX века.

[15] Кошут Дж. Искусство после философии // Искусствознание. 2001., № 1. С. 545.

Обоснуем, можно ли применительно к этому времени говорить об активизации философского исследования кино. Однако прежде, чем заняться этим периодом в истории кино, необходимо разобраться не столько даже в кинематографическом опыте, сколько в кинематографическом мышлении, которое есть специфическое мышление. Это мышление художественное, образное, а точнее, — чувственное мышление. Следовательно, необходимо понять, в какой мере философии удается постичь мышление именно этого рода. Ведь с самого начала

возникновения новой философии (имеется в виду философия Нового времени), а тем более эстетики, существовала некоторая недооценка формы чувственного мышления. Исключением тут является лишь Ф. Шеллинг, считавший искусство высшей формой познания. Как известно, даже А. Баумгартен, которому одному из первых явилась мысль о создании специальной науки об искусстве — эстетики, считал, что чувственное мышление это что-то вроде недоразвившегося полноценного мышления, а полноценным для него является лишь мышление логическое и понятийное.

Однако, обладая по сравнению с логическим мышлением якобы уязвимыми сторонами, чувственное мышление, тем не менее, наделено исключительными и присущими лишь ему положительными свойствами. На протяжении всей истории чувственное противопоставляется не только логическому, но и духовному знанию. Так, свой фундаментальный вариант эстетики Гегель выстраивал на противопоставлении внутреннего, то есть духовного и внешнего, чувственного, телесного. Так, рационализм, развиваясь до крайних пределов, чему способствовала наука, привел к ущемлению прав чувственного познания, породил дефицит чувственного и необходимость его компенсировать в формах искусства. Без этого вывода в функционировании кино разбираться сложно. Можно сколь угодно говорить о режиссерах как философах, видеть в Эйзенштейне — Гегеля, а в Годаре — Аристотеля, но и Эйзенштейн, и Годар, как и многие другие режиссеры, были призваны внести в культуру не только то, что требуется от философии.

С середины 1960-х сам опыт кино уже, казалось бы, диктовал новую волну интереса к философскому осмыслению кино. Но если иметь в виду отечественную рефлексию о кино, то, несмотря на несомненный подъем теории кино, как, впрочем, и киноведения в целом, даже кинокритики не могут ничего назвать, кроме книги Е. Вейцмана «Очерки философии кино»[16], в названии которой дерзко поставлена философия. Конечно, в западной науке о кино имела место другая тенденция. В отечественном же кинематографе эмансипация теории кино от идеологии, столь актуальная для 1960-х, совпала с увлечением семиотикой и структурализмом, а также с возвращением к тому варианту поэтики кино, что разрабатывался формалистами. Этому увлечению во многом способствовала Московско-тартуская семиотическая школа и, в частности, идеи Ю. Лотмана, Вяч. Вс. Иванова, других. Так, Вяч. Вс. Иванов постоянно обращается к разрабатываемой С. Эйзенштейном семиотике.

[16] Вейцман Е. Очерки философии кино. М.: Искусство, 1978.

Этот вопрос, столь значимый для теории кино, с середины прошлого века обсуждает и Ж. Делёз. Хотя он и обосновывает проект философии кино, но тоже не может абстрагироваться от структуралистских увлечений, представляющих значимую главу в истории теории кино. Делёз признает важность исследования взаимоотношений между кино и языком, которые, собственно, и ведут к возможности возникновения семиотики кино. Он полемизирует с К. Метцем, выпустившим во Франции несколько книг по семиотике кино, а также с П.П. Пазолини, принявшим в разгар моды на семиотику участие в дискуссиях на эту тему[17] и утверждавшим, что невозможно теоретизировать о кино, не ориентируясь на семиотическую методологию и терминологию. В качестве авторитета в данном вопросе Делёз указывает на Луи Ельмслева. Он пишет о том, что называют языком кино, следующее: «Это пластическая масса, неозначающая и асинтаксическая материя, и лингвистически она не оформлена, хотя аморфной не является, а формализована семиотически, эстетически и прагматически»[18].

[17] Пазолини П. Поэтическое кино // Строение фильма. М.: Радуга. 1985. С. 45.

[18] Делёз Ж. Указ. соч. С. 280.

Однако, несмотря на высказываемое сомнение, Делёз полагает, что в принципе отношения между кино и языком могут быть осмыслены именно на уровне семиотики кино. Увлечение в отечественной теории семиотикой касалось прежде всего филологии, которая в XX веке активно продолжала аристотелевскую традицию. Она разрабатывала вопросы поэтики, а этим и занималась так называемая русская «формальная» школа. Кстати, русские формалисты, прежде чем станет ясно, что полная реализация их идей будет невозможна по идеологическим причинам, успеют перенести на кино свои теоретические установки, о чем свидетельствуют опубликованные в 1927 году статьи Б. Эйхенбаума, Ю. Тынянова, В. Шкловского и А. Пиотровского. О востребованности высказанных ими идей в 1920-е годы будет свидетельствовать переизданный позднее, ближе к нашим дням, сборник, в котором их статьи снова публиковались[19]. Что же касается кино, то, по мнению некоторых исследователей[20], попытка представить кино в виде особого языка или вторичной моделирующей системы, что доказывалось с помощью семиотики, в российском киноведении семиотическая методология не привилась и, несмотря на авторитет Ю. Лотмана и Вяч. Вс. Иванова, кажется, не дала заслуживающих внимания результатов[21]. Вскоре волна интереса к знакам схлынула.

[19] Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х годов. М.: Академический проект, 2016.

[20] См.: Ямпольский М. Видимый человек. Очерки ранней кинофеноменологии. М., 1993. 216 с

[21] Соколов В. Киноведение как наука. М., 2010.

Однако вопрос о том, что же далее сохраняется. А далее в кинематографической рефлексии наступает, видимо, период, когда необходимо заниматься философией кино серьезно и

системно. Что же подводит к новому периоду в научной рефлексии о кино, который, может быть, будет развертываться в сторону философии? Прежде всего следует сказать о том, что кинематографическая рефлексия, в том числе и ее научный блок, успела пройти от наблюдений и описаний к интерпретации, успела также дифференцироваться. Теперь нам известны процедуры семиотического подхода к кино. Так, Ю. Лотман, отвлекаясь от своих филологических и семиотических исследований, предпринял вариант семиотического истолкования кино в книге «Семиотика кино и проблемы киноэстетики»[22]. В этом ряду займут свое место и работы Вяч. Вс. Иванова о С. Эйзенштейне[23], в частности, его книга об этом режиссере, недавно вышедшая отдельным изданием, где теория С. Эйзенштейна истолкована в семиотической перспективе, а сам режиссер представлен предтечей семиотики кино[24]. Сделаны попытки психологического истолкования кино. Это направление представлено именем С. Эйзенштейна, использующего в своем исследовании о кино не только идеи культурно-исторической школы в психологии, в частности, идеи Л.С. Выготского, но и идеи гештальтпсихологии, психоанализа, идеи о пралогическом мышлении Л. Леви-Брюля и сочинения Э. Кречмера[25].

Но что особенно обращает на себя внимание в исследовательских текстах о кино, так это значительный массив работ по социологии кино. В самое последнее время вышла обобщающая книга М. Жабского «Социология кино»[26], в которой изложена логика развития этого направления в исследовании кино. С рубежа 1950 и 1960-х годов мы переживали очередную, третью по счету, волну социологического воображения, что, несомненно, имело воздействие и на осознание кинематографического опыта. Если иметь в виду отечественную теорию кино, то этому удивляться не приходится, поскольку социология второй половины XX века помогала решать актуальную практическую проблему — выхода из идеологизированной мифологии в реальность, поиска кинозрителя как реальной фигуры, которого следовало освободить от того варианта кинематографического опыта, в котором получил выражение массовый утопизм истекшего столетия. Несомненно, первая половина XX века продемонстрировала тесную связь между кинематографическим опытом, мировоззрением, навязываемым сверху, а также психологией масс, в том числе в своих фольклорных проявлениях. Это обстоятельство требует специального исследования как слагаемого в понимании кинематографического опыта. В эпоху оттепели происходил сдвиг в кинематографическом опыте,

[22] Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин., «ЭстиРаамат»., 1973. 140 с.

[23] Хренов Н. Проект семиотики кино спустя несколько десятилетий: интерпретация теоретического наследия С.М. Эйзенштейна Вяч. Вс. Ивановым // Культура и искусство. 2014., № 6. С. 634–652.

[24] Иванов Вяч. Вс. Эстетика Эйзенштейна // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 1. М., 1998. С. 162–378.

[25] Эйзенштейн С. Психология искусства (Неопубликованные конспекты статьи и курса лекций) // Психология процессов художественного творчества. Отв. ред. Мейлах Б.С., Хренов Н.А. М.: Наука, 1980. С. 173–203.

[26] Жабский М. Социология кино. М. Канон-Плюс., 2020. 512 с.

который, несомненно, требовал осмысления, в том числе философского.

И наконец, следующий фактор, стимулирующий интерес к философии кино, связан, может быть, с некоторым существующим в отечественной кинотеории провинциализмом. В его преодолении заключается и достоинство упомянутого коллективного исследования, подготовленного петербургскими философами. В плане философского постижения кино западная кинотеория, конечно, опережает отечественную кинотеорию. Тамошний резкий разрыв здесь отсутствовал. Тут следует сказать о сильной стороне вышедшей коллективной монографии, о которой уже говорилось. Авторский коллектив восполняет колоссальный пробел в наших знаниях о тех теоретических концепциях, а также целых исследовательских направлениях, что существуют на Западе. Так, например, в Америке существует целое направление когнитивистского исследования кино, возглавляемое Дэвидом Бордвеллом[27]. Последователи этого направления существуют во всех странах. У Бордвелла много книг, но они у нас не переведены.

[27] Бордвелл Д. Поэтика кино // Киноведческие записки. 2012. №№ 100/101. С. 130–184.

Однако положительная сторона коллективной монографии соседствует и с негативной стороной. Подчас некоторые статьи в монографии перегружены обзорами существующих работ и прочитываются как обзоры. И это воспринимается как недостаток. Обилие используемой терминологии, извлеченной из разных философских направлений и авторских концепций, подчас отвлекает от главного — целостности и системности изложения проекта философии кино в его новом виде. В итоге глубокие идеи рассыпаются на частности, отвлекая от основной мысли. Но в апелляции к западной кинотеории есть и положительная сторона, выраженная в обильно цитируемых работах западных авторов, в России не переведенных и неизвестных. Хорошо, конечно, что были переведены замечательные книги Андре Базена и Зигфрида Кракауэра, но сколько же аналогичных работ прошли мимо, что, несомненно, сказалось на состоянии отечественной кинотеории. Правда, в последнее десятилетие у нас издали и даже успели переиздать весьма востребованное исследование Жиля Делёза о кино, и это является знаком очередного и значительного поворота в теории и философии кино. Не случайно в коллективной монографии понятию «поворот» А. Радеев уделяет значительное внимание в первой статье — «Поворот к переживанию: вот, новый поворот, что он нам несет?». ■

Продолжение статьи — в следующем номере журнала.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Балаш Б.* Культура кино. Л.; М.: Государственное издательство, 1925. 98 с.
2. *Бордвелл Д.* Поэтика кино // Киноведческие записки. 2012. №№100/101. С. 130–184.
3. *Вейцман Е.* Очерки философии кино М.: Искусство. 1978. 232 с.
4. *Делёз Ж.-М.* Ад Маргинем Пресс, 2016. 289 с.
5. *Жабский М.* Социология кино. М.: Канон-Плюс. 2020. 512 с.
6. *Иванов В.* Эстетика Эйзенштейна // Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 1. М.: Языки русской культуры, 1998. 912 с.
7. *Кошут Дж.* Искусство после философии // Искусствознание. 2001. № 1. С. 543–563.
8. *Лотман Ю.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. 140 с.
9. *Пазолини П.* Поэтическое кино // Строение фильма. М.: Радуга. 1985. С. 45–280.
10. *Поликарпова Д.* Кинематографический опыт без зрителя: философия кино как философия кинематографической чувственности // Кинематографический опыт: история — теория — практика. Коллективная монография. СПб.: Издательство «Порядок слов», 2020. С. 203–227.
11. Поэтика кино (Под редакцией Б. Эйхенбаума). М-Л.: Кинопечать.1927. 192 с.
12. Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х годов. М.: Академический проект, 2016. 497 с.
13. *Соколов В.* Киноведение как наука М.: Канон+, 2010. 416 с.
14. *Хренов Н.* Проект семиотики кино спустя несколько десятилетий: интерпретация теоретического наследия С.М. Эйзенштейна Вяч. Вс. Ивановым // Культура и искусство. 2014. № 6. С. 634–652.
15. *Хренов Н.* Современное искусствознание как гуманитарная наука в ситуации культурологического поворота // Вестник ВГИК. 2019. №№ 1–4. 2020, № 1–2.
16. *Эйзенштейн С.* Психология искусства (Неопубликованные конспекты статьи и курса лекций) // Психология процессов художественного творчества. Ответственные редакторы Б.С. Мейлах, Н.А. Хренов М.: Наука. 1980. С. 173–203.
17. *Ямпольский М.* Видимый человек. Очерки ранней кинофеноменологии. М. Научно-исследовательский институт киноискусства. Центральный музей кино. Международная киношкола. 1993. 216 с.
18. *Khrenov N.* Cinema as the Redemption of Archtypal Reality // Narration and Spectatorship in Moving Images. Edited by J.D. Anderson and B.F. Anderson. Cambridge Scholars. Newcastle. 2007. Pp. 29–41.

REFERENCES

1. *Balazs B.* (1925) Kultura kino [The culture of film]. Leningrad-Moscow: Gosudarstvennoe izdatelstvo, 1925. 98 p. (In Russ.).
2. *Bordwell D.* (2012) Poetika kino [Poetics of cinema] // Kinovedcheskiye zapiski, 2012. Issues 100/101. pp. 130–184. 704 p. (In Russ.).

3. *Veitsman E.* (1978). Ocherki filosofii kino [Essays in film philosophy]. M: Iskusstvo. 1978. 232 p. (In Russ.).
4. *Deleuze J.* (2016) Kino [Cinema]. Moscow: Ad Marginem Press, 2016. 560 p. (In Russ.).
5. *Zhabsky M.* (2020). Sotsiologiya kino [Sociology of cinema]. M.: Kanon-Plus. 2020. 512 p. (In Russ.).
6. *Ivanov V.V.* (1998) Estetika Eisensteina [Eisentsein's aesthetics] // Izbrannye trudy po semiotike i istorii kultury. Vol. 1. Moscow: Yazyki russkoi kultury, 1998. 912 p. (In Russ.).
7. *Kosuth J.* Iskusstvo posle filosofii [Art after philosophy] // Iskusstvoznanie. 2001. Issue 1. pp. 543–563. (In Russ.).
8. *Lotman Yu.* (1973) Semiotika kino i problemy kinoestetiki [The Semiotics of Cinema]. Tallinn: Eesti Raamat, 1973. 140 p. (In Russ.).
9. *Pazolini P-P.* (1985). Poeticheskoye kino [Poetic cinema] // Stroyeniye filma. M.: Raduga, 1985. pp. 45–66. 280 p. (In Russ.).
10. *Polikarpova D.* (2020). Kinematograficheskiy opyt bez zritelia: filosofia kino kak filosofia kinematograficheskoi chuvstvennosti [Cinematic experience without a spectator: The philosophy of cinema as the philosophy of cinematic sensuality] // Kinematograficheskiy opyt. Istoria-teoria-praktika. Saint-Petersburg: Izdatelstvo Poriadok Slov, 2020. pp. 203–227 360 p. (In Russ.).
11. Poetika kino (Pod redaktsiei B. Eikhenbauma) [The Poetics of cinema. Edited by B. Eikhenbaum]. Moscow-Leningrad: Teakinopechat', 1927. (In Russ.).
12. Poetika kino. Teoreticheskie raboty 1920-h godov. [The Poetics of cinema. Theorethical works of the twenties]. Moscow: Akademicheski Proekt, 2016. 497 p. (In Russ.).
13. *Sokolov V.* (2010). Kinovedenie kak nauka [Cinema studies as science]. Moscow: Research Institute for Cinematography, 2010. p. (In Russ).
14. *Khrenov N.* (2014). Proekt semiotiki kino spustia neskolko desiatiletiy: [The project of film semiotics after several decades: An interpretation of S. Eisenstein's theoretical heritage by V.V. Ivanov] // Kultura i iskusstvo. 2014. Issue 6. pp. 162–378 (In Russ.).
15. *Khrenov N.* (2019). Sovremennoe iskusstvoznanie kak gumanitarnaya nauka v situatsii kulturologicheskogo povorota [Contemporary art history as a humanitarian science in the situation of a cultural turn] // Vestnik VGIKa. 2019 (Issues 1–4), 2020 (Issues 1–2). (In Russ.).
16. *Eisenstein S.* (1980). Psihologia iskusstva (Neopublikovannye konspekty stat'i i kursa lektsiy) [The psychology of art (The unpublshed abstracts of the article and course of lectures)] // Psihologia protsessov khudozhestvennogo tvorchestva. Chief editors B.S. Meylakh, N.A. Khrenov. Moscow: Nauka, 1980. pp. 173–203. 286 p. (In Russ.).
17. *Yampolsky M.B.* Iz istorii frantsuzskoi kinomysli. Nemoye kino [From the history of the French film thought. Silent Cinema]. Moscow: Iskusstvo, 1988. 216 p. (In Russ.).
18. *Khrenov N.* (2007). Cinema as the Redemption of Archtypal Reality // Narration and Spectatorship in Moving images. Edited by J. D. Anderson and B. F. Anderson. Newcastle: Cambridge Scholars, 2007. Pp. 29–41.

Is Film Philosophy Possible and What Aspects of Cinema May Become its Subject?

Nikolai A. Khrenov

Doctor of Science in Philosophy, professor, head of the Section of the Artistic Problems in Media, Department of Media and Popular Arts, State Research Institute for Art Studies

Andrei N. Khrenov

PhD in Cultural Studies, leading researcher, Research Section, Academy of Media Industry

UDC 778.5.01

ABSTRACT: The use of a complex methodology in cinema studies is constantly being discussed. There are researches on sociology, psychology, aesthetics and semiotics of cinema. The movement towards an integrated methodology makes the idea of a philosophy of cinema relevant. The synthesis of different academic approaches in cinema studies can be only understood in terms of philosophy.
Each discipline sees and is able to explain through cinema merely what is connected with its agenda. An appropriate methodology needs to be developed so that these different aspects of cinema are transformed into the elements of a uniform system. The article analyzes the philosophical approach to cinema studies of Gilles Deleuze, who made cinema instrumental in examining time.
Deleuze's work in question explores Henri Bergson's argumentation of dramatic changes in the perception of time. It would seem that it was cinema, with its ability to capture the dynamism of social life, that should have demonstrated the meaning of such changes. Bergson understood, quite traditionally, the ability of cinema to recreate time in the forms of space. Deleuze shares the conventional point of view on the fate of philosophy, which argues that previous philosophy disappears and, dissolving in art, exists only in artistic manifestations.
The authors conclude that:

1. The intrusion of philosophy into cinema dictates the need to develop a theory as a mediator between film philosophy and filmmaking.
2. When studying cinema through other liberal sciences, it is necessary to avoid discussing specific aspects and strive for a systematic consideration.
3. The study of cinema from the point of view of various schools of thought, does not exclude finding points of contact between them.
4. The need for an integrated methodology in studying cinema involving philosophical angles is also dictated by the rapid development of technology. It is necessary to take into account what has already been accomplished in the philosophy of technology.

KEY WORDS: philosophy of cinema, Deleuze, Bergson, life philosophy, existentialism, postmodernism, time, auteur cinema, cinematic experience, corporeality

МИРОВОЙ КИНОПРОЦЕСС
АНАЛИЗ

Конфликт палача и жертвы в интерпретации поствоенного зарубежного кинематографа

М.Р. Чиркина

DOI: https://doi.org/10.17816/VGIK71737

УДК 791.43/.45

АННОТАЦИЯ

В статье исследуется проблематика конфликта палача и жертвы, репрезентируемая авторами фильмов в контексте событий Второй мировой войны. Трактовка взаимосвязи жертвы и палача дана в отражении социальных послевоенных рефлексий, что обусловливает драматургическую многогранность сюжетосложения, вскрывает парадоксальность, разрушительную стойкость явления, таящего опасность и для современного общества.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

палач, жертва, преступление, наказание, тирания власти, диктаторские режимы, выбор героя

Исторический экскурс

Персонажи палача и жертвы, известные с древнейших времен, представляют собой неразрывную бинарную связь. Образуя социальную мини-ячейку со своими законами и принципами, продиктованными вышестоящей властью, палач и жертва, несмотря на кажущуюся устойчивость динамики их взаимоотношений, претерпевали на протяжении истории разные метаморфозы. Парные персонажи палача и жертвы, которых соединяли факт совершенного преступления и ответная реакция в виде наказания за него, всегда вызывали большой интерес у населения, подогреваемый властями.

Палач — лицо, приводящее в действие приговор власти о смертной казни или телесном наказании. В русском языке слово палач, возможно, произошло от турецкого слова *pala*, что в переводе означает меч, кинжал. В переносном смысле слово «палач» употребляется как синоним слов «мучитель», «каратель». Палач и сам являлся неким изгоем для общества, подвергался ненавистным нападкам со стороны простых людей. Известно, что палач и его семья всегда жили за чертой города, затем рядом с тюрьмой. Со временем функции палачей стали исполнять надзиратели тюрем, также могли к ним привлекаться и военнослужащие.

Понятие жертвы тоже уходит корнями в древность. Изначально жертвами были живые существа, которых приносили после

акта их умерщвления в дар богам. Контекст понятия исторически расширялся: самоотверженность и отречение, жертва преступления или случайных роковых обстоятельств… Но всегда определение жертвы строилось на ключевых аспектах — страдании и обреченности на гибель.

На протяжении веков наказание преступников носило характер театрализованного представления. В области уголовного права установление истины являлось исключительной компетенцией государя и его судей. «Перед правосудием суверена должны были умолкать все голоса»[1]. Пытка же выступала не как наказание, а как способ получения важнейшего доказательства — признания вины подсудимого. Публичная казнь являлась церемониалом, символизировала триумф суверена. Благодаря зрелищному ритуалу восстанавливалась позиция суверена, демонстрируя непобедимость и силу власти, ее превосходство, утверждая неравновесие сил между подданным, осмелившимся переступить закон, и государем. «Публичная казнь не восстанавливала справедливость, она реактивировала власть»[2]. И в этой битве с осужденным на казнь преступником палач играл символическую роль защитника короля, его карающую руку. Но палач разделял бесчестье и с обреченной жертвой, был ненавистной фигурой для масс. Он не обладал властью. Полноправным хозяином положения, способным приостановить действие закона и палача, помиловать преступника, оставался монарх. Как средневековое зрелище публичная казнь имела свою карнавальную сторону. Преступники часто своим бесстрашным поведением бросали вызов монарху, превращались в героев, а толпа осмеивала власти, и это недовольство таило опасность реванша, что позже произойдет во время революций во Франции, в других странах. В европейской культуре появятся привлекательные герои-преступники, в приключенческих романах многие писатели эстетически переосмыслят преступление, придавая своим персонажам исключительные качества.

[1] Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. М.: Ад Маргинем Пресс; Музей современного искусства «Гараж», 2021. С. 46.

[2] Там же. С. 63.

Таким образом, публичные казни с применением пыток были обычным зрелищем почти вплоть до начала XIX века. Эволюция судебно-уголовной системы, рассматривая тело как главную мишень для пыток, произошла под влиянием гуманистических идей. Гуманисты видели в ритуале казни как бы продолжение самого преступления, позорное родство с ним. Они обвиняли карательную власть в приучении толпы зрителей к жестокости, видели в судьях — убийц, а в исполнителе наказания, палаче, — преступника. Публичная казнь вызывала чаще жалость к преступнику, приговоренному на пытки и смерть, превращала его в

объект сочувствия или даже восхищения. «Публичная казнь воспринимается отныне как очаг, где снова разгорается насилие»[3].

[3] Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. М.: Ад Маргинем Пресс; Музей современного искусства. Гараж., 2021. С. 14.

С исчезновением публичных казней и пыток исчез сам акт зрелища. Вместе с тем произошло ослабление власти над телом преступника. Карательные практики пенитенциарной системы с лишением свободы, заключением в тюрьмы, каторжными работами, высылкой с мест проживания также воздействовали на тело. Но тело теперь стало некой собственностью и правом виновного, орудием, чтобы лишить его свободы. Наказание же служило процессом замораживания, блокировки прав индивида. Эти кардинальные изменения в сторону смягчения мер привели к смене объекта для воздействия. Система наказания стала нацеливаться не на тело правонарушителя, а на душу, чтобы поразить ее, вызвать угрызения совести и нейтрализовать исходящую от него опасность в дальнейшем, изменить его преступные наклонности. В отношении смертной казни возникла новая мораль акта умерщвления: между палачом и жертвой уже не происходило никакого физического столкновения, палач становился добросовестным исполнителем мгновенного убийства.

«…На смену **палачу**, этому прямому анатому страдания, приходит целая армия специалистов: надзиратели, врачи, тюремные священники, психиатры, психологи, воспитатели»[4].

[4] Там же. С. 16.

Интересна роль психиатров в уголовных вопросах, превратившихся в консультантов по наказанию, предлагающих то или иное «медико-судебное лечение» пациентам-преступникам. Обычно приговоренную жертву называли «пациентом». После реформ возникла система принуждений и лишений, запретов и обязанностей, а физическое страдание, прежде всего телесная боль, перестали быть составными элементами наказания. В XIX веке исчезает театральное зрелище казней и пыток. Вместо сценического представления страдания наступила эпоха сдержанности в карательной системе. Искупление через воздействие на тело должно было поражать и очищать душу. Со временем произошли тонкие и глубинные перемены в уголовно-правовой системе. Закон стал судить уже не сами преступления, а «души» преступников. Власть, порабощая волю жертв, захватывая и подчиняя себе человеческие тела, стала превращать их в объекты познания.

Но в то же время реальная тюремная практика демонстрировала немалую долю телесного наказания: жесткий контроль над индивидом, система продовольственных пайков, одиночное заключение, избиение, лишение половых контактов. Постулат о том, что осужденные в тюрьме должны испытывать физические и

моральные страдания, явился неким неизжитым отголоском прежних форм наказания. Реформы создали символическую устойчивую связь преступления с наказанием. Всякое преступление должно было отражаться в идеальном наказании. Конфискация имущества за кражу, взяточничество каралось штрафами, тщеславный проступок — позором и бесчестием, убийство — смертью. То есть наказание должно было вытекать из преступления. Власть создавала механизм морального воздействия не столько на совершивших преступление, сколько на других граждан.

Но более гуманная форма наказания — заключение в тюрьму — подверглась критике многих реформаторов. Они полагали, что лишение свободы не может учитывать специфику преступлений, приводя сравнение с лекарем, дающего своим пациентам одинаковое лекарство от всех болезней. Утверждали, что тюрьма прямо не воздействует на общество. Она вредна для государства, а для налогоплательщиков — затратна содержанием заключенных. Но важный довод, звучащий сегодня, состоит в том, что осуществление наказания трудно контролировать в стенах тюрьмы. Отгороженное пространство тюрьмы несет опасность оставления заключенных на произвол тюремных работников, превращая их в полностью беззащитных людей. Работа тюремщиков, сводимая к надзору и лишению свободы приговоренных, — благодатная почва для процветания тирании.

Тюрьма как огромное замкнутое сооружение с высокими стенами и защитными механизмами стала представлять активное поле для злоупотреблений в XX веке, особенно для диктаторских режимов правления. Душа как вместилище привычек вкупе с телом становилась точкой приложения наказания, обдуманного антигуманного манипулирования индивидом. Но что происходит, если жертва не становится жертвой, а палач как исполнитель закона перестает исполнять свои функции? Этот конфликт превращается в личностный — палача и жертвы. И эпоха Второй мировой войны оказалась по своей трагичности глобальным социальным полем, так как фашизм создал почву для агрессии и тирании, заключив в концлагеря миллионы без вины виноватых, обреченных на мучения, пытки, верную гибель.

Проблематика палача и жертвы сохраняет актуальность и сегодня — как для жизни, так и для искусства. Кто такие жертвы — униженные и преследуемые? Или жертвы — это обвиняемые? И где проходит грань между жертвой и палачом, возможно ли превращение одного в другого? Фильмы, снятые в послевоенное время, — некое отражение рефлексий кинематографа на фашизм, когда за личной драмой героев в каждом сюжете скры-

вается глобальная драма общества. «Нельзя не видеть связи массовой психологии с развитием исторических событий обозначенного периода. Этот факт не следует сбрасывать со счетов в исследовании послегитлеровского времени»[5].

[5] Кракауэр З. Психология истории немецкого кино. От Калигари до Гитлера. М.: Искусство, 1977. С. 11.

Важной стороной является и проблема этической оценки поведения киногероя в контексте исторических и социально-психологических аспектов фашистской идеологии. С точки зрения Э. Фромма, «…нацизм представляет собой психологическую проблему, но сами психологические факторы следует понимать как определяемые факторами социо-экономическими; нацизм является экономической и политической проблемой, но власть, которую он обрел над целым народом, можно понять только на основе психологии»[6].

[6] Фромм Э. Бегство от свободы. М.: АСТ, 2018. С. 203.

Цена забвения палачом своего прошлого

20 сентября 1961 года в автомобильной катастрофе трагически погиб режиссер кинокартины «Пассажирка» (1962) Анджей Мунк. Его помощник, Витольд Лесевич, создал из снятого материала и фотографий с места проб уникальный фильм. Кинокартина стала своеобразным отражением когнитивных и душевных переживаний Анджея Мунка. Экранизация повести бывшей заключенной концлагеря Зофьи Посмыш потрясает пронзительной простотой, тонкостью и глубиной.

В основе сюжета фильма — история случайной встречи на океанском лайнере бывшей эсэсовки Лизы с польской узницей Мартой. Символически звучат открывающие фильм слова в закадровом авторском монологе: «Рассказ начинается сегодня. Не существует ни завтра, ни вчера. Есть только сегодня. Корабль — остров во времени. И каждый пассажир — остров». Конфликт двух неординарных героинь, столкнувшихся в пространстве мирного времени, выражается в противопоставлении их характеров. «Психологический аспект нацизма, его человеческое основание ставит перед нами две проблемы: структуру характера тех людей, для которых он оказался привлекательным, и психологические характеристики идеологии, сделавшие нацизм столь эффективным инструментом воздействия на этих самых людей»[7].

[7] Там же.

Встреча на корабле вызывает в Лизе болезненные воспоминания. Смятение Лизы не остается незамеченным ее мужем, Вальтером. Она впервые рассказывает ему правду о своем прошлом, когда она была надзирательницей, заверяя мужа в том, что всячески пыталась помочь бывшей узнице Марте, но каждый раз испытывала лишь ее неблагодарность. Так создается выдуманное героиней пространство прошлого. Следующий рассказ Лизы,

Героиня-эсэсовка Лиза с узницей Мартой в концлагере, фильм «Пассажирка» (режиссер Анджей Мунк, 1962)

на этот раз самой себе, нельзя назвать исповедью. Не бывает исповеди без признания вины, без покаяния. Это суть рефлексии героини на прошлое в попытке себя оправдать. История воспоминаний погружена в пространство концлагеря. Каждый кадр фильма снят настолько правдиво, что происходит документальное погружение зрителя в атмосферу концлагеря.

Во второй версии из прошлого Лиза раскрывает свои истинные мотивы психологического поединка с Мартой. Ею двигало желание сломить Марту, поработить волю, обуздать «неуместную» гордость и независимость характера Марты, стать ее госпожой. В моменты своего морального поражения Лиза лишалась ощущения собственной безопасности, ощущала себя жертвой, а Марту из-за ее нравственного превосходства воспринимала своим моральным палачом. Налицо раздвоенность ситуации, дуализм психологического состояния палача-жертвы, очевидное нарушение негласной конвенции манипуляции. Роковая встреча с бывшей заключенной переворачивает душевное равновесие Лизы вверх дном. Хотя при всей, казалось бы, жесткости оценок в нелицеприятном рассказе о себе в Лизе прослеживаются по сравнению с другими «железными» служительницами Рейха проблески человечности. И иногда она проявляла снисходительность к Марте, но затем корила себя за непозволительную слабость.

Авторы фильма пытаются разобраться в причинах, почему Лиза, которой не чужды человеческие переживания — желание любить и быть любимой, считает своим долгом подавлять естественные чувства во имя безумных идей порабощения человека человеком. «Страх одиночества и относительно слабые моральные принципы помогают любой партии завоевать лояльность большой части населения, как только партия захватывает власть в государстве»[8]. Не это ли состояние сделало Лизу прислужницей рейха? Деспотичное навязывание своей воли и безжалостность — вот нравственные ценности фашизма, которыми подменялись идеи добра, любви и гуманизма, давая человеку ложное чувство безопасности и свободы. Нацисты умело зомбировали людей требованием развивать в себе волю вкупе с жестокостью, превращая их в послушных палачей для жертв.

[8] Фромм Э. Бегство от свободы. М.: АСТ, 2018. С. 205.

Но почему главной героиней в сюжете не является Марта? Она — цельная натура, с внутренним стержнем, даже в нечеловеческих условиях концлагеря созидающая маленькие радости для души. К удивлению самой Лизы, Марта чудом выжила и, пройдя страшные испытания в концлагере, сумела сберечь себя от разрушения. Это отражается в ее внешнем облике. Глядя на Марту на корабле, вряд ли кто-то может подумать, что эта красивая, ухоженная женщина прошла через ад. Что ее спасло? Возможно, то, что она не ожесточилась, не пустила в себя ростки ненависти и мести.

Лиза, напротив, после встречи с Мартой на круизном лайнере кажется растерянной, опустошенной. Внутренний надлом Лизы налицо. История судьбы Марты все же оставила заметный след в жизни Лизы. «Жизнь сама по себе и всегда — кораблекрушение. Терпеть кораблекрушение — не значит тонуть. Сознание потерпевших крушение — правда жизни и уже потому спасительно»[9]. И финал фильма дает надежду, хотя слабую, что Лиза в будущем найдет силы осознать собственную вину в совершенных ею преступлениях против человечности.

[9] Ортега-и-Гассет Х. В поисках Гете. М.: Искусство, 1991. С. 436.

Выбор Лизы главной героиней как в повести, так и в фильме, имел задачу изучить психологию женщины-эсэсовки со сложным, противоречивым характером. Объектом исследования человеческой души всегда становятся персонажи, образы которых неоднозначны. Это предоставляет богатое поле для выстраивания драматургии интересных характеров в проявлениях их бинарных реакций. Фашистская тоталитарная машина превратила героиню-палача в орудие подавления отверженных через их унижение и истребление. В то же время Лиза позволила себе стать жертвой человеконенавистнической пропаганды нацизма, изуродовав свою душу. Ответственность за это ложится на общество в целом, но не освобождает от чувства вины и личной ответственности каждого человека. Представляется, что, создавая сложный портрет эсэсовки Лизы, Анджей Мунк хотел сказать не только о психологической подоплеке фашизма, но и о том, что ценой забвения невозможно жить с миром в душе.

Сцена встречи Лизы и Марты после войны на лайнере. Фильм «Пассажирка» (режиссер Анджей Мунк, 1962)

Трагический дуализм палача и жертвы в фильме «Ночной портье»

Вена, 1957 год. История случайной встречи бывшего нациста Максимилиана со своей бывшей возлюбленной, узницей концлагеря Лючией, происходит здесь и сейчас. Это история странной, патологической, вновь вспыхнувшей страсти между палачом и жертвой спустя много лет. Развитие их отношений актуализировано в контексте происходящих поствоенных событий. Конфликт фильма «Ночной портье» (Лилиана Кавани, 1974, Италия) принято рассматривать в свете любовных отношений бывшей жертвы и нацистского палача во фрейдистском толковании психофизических мотивировок их поведения, вне контекста социально-психологической проблематики исторического периода гитлеризма и поствоенного времени. Но такой взгляд значительно упрощает проблематику фильма.

Название отеля «Hotel zur Oper» — «Отель для оперы» символично, оно задает антураж некоего игрового пространства. Словно в ирреальном пространстве отеля развивается действие сюжета. Ночной портье Максимилиан скрывается от властей, и ему приходится играть в закрытую игру «Процесс», которая собирает бывших военных преступников, ощущающих себя в опасности до тех пор, пока живы их свидетели. Цель этих ритуальных собраний во главе с профессором, бывшим врачом-нацистом, проводившим эксперименты на заключенных в концлагерях, — освободиться от комплекса вины и страха, зажить жизнью обычных бюргеров. В помещении отеля под музыку Стравинского Берт, танцор балета в прошлом, выступает перед Максом, своим единственным зрителем, как в былые времена он танцевал в зале концлагеря перед гитлеровцами. В этот фешенебельный отель, логово бывших нацистов, приезжает большая группа гостей, среди которых оказывается американка Лючия вместе со своим мужем, оперным дирижером. Вспыхнувшая взаимная страсть Лючии к Максимилиану заведомо обречена. По сюжету эта встреча героев случается ближе к середине, хотя их с Максом узнавание происходит на первых минутах фильма.

Макс пытается вырваться из тисков закрытого «Процесса». Прошлое раскрывается через призму личных воспоминаний Максимилиана и Лючии. Эти сцены создают подсюжеты истории. В сценах ретроспекции выявляются противоречивые мотивы их любовной связи в годы войны. Впервые Макс во время фотосъемок разглядел среди вновь прибывших в концлагерь арестованных свою жертву — хрупкую, дистрофичную Лючию, дочь социалиста из Вены. Трудно назвать попытки Макса завладеть

Лючией ухаживанием. Это было приручением затравленного, загнанного в тупик зверька, циничным, добровольно-принудительным склонением Лючии к взаимности. Но влечение девушки к своему палачу, одетому в безупречную, строгую нацистскую форму, не вызывает сомнений. В этом конкретном примере много потаенных мотивов, свойственных как индивидуальной психологии, так и психологии общества. Налицо нездоровое тяготение Лючии к символам власти, мужской брутальности Макса, начиненной жестокостью и насилием. Под покровом власти своего палача жертва обрела иллюзию защищенности и любви. Не это ли помогло ей выжить в концлагере?

Сцена встречи Макса на крыше с бывшими нацистами. Фильм «Ночной портье» (режиссер Лилиана Кавани, 1974)

История встречи и возобновления связи палача и жертвы происходит в послевоенной Вене. Многие вопросы, будоражащие нас, находятся в этом разрезе сюжета. Что привело вновь бывшую жертву к своему бывшему палачу? Какой механизм сработал? Первой реакцией Лючии было желание бежать из отеля. Но каждая ее попытка покинуть отель становилась все слабее. Словно невидимые нити затягивали ее в порочную, опасную паутину. «Главное происходит внутри нас», — эти слова Макса дают ключ к пониманию происходящего. И Макс, и Лючия предстают во всей своей многосложности и неоднозначности их трактовки.

Поступки Лючии в мирное время определяют ее собственный выбор. К ней возвращается память ее трагического былого. Как говорит Макс, «память — не в уголках сознания, а в жестах, мимике, в теле», то есть в тайниках души на уровне подсознания. «Время активных поступков в драматическом сюжете уплотняется, напрягается. Даже психологическое, духовное — внутреннее время "сжимается", как бы подчиняясь общей тенденции к динамике. В связи с этим внутренние переживания персонажей становятся более эмоциональными, откровенными»[10].

[10] Воденко М.О. Герой и художественное пространство фильма: анализ взаимодействия. М.: ВГИК, 2011. С. 27.

Лючия добровольно и с самозабвением проигрывает жестокие сцены из прошлого. Ролевые акценты размываются. Порой она ведет себя, как хищная кошка, завлекая в игру Макса. Есть ли в этом желание отыграться, своеобразная месть? Или любов-

ная связь в концлагере была первым искаженным опытом любви, самым сильным эмоциональным переживанием в ее жизни? Травма пережитого могла повредить ее психику, навечно разрушить женщину как личность. За внешностью респектабельной американки скрывалась уязвленная, травмированная войной юная девочка. Макс говорит о ней графине Штайн: «Я встретил мою девочку. Она была юной, она такая же, как была». И Макс прав. Ненормальная любовь Лючии, возможно, аффективная сублимация чувств жертвы. Она вновь ощущает себя узницей в его запертой квартире, испытывает притягательную силу власти Максимилиана. Лючия постепенно теряет волю и контроль над собой, перестает оценивать реальность ситуации, беспрекословно вверяет свою судьбу своему властелину.

В отличие от Лючии, Макс осознает происходящее. Он пытается разрулить ситуацию, но ведет себя неадекватно с позиции свободно живущего в мирное время европейца. Его логика поведения — логика преступника. Слова Макса — «призраки обрели форму, как вырваться?» –говорят о его трезвой оценке опасности, невозможности противостоять ей. Он сам становится жертвой своей страсти и узником Лючии. Вместе с Лючией он попадает в паутину, расставленную бывшими нацистами. В этой травле герои обречены на гибель. Квартира Макса становится тюрьмой, где они не играют в узников, а реально существуют на грани выживания без еды и света, без возможности выйти на свежий воздух или просто смотреть в окно. Парадоксальность и абсурдность событий, происходящих в центре послевоенной Европы, придает истории глубокое философское звучание. Ритуальная сцена гибели Макса и Лючии на мосту обретает смысл сакральной казни.

Финальная сцена с Максом и Лючией на мосту. Фильм «Ночной портье» (режиссер Лиллиана Кавани, 1974)

Действительно ли Макса и Лючию связывала любовь? Надо ли расценивать их близость только в садомазохистском ключе? Видимо, нет. Психологически обстоит всё гораздо глубже в контексте прошлых реалий. Макс «такой же гнилой», как все, но, в отличие от других, он «днем испытывает стыд». Вот почему жизнь Макса проходит под покровом ночи. В ночи он выходит

в последний раз со своей жертвой, чтобы больше не вернуться никогда. Символично, что смерть вместе с Лючией Макс встречает на рассвете. Ценою гибели он освобождается от гнетущего страха, от вины за свои деяния в прошлом.

Кинокартина «Ночной портье» — трагическое полотно рефлексии поствоенного времени, глубокие размышления о травмах души, нанесенных фашизмом, о патологии сознания, которые невозможно исцелить. Будучи в проигрываемой ими связке палача и жертвы, герои фильма становятся жертвами друг друга и бывших оголтелых нацистов и конформистов, жаждущих реванша фашизма. Возможно, встреча Макса с Лючией — это попытка изменить что-то в своей жизни «церковной мыши», вырваться из паутины, связывающей его с бывшими соратниками-нацистами. Его личность вызывает противоречивые чувства — негодование, отвращение, презрение с примесью симпатии и сочувствия к нему. Но Макс так и остается палачом Лючии, приведшим жертву с собой на казнь. Лючия — изначально жертва, совершающая в прошлом, в состоянии патологического наваждения, уничижение самой себя в корыстных целях, а в мирное время — в состоянии аффекта.

Образ палача, ставшего жертвой, в фильме «Помнить»

Герой фильма «Помнить» (Атом Эгоян, 2015, Канада, США) — Зев Гутман[11], пожилой мужчина, просыпается в уютной домашней обстановке. Он тщетно зовет свою жену Рут. Встав с кровати и взяв в руки ее шляпку, мужчина выходит из комнаты в коридор. Тут он оказывается в просторном фойе дома престарелых, где ему вежливо пытаются помочь, напоминая, что Рут умерла. Зев Гутман страдает старческой деменцией, обострившейся после смерти жены. Его приятель, старый еврей Макс, передвигающийся в инвалидной коляске, напоминает Зеву о данном перед смертью Рут важном обещании и требует незамедлительно приступить к его исполнению. Тайком от родных Зев отправляется в путь по маршруту, требования к которому прописаны в письме, составленном Максом. Чтобы держать нить памяти под контролем, герой на своем запястье выводит шариковой ручкой слова «прочти письмо».

[11] «Зев» в переводе с иврита означает «волк». — *Прим. авт.*

Интрига овладевает вниманием зрителя с первых кадров фильма. Зев Гутман, еврей, бывший узник Аушвица, жертва, становится палачом. Спустя семьдесят лет Зев должен совершить возмездие за истребление двух семей, своей и семьи Макса. До последней сцены развязки истории зритель вместе с главным героем находится в полной уверенности подлинности этих совершаемых трагических обстоятельств.

Перемещения почти 90-летнего старика по стране, за ее пределы, в Канаду, — неимоверно трудны, и это вызывает сочувственное отношение у зрителя к Зеву. Герою предстоит встретиться с четырьмя людьми с одинаковыми именами Руди Курландер и вычислить среди них искомого нациста, оберфюрера Отто Валиша из Аушвица. Парадокс заключается в том, что именно наш герой Зев и есть в действительности тот самый человек, который преследует, по сути, самого себя — бывшего преступника-нациста. Но пока ни зритель, ни герой не предполагают такого разворота событий. Первые два Руди Курландера из списка — это дряхлые больные немцы, мирно доживающие свой век в Америке. Когда Зев узнает, что каждый из них — не тот, кого он ищет, то просит прощения за свою ошибку. В доме третьего Курландера разыгрывается кровавая драма. Сын покойного Курландера, Джон, заметив на руке старика татуировку фашистского узника, приходит в бешенство, обвиняя гостя в том, что старик незаконно воспользовался его гостеприимством. Джон натравливает на «вонючего еврея» (цитата из фильма) немецкую овчарку. Но старик Зев умело стреляет из своего пистолета в Джона Курландера и его овчарку, убивая их наповал. После разных перипетий Зев Гутман добирается до финального пункта, где должен жить последний вероятный оберфюрер из Аушвица. Гутман представляется его дочери старым другом ее отца. Дочь Курландера радушно просит подождать его в гостиной большого богатого дома. Зев садится за рояль и виртуозно исполняет произведение Вагнера. Это вызывает неподдельное удивление у женщины. Как старый еврей может играть Вагнера — композитора, уважаемого нацистами за его антисемитские высказывания?

Сцена самозащиты главного героя. Фильм «Помнить» (режиссер Атом Эгоян, 2015)

Между Зевом и старым Руди Курландером происходит объяснение. Раскрывается тайна, хранимая бывшими друзьями, от которой сам герой испытывает шок. Зев Гутман и есть один из двух преступников-нацистов. Он и есть Отто Валиш, обвиняемый в гибели еврейской семьи. А сам Руди Курландер — в прошлом Куниберт Штурм. Он, как и Зев, носитель номера узника на руке.

Благодаря краже документов казненных узников в годы войны и татуировке их номерных знаков оба выдали себя за узников Аушвица, скрылись от правосудия и, эмигрировав в Америку, респектабельно устроили свою жизнь. На глазах замерших от ужаса родственников развязывается кровавая драма. Зев Гутман стреляет в упор в своего бывшего друга, вслед за ним застреливает себя.

Странно, но вместо чувства облегчения, торжества справедливости нас наполняют горечь и жалость к герою фильма и к Куниберту Штурму. В финале картины дряхлый старик еврей Макс, прикованный к креслу, раскрывает свой план в рассказе. Это он свил паутину, в которую попались оба виновника гибели его семьи. Но что удивительно, персонаж старика Макса вызывает неприязнь. Необходимость мести, жизнь на изломе с целью мщения разрушает, уродует человека, отравляет его жизнь. Состояние болезненной, маниакальной зацикленности характеризует состояние жертвы. Когда жертва мстит, она неминуемо превращается в жестокого, бездушного палача, исполнителя казни. Нельзя мстить и не стать палачом. Вот та тончайшая грань метаморфозы дуалистической связи, перехода одного состояния в другое, которые демонстрирует автор своим фильмом. Макс становится палачом бывшего палача, а бывший палач Зев Гутман — жертвой своей бывшей жертвы.

Когда впервые происходит знакомство с героем фильма Зевом, он себя осознает жертвой нацизма. Воспаленный мозг Зева отказался от себя, полностью погрузившись во внутреннее пространство своей жертвы, умерщвленного им еврея. Произошла тотальная мимикрия его личности. Герой жил жизнью настоящего правоверного еврея, женился на еврейке, выучил язык, соблюдал и чтил традиции этого народа. В его сознании немец Отто Валиш перестал существовать, он умер в нем. Произошло кардинальное внутреннее преображение, метаморфоза палача, который стал идентифицировать себя с бывшим узником концлагеря. Его состояние можно расценивать как результат душевной болезни, которая развилась в нем от страха и ужаса мас-

Финальная сцена раскрытия тайны. Фильм «Помнить» (режиссер Атом Эгоян, 2015)

штабов нацистских преступлений, собственного в них участия. Важно отметить, что Зев не то чтобы скрывал ото всех свою личность, жил двойной жизнью, притворяясь другим, как его друг Куниберт Штурм. Он просто жил жизнью другого человека, и в его сознании не осталось ни капли памяти, что он бывший немец.

В сюжете фильма «Помнить» трагическое историческое прошлое актуализируется в контексте настоящего времени. Прошлое искаженно трансформировалось в сознании героя. Его внутренний конфликт таит в себе экзистенциальную проблематику существования в обществе, которое давно осудило преступления фашизма против человечества. Бывшие нацистские преступники ушли от заслуженного наказания через обман и умерщвление памяти. Их материальное благополучие и процветание создало иллюзию счастливой семейной жизни. Но всплывшая жестокая правда вызвала неподдельный ужас родных, подорвала устои их семей. Не ответив за свои грехи в прошлом, нацистские преступники переложили моральную ответственность на свои семьи, детей, внуков. Личная драма персонажей выражает трагедию эпохи, глобальной мировой катастрофы. Надо заметить, что автор не морализирует и не дает однозначной оценки происходящему в фильме. Он тактично и деликатно, без нарочитости рассказывает простую по форме историю, которая несет в своих глубинах поток злободневных общечеловеческих вопросов. Нам сегодня трудно дать оценку поступкам людей, которые пережили в прошлом потрясения на изломе истории, трудно ответить, что же действительно происходило в их измученных душах тогда и потом.

Заключение

За диаметрально противоположными позициями палача и жертвы скрываются моменты, связывающие их в роковую неразрывную цепь. Дуализм палача и жертвы чреват способностью трансформироваться изнутри с новой расстановкой позиций, актуализируя свою разрушительность и злободневность в мирное время. Понимание природы парадоксальности взаимосвязи палача и жертвы, социально-психологических причин возникновения этого опасного явления позволяет более объективно раскрыть драматургическую неоднозначность ситуации. Персонажи, оказавшиеся на сломе истории, их личностный выбор всегда вызывают большой интерес. Гонимые палачами жертвы превращаются в своем желании отмщения в тиранов и преследователей своих палачей. Полнота художественно отраженного исторического времени в каждом фильме демонстрирует психологическое многообразие характеров, невозможность дать одно-

значную оценку причин глобальной трагедии прошлого лишь с точки зрения сегодняшнего дня.

Подводя итоги, необходимо отметить, что тема дуальности палача и жертвы, раскрывающая многосложность человеческой природы, была по-разному репрезентована режиссерами в их фильмах. В каждом фильме даны неодинаковые своеобразные расстановки связи палача и жертвы с тщательной глубинной разработкой характеров, но по своей тональности выбор каждого героя оказывается трагически императивным. Нетрадиционный, дивергентный подход в сюжетах кинокартин эксплицирует реальность прошлого через правдивые живые образы персонажей — участников, свидетелей далеких трагических событий. Очевидно, что для каждого героя заглянуть в прошлое требует духовного мужества. Понимание социально-психологических истоков и мотивов поведения парной единицы *палач-жертва* несет в себе богатство возможностей для драматургии в создании их характеров. И каждый автор фильма дает своим кинопроизведением репрезентативный ответ множеству животрепещущих вопросов. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. *Воденко М.О.* Герой и художественное пространство фильма: анализ взаимодействия. М.: ВГИК, 2011. 118 с.
2. *Кракауэр З.* Психология истории немецкого кино. От Калигари до Гитлера. М.: Искусство, 1977. 320 с.
3. *Ортега-и-Гассет Х.* В поисках Гёте// Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. С. 433–462.
4. *Фромм Э.* Бегство от свободы. М.: АСТ, 2018. 288 с.
5. *Фуко М.* Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. М.: Ад Маргинем-Пресс; Музей современного искусства «Гараж», 2021. 384 с.

REFERENCES

1. *Vodenko M.O.* (2011) Geroy i khudozhestvennoye prostranstvo filma: analiz vzaimodeystviya [The hero and the artistic space of the film: an analysis of interaction]. Moscow: VGIK, 2011. 118 p. (In Russ.).
2. *Krakauer Z.* (1997) Psikhologiya istorii nemetskogo kino. Ot Kaligari do Gitlera [The Psychology of German Film History. From Caligari to Hitler]. Moscow: Iskusstvo, 1977. 320 p. (In Russ.).
3. *Ortega-i-Gasset Kh.* (1991) V poiskakh Gyote. Estetika. Filosofiia kultury [In Search of Goethe] // Aesthetics. Philosophy of Culture. Moscow: Iskusstvo, 1991. Pp. 433–462. (In Russ.).
4. *Fromm E.* (2018) Begstvo ot svobody [Escape from Freedom]. Moscow: AST, 2018. 288 p. (In Russ.).
5. *Fuko M.* (2021) Nadzirat i nakazyvat. Rozhdeniye tyurmy [Surveiller et punir. Naissance de la prison]. M.: Ad Marginem-Press; Muzey sovremennogo iskusstva «Garazh», 2021. 384 p. (In Russ.).

The Victimizer-Victim Conflict as Represented in the Foreign Post-War Cinematograph

Maria R. Chirkina

Member of the Screen Writers Guild at the Russian Federation Filmmakers' Union, Lecturer at the Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography

UDC 791.43/.45

ABSTRACT: The article explores topics of the victimizer-victim conflict as part of the World War II events. Exemplified by films of various filmmakers representing this conflict, the author interprets the relation between the victim and the victimizer in terms of social reflections and examines the role of historical memory, which offers scope for versatile plotting. Dictatorial regimes are a fertile field for toxic relationships in society. Diametrically opposite positions of victimizer and victim hold something that provides a pernicious and unbreakable bond between them. Their dualism is fraught with an inner transformation, an about-face actualizing its devastating effect and urgency in time of peace as well.

Understanding the nature of this paradoxical victimizer-victim relationship and the socio-psychological causes of this dangerous phenomenon provides a more objective insight into this ambiguous situation. Characters who find themselves at the changing point in history and their personal choices are always of great interest. The victims striving for revenge turn into persecutors of their victimizers. All round imaging of the historical time in each film reveals the mental complexity of the characters and renders it impossible to assess the causes of the global tragedy of the past in present-day terms.

The victimizer-victim conflict is analyzed with reference to historical and socio-psychological aspects of the Nazi ideology. The religious and the Freudian ones are out of scope in this paper.

A non-conventional, divergent approach to the topic in the films reveals the past reality through the characters taken from life – participants and witnesses of those tragic events. Assessment of the past sheds light on the complex and seemingly defying any logic problematics of the said conflict and allows for understanding its socio-psychological origins and motives, which breaks new ground for screen writers in creating the characters of victimizers and victims.

KEY WORDS: victimizer, victim, crime, punishment, tyranny of power, dictatorial regimes, the character's choice

[библиотека ВГИК]

Стоун Оливер.
В погоне за светом: О жизни и работе над фильмами «Взвод», «Полуночный экспресс», «Лицо со шрамом», «Сальвадор»: мемуары / О. Стоун; рук. проекта и гл. ред.: С. Турко; научный ред.: С. Айбусинов; пер.: К. Батыгин.
М.: Альпина Паблишер, 2021. 564 с.: фот

Перед тем, как фильм «Взвод» принес Оливеру Стоуну международный успех, он воевал во Вьетнаме, был дважды ранен. Вернувшись с войны, он поступил в Нью-Йоркский университет, где учился киноискусству у Мартина Скорсезе. По ночам Стоун водил такси, а днем подрабатывал ассистентом продюсера и писал сценарии, раз за разом получая отказы. Эта книга — история режиссера «Взвода» и «Сальвадора», сценариста «Полуночного экспресса», «Конана-варвара» и «Лица со шрамом», талантливого и честного человека, который боролся с обстоятельствами и искушениями, импровизировал и пробивался, чтобы снимать свое кино. Это история о взрослении в годы великих перемен, когда люди жили политикой и социальными проблемами, о поражениях и потере уверенности, о ранних успехах и высокомерии. Это рассказ современника о лицах американской киноиндустрии 1970-х и 1980-х годов, жуликах и героях — людях, которые одним своим присутствием приносят вам благо или уничтожают вас, если вы им это позволите. И, конечно, эта книга о любви к кино и самой жизни. Для кинематографистов и всех любителей настоящего кино.

Проченко Зинаида.
Ален Делон: монография / З. Проченко; изд. и автор серии: Л. Аркус; дизайнер: А. Журавлева; ред.: П. Лезников; Независимый альянс.
СПб.: Сеанс, 2021. 272 с.: фот

Мученики, убийцы, авантюристы, любовники и частные детективы — все эти герои и амплуа Алена Делона сошлись на страницах данной книги. Автор подробно рассматривает творческий и жизненный путь легендарной французской кинозвезды. Издание дополняет интервью с актером. Для специалистов в области кино и всех поклонников Алена Делона.

ТЕЛЕВИДЕНИЕ
ЦИФРОВАЯ СРЕДА

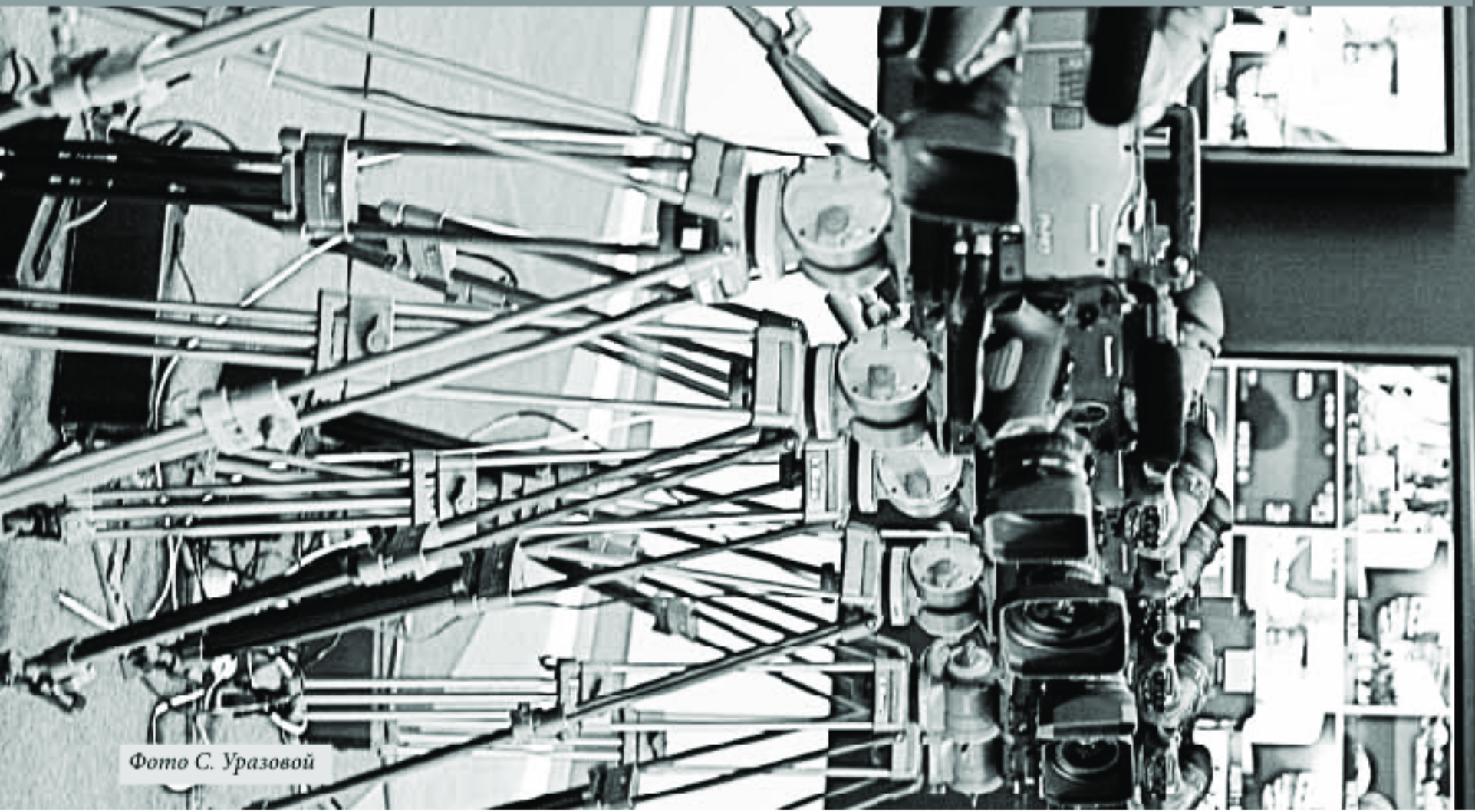


Фото С. Уразовой

Колебания медиарынка в эпоху коммуникационного изобилия

С.Л. Уразова
доктор филологических наук, доцент

DOI: https://doi.org/10.17816/VGIK89308

УДК 316.77: 001.12/.18

АННОТАЦИЯ

Ускоренное освоение инновационных технологий актуализирует вопрос оценки состояния медиарынка с учетом текущих трансформаций. Однако выявление характера изменений в сфере медиа затруднительно без обращения к ретроспекции как точки отсчета преобразований. В статье обосновывается ряд трансформационных факторов, ставших поворотными этапами на фоне колебаний медиарынка, приведшими в итоге к фундаментальной его модификации.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

цифровые трансформации, коммуникационное изобилие, медиарынок, медиаповорот, медиасистема, медиапотребитель

Современный мир быстро меняется в сторону наращивания коммуникационного взаимодействия, всеобъемлющего расширения коммуникативных связей, будь то регионального, национального или глобального масштаба. Вместе с ростом массовых коммуникаций, провоцируемым цифровыми технологиями, где в роли мотиватора моделирования медиапродукции выступают медиасистемы и формируемые ими медиакоммуникации, существенно преображается и *содержательность эпохи*, когда человек начинает мыслить новыми категориями, что выражается в лексике, суждениях, символах, образах, понятиях, постулатах. Об этом писал российский ученый-физик С.П. Капица, изучавший алгоритм эволюционного приумножения человеческой популяции и утверждавший, что прогресс, улучшение жизни людей определяются не столько численностью народонаселения, сколько степенью множественности коммуникативного взаимодействия жителей Земли[1]. Ученый отмечал, что ныне человечество находится в состоянии «демографического перехода», когда происходит «… перелом от безудержного роста населения к какому-то другому способу прогресса»[2].

Что представляет собой новый способ продвижения прогресса, С.П. Капица не уточнил. Но известен его постулат: «Наше развитие заключается в знании — это и есть главный ресурс человечества»[3]. И действительно, накапливаемые из века в век практический опыт и знания передавались поколениями благодаря

[1] Подр: Уразова С.Л. Медиакоммуникации в фокусе цифровых трансформаций // Медиальманах. 2015. № 6 (71). С. 21–29.

[2] Там же. С. 22.

[3] Там же. С. 21.

коммуникациям, что обеспечивало человечеству поступательное движение к эволюции. Известно, что опыт и знания формируют более углубленный и стратегически более выверенный ракурс мышления. И сегодня речь идет о развитии у индивида способности не только к рефлексии, но и к *синтетическому мышлению*, позволяющему шире интерпретировать действительность, создавать новые знания. Это востребовано цифровой эпохой, ориентированной на ускоренное освоение инновационных технологий.

Тем не менее в эпоху цифровизации на арену бытия выходят принципиально новые технологии — искусственный интеллект, роботизация, обладающие огромной емкостью данных, необходимых для прорыва к прогрессу, и это позволяет многократно ускорить производственные процессы в разных областях, обеспечить новые подходы к изменению действительности. Использование этих нововведений и приведет, судя по всему, к формированию новой реальности, но одновременно создаст и прецедент для пересмотра ролевых функций человека и его технопрототипа. Сосуществование homo sapiens и техноиндивида станет, видимо, новым способом реализации прогресса. Однако к формированию новой реальности стоит отнести еще один компонент — апробирование виртуальной реальности с ее вариациями VR-технологий. Пребывание человека в виртуальном мире — одна из сложнейших чувственно-психологических инноваций, впервые возникающая в истории человечества, которая сопряжена с корректировкой представлений человека о бытии, его самоидентификации в новом мире. Введение в повседневность этих технологий преобразует не только жизнь человека, но и его сознание, которое видоизменяется с ростом коммуникационного изобилия и понимания, что новые времена приближаются.

Эффекту коммуникационного изобилия посвящено немало исследований, где дается оценка современной реальности. В частности, подчеркивается, что «технические факторы играют ключевую роль в этих сейсмических преобразованиях», отмечается, что «по скорости, размаху и сложности новая галактика коммуникационного изобилия не имеет прецедентов», уточняется, что «цифровая интеграция текста, звука, изображения — совершенно новое для истории явление»[4]. И эти оценки заставляют по-новому взглянуть на функционирующую медиасистему, поскольку происходит стирание границ между медиа и другими институтами. Данный факт оспорить трудно. В цифровом мире информация, претендуя на всеохватность, является базисом коммуникационного изобилия, а медийные практики и современная медиаотрасль адаптируются во всех сферах социально-экономической

[4] Киш Дж. Демократия и декаданс медиа [Текст] / пер. с англ. Д. Крапечкина; под науч. ред. А. Смирнова; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2015. С. 18.

жизни, побуждая индивида к медиапотреблению. Подтверждает это и статистика. По данным Министерства цифрового развития, связи и массовых коммуникаций РФ, в 2021 году месячный объем доступа к информации с использованием инфокоммуникационных технологий (Интернет) составил 8,5 млрд Гбайт, тогда как в 2020 году он охватывал 7 млрд Гбайт, а в 2019-м — немногим более 5 млрд Гбайт. И это показатели только интернет-коммуникаций по России[5], хотя существуют и иные виды массовых и медийных коммуникаций в национальном медиапространстве.

[5] Статистика отрасли. Министерство цифрового развития, связи и массовых коммуникаций Российской Федерации // URL: https://digital.gov.ru/ru/pages/statistika-otrasli/#section-703 (дата обращения: 17.11.2021).

Колебания медиарынка и новый медиаповорот

Интенсивность адаптации инновационных технологий в социальном и медийном пространстве, растущие показатели коммуникационного изобилия оборачиваются для современных медиасистем перманентными и фундаментальными реформами. *Внедрение инноваций* (технико-технологических, идеологических, экономических, социальных) неизбежно воздействует на колебания медиарынка, видоизменяя в итоге структуру медиапространства и наполняя его новым содержанием, правда, не всегда семантически качественным, профессионально исполненным. Обновление моделей информации также приводит к медиаповороту, так как происходят коррективы семантических и бизнес-приоритетов, что заставляет медиасистему реформироваться, а медиапрофи вынуждает обновлять свои знания, компетенции, навыки.

С начала 1990-х годов на долю российской медиасистемы, основанной на пяти векторах развития (*технологический, экономический, пространственный, профессиональный, культурный*)[6], выпало немало медиаповоротов. Первым этапом стало вступление советских СМИ в рынок, что существенно изменило модель отечественной медиаиндустрии, обозначив в ней *экономический вектор*. Если в советские времена экономика СМИ была полностью под контролем государства, то развитие медиарынка поставило журналистов перед фактом получения знаний в области медиаэкономики. В отличие от западных массмедиа, изначально функционирующих в рыночной среде, это было серьезной, но решаемой задачей для отечественных СМИ. Тем не менее каркас медиасистемы сохранился, незыблемой осталась и миссия СМИ как социального института.

[6] Уразова С.Л. Телевидение как институциональная система отражения социокультурных потребностей // дисс. … докт. филол. наук: 10.01.10 / Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания. М., 2012. 452 с.

Следующий *медиаповорот* возник с апробированием интернета в национальном и глобальном информационном пространстве. Тогда же возникли новые медиа, что внесло коррективы в функционал медиаструктуры и расширило возможности распространения медиапродукции (*пространственный вектор*). Однако появ-

ление интернета стало толчком к реформам в социальной системе: потребности медиапотребителей начали меняться, а фрагментация аудитории медиа — увеличиваться. В ответ на эти изменения российские массмедиа включились в процессы конвергенции и интеграции, что привело к их укрупнению и корректировке концептов творческо-профессиональной деятельности в целом. Но развитие социальных сетей и появление любителя-медиапроизводителя, превратившегося ныне в конкурирующий с телевидением отряд блогеров, зафиксировало еще один *медиаповорот*. Предполагается, что к 2023 году видеостриминг будет расти в России на 11,5% в год, а его объем достигнет $ 328 млн[7]. В погоне за потребителем и телеканалы осваивают теперь видеостриминг[8]. *Новым медиаповоротом* станут применение искусственного интеллекта, проходящего ныне апробирование, и освоение медиасистемой методик использования технологий виртуальной реальности с целью обновления модели медиакоммуникаций.

* * *

В качестве резюме стоит отметить: визуализация медиарынка — ведущее направление в цифровое время. Но если при аналоговом ТВ аудитория следовала за телеканалами, их линейной сеткой программирования, то теперь телеканалы сами ищут точки скопления потенциальной аудитории. Изменился и тезис ТВ. Вместо прежнего «Content is the King» ныне фигурирует «Consumer is the King». И это справедливо. ■

[7] Видеостриминг: только контент или что-то еще? // URL: https://www.pwc.ru/ru/industries/media-and-entertainment.html (дата обращения: 10.11.2021).

[8] Савченко Ирина, Первый канал: «Мы не делим людей на телезрителей и интернет-пользователей» // URL: https://telesputnik.ru/materials/persony/interview/irina-savchenko-pervyy-kanal-my-ne-delim-lyudey-na-telezriteley-i-internet-polzovateley/?utm_source=newsletter&utm_medium=email (дата обращения: 10.11.2021).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кин Дж.* Демократия и декаданс медиа [Текст] / пер. с англ. Д. Кралечкина; под науч. ред. А. Смирнова; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2015. 312 с.
2. *Уразова С.Л.* Телевидение как институциональная система отражения социокультурных потребностей // дисс. … докт. филол. наук: 10.01.10 / Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания. М., 2012. 452 с.
3. *Уразова С.Л.* Медиакоммуникации в фокусе цифровых трансформаций // Меди@льманах. 2015. № 6 (71). С. 21–29

REFERENCES

1. *Kin Dzh.* (2015) Demokratiya i dekadans media [Democracy and media decadence] / per. s angl. D. Kralechkina; pod nauch. red. A. Smirnova; Nac. issled. un-t «Vysshaya shklda ekonomiki». Moskva: Izd. dom Vysshej shkoly ekonomiki, 2015. 312 p. (In Russ.)
2. *Urazova S.L.* (2012) Televidenie kak institucional'naya sistema otrazheniya sociokul'turnyh potrebnostej [Television as an Institutional System of Reflection of Socio-Cultural Needs] // dissertaciya … doktora filologicheskih nauk: 10.01.10 / Institut povysheniya kvalifikacii rabotnikov televideniya i radioveshchaniya. Moskva, 2012. 452 p. (In Russ.).
3. *Urazova S.L.*(2015) Mediakommunikacii v fokuse cifrovyh transformacij [Media Communications in the Focus of Digital Transformation] // Medi@l'manah. 2015. № 6 (71). P. 21–29. (In Russ.).

Fluctuations in the Media Market in an Era of Communication Abundance

Svetlana L. Urazova

Doctor of Philology, Associate Professor, Editor-in-Chief of the scientific journal «Vestnik VGIK», Russian State Institute of Cinematography (VGIK)

UDC 316.77: 001.12/.18

ABSTRACT: The accelerated development of innovative technologies raises the issue of assessing the state of the media market, taking into account its current transformations. However, it is difficult to identify the nature of the changes in the media sphere without reference to hindsight as the starting point of the transformation. The article substantiates a number of transformational factors that have become landmarks amid the fluctuations of the media market, resulting in its fundamental modification.

The article highlights the relationship between the media system and the audience emerging in the digital era, modified by the introduction of digital technology. But the phenomenon is viewed in terms of the Forth Industrial Revolution and the transformation of socio-economic reality. The author quotes the Russian physicist S.P. Kapitsa who believed that progress was not determined by the population size, but by the multiplicity of communicative interaction, that is, by the dissemination of experience and knowledge. The processes of communicative abundance in media space based on mass and media communications are substantiated. The analysis is based on specifying the milestones, referred to as *media turnarounds*, which have influenced media market and led to reforms in Russian media industry.

The first media turnaround was the entry of Russian media into the market followed by the introduction of the Internet into media space, which led to the emergence of new media and of amateur media producers. The emergence of social media heralded another media turnaround. The next media turn will be the introduction of Artificial Intelligence (AI) and Virtual Reality (VR) technologies. The visualization of media space is becoming the leading trend, while digital TV now follows the audience, in accordance with the thesis "Consumer is King".

KEY WORDS: digital transformation, communicative abundance, media market, media turnaround, media system, media consumer

СОВРЕМЕННЫЕ ФИЛЬМЫ В ОЦЕНКЕ БУДУЩИХ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ

В рамках XLI Международного фестиваля ВГИК прошел *Конкурс киноведческих работ*, на который свои исследования представили почти полтора десятка студентов разных факультетов и годов обучения. Изюминкой конкурса стал свободный выбор конкурсантами той номинации, которая им импонировала. Но молодые исследователи кино представили работы сразу в несколько номинациях: *«Лучшая работа по кинокритике»*, *«Лучшая работа по истории зарубежного кино»*, *«Лучшая работа по истории отечественного кино»*, *«Лучшая работа по теории кино»*, *«Лучшая работа по вопросам осмысления процессов в современном российском кинематографе»*, *«Киноведение в медиаформате»*. Это свидетельствовало об интересе молодежи к современному кинематографу и увеличило количество конкурсных работ. Фрагменты из работ студентов ВГИК публикуются в журнале.

- ***Номинация «Лучшая работа по кинокритике»***

«Меня интересуют фильмы об академических или джазовых музыкантах. Интерес этот как профессиональный, так и глубоко личный. Пребывая в роли концертирующего пианиста-студента, изначально интерес заключался лишь в зачастую необоснованном желании критиковать каждую неточность при изображении студенческой музыкальной действительности — объективная и в то же время глубоко субъективная условность восприятия подобных картин. <…> Особый интерес с точки зрения достоверности представляла картина Дэмьена Шазелла "Одержимость" и <…> фильм с другим опусом о тяжелой ноше музыканта — "Блеск" Скотта Хикса. В обеих картинах значительную часть посвятили вопросу наставничества. В "Одержимости" это неуравновешенный дирижер-руководитель, в "Блеске» — деспотичный отец главного героя. <…> Дэвид Хэльфготт ("Блеск") и Эндрю Ниман ("Одержимость") имеют почти одинаковый набор психических потрясений и внутренних переживаний, вложенных в них либо от рождения, либо жестокими наставниками. Они одержимы <…> Ими движет цель доказать наставнику, чего они на самом деле стоят. Несмотря на совершенно разные направления в музыкальном искусстве, их поверхностные цели, желания и склад характеров, — оба этих героя предстают разные стороны одной медали».

***«Счастье музыканта — в боли»*, автор: Гуляева Екатерина, факультет: сценарно-киноведческий, курс 2-й, ВГИК**

* * *

«Фауст — один из вечных литературных образов. Компанию ему составляют: Гамлет, Дон Кихот, Дон Жуан. Но именно доктор и чернокнижник первыми прокладывают дорогу в XVII век. Прототипом Фауста мог быть Иоганн Георг Фауст, живший в XV веке. О нем слагались легенды, которые были собраны воедино в 1587 году Шписом. Тогда же Марло написал о Фаусте свою драму, и герой вошел в мировую культуру. Его примеру в 1600–1603 годах последовал "Гамлет" Шекспира, в 1605–1615-м — "Дон Кихот" Сервантеса, в 1630-м Тирсо де Молина создал "Дон Жуана", а в 1665-м новую жизнь Дон Жуану подарил Мольер. Перед нами разные герои, но вместе они решают одну проблему — пытаются справиться, как определит ее П. Тиллих, с тревогой пустоты и отсутствия смысла, характерной чертой Нового времени[1]. Изначально Фауст заполнял пустоту книгами, а отсутствие смысла восполнял с помощью дьявола, из-за чего попадал потом в ад. Но в первой трети XIX века иной выход предложил Гёте».

***«Who is Mr. Faust?»*, автор: Зименков Никита,**
факультет: сценарно-киноведческий, курс 5-й, ВГИК

* * *

«Южнокорейский сериал производства стриминговой платформы "Netflix" "Игра в кальмара" (Squid Game) с момента своего выхода (2021) <…> успел стать одним из самых ярких событий сериальной индустрии и установить рекорд по числу просмотров, став самым популярным шоу сервиса. <…> И представляется возможность посмотреть на "Игру в кальмара" глобально — "снаружи", очертить векторы, приведшие к такому ошеломительному результату. <…> Самое интересное то, что Южная Корея смогла сделать реальной статьей государственного дохода экспорт своей культуры. Факт примечательный с точки зрения уникальности случая — ни одна азиатская страна (включая Японию с ее культурой аниме) не может похвастаться таким размахом "культурного предприятия". Отсчет K-wave принято вести от экономического кризиса 1997–1998 годов, после которого и возникла идея "альтернативного" источника дохода — продажа массовой культуры. Корейские дорамы накрыли лавиной сначала ближние страны: Китай <…> Тайвань, Вьетнам, Японию. Именно японский успех дорамы "Зимняя соната" (2002) симптоматичен в этом плане. Мелодраматический сюжет, картонные с позиций большого киноискусства герои — но мы должны понимать, что имеем дело с феноменом массовой культуры, а не высокого искусства. Так уж исторически сложилось, что искусство ("настоящее" искусство, если угодно) обосабливается от денежного вопроса. А в случае с корейским "чудом" дело именно в них».

***«"Игра в кальмара": взгляд с снаружи»*, автор: Каурцева Татьяна,**
факультет: сценарно-киноведческий, курс 4-й, ВГИК

---

[1] В книге «Мужество быть» Тиллих выделяет три типа тревоги: тревога судьбы и смерти (Античность), вины и осуждения (Средние века), пустоты и отсутствия смысла (Новое время). — *Прим. авт.*

* * *

«“Скрытое движение линии, физиономия ракурсов активизируют имеющиеся в нашем сознании ассоциации и, подобно метафорам в литературе, вызывают определенные чувства и настроения…” Это цитата из книги Белы Балаша[2]. От рождения кинематографии и, пожалуй, по сей день ведутся споры о ее зависимости как искусства от других его видов. Неизбежные сравнения с фотографией по признаку схожести процесса производства не могли не привести к размышлениям на тему протяженности кинопроизведения во времени, а постановочный элемент, пришедший из театра, породил желание кино обособиться от оного, хоть и не сразу. Как пишет Эйхенбаум: “Изобретение киноаппарата сделало возможным выключение основной доминанты театрального синкретизма, слышимого слова, и замену его другой доминантой — видимым в деталях движением…”[3]. При этом намечающийся словарный ряд — физиономия, детали — будто намекает на киноприем, который свойственен театру только в случаях, когда у вас хватило денег на билет в первый ряд, а актер в рамках постановки, по личной инициативе или из-за нелепой случайности бесцеремонно нарушил ваше личное пространство. О крупном плане. Казалось бы, принципиальным отличием кино от театра можно назвать работу камеры в целом, а не только крупности, однако ничто, кроме уважения к остальным зрителям и воспитания, само собой, не может помешать вам ходить по залу. Но вот приблизиться к актеру вплотную и убедиться в хорошем исполнении роли не дает условная черта, проходящая по краю сцены. Черта, которую зритель в театре и сам не желает пересекать, дабы не проверять на прочность иллюзию, создаваемую происходящим за этой линией действием. А можно ли считать крупный план приемом, возможным только в кино? Разве он не доступен литературе, сопоставление с которой мы видели в цитате ранее? Доступен, ведь такие детали, как трясущиеся пальцы и прочие, создающие психологический портрет персонажа, возможно, не появились бы в кино без литературы».

***«Вселенная размером с молекулу: Стигматы Фомы Неверующего»*, автор: Коровин Антон, факультет: сценарно-киноведческий, курс 3-й, ВГИК**

* * *

«К истории страданий, мытарств, короткой любви и последующей смерти Ильи Ильича Обломова кинематографисты обращались многократно. Известную экранизацию Никиты Михалкова дважды опередили немецкие режиссеры (в 1969 и 1976 годах), но непросто найти, посмотреть и оценить их и еще несколько ранних экранизаций, в том числе итальянский сериал и финский фильм. Есть в этом что-то сакральное. Деятельный немец Штольц в романе противопоставлен застывшему в безделье русскому, и режиссеры-

[2] Балаш Б. Кино: Становление и сущность нового искусства. М.: «Прогресс», 1968.

[3] Эйхенбаум Б.М. Проблемы киностилистики // Поэтика кино. М.: «Кинопечать», 1927.

немцы добираются до русского текста раньше собственно русских, а русские, проснувшись, как Илья Муромец после 33 лет сидения на печи, снимают такую экранизацию, что после них к тексту долго не обращается никто. <…> Как вышесказанное относится к фильму "Ширли"? Неизвестно, читала ли выпускница Принстона, умнейшая Жозефин Декер роман Гончарова, знакома ли с фильмом Михалкова. Но сходство между героиней ее последнего фильма и героем Гончарова невероятное. До "Ширли" Жозефин Декер снимала кино непрямолинейное, так называемое иммерсивное, близкое к перформансу <…>. Фильм "Ширли" гораздо яснее по форме — это жизнеописание писательницы Ширли Джексон, в нем нет непрофессиональных актеров. Но смыслов, неочевидных аллюзий в нем оказывается сполна, и простота скорее иллюзорная».

«Не понимать друг друга страшно» (рецензия на фильм «Ширли» /Shirley, 2020/, режиссер Жозефин Декер), **автор: Кунгуров Юрий, факультет: сценарно-киноведческий, курс 1-й, ВГИК**

* * *

«Чудо технического прогресса — это определение применимо как к появлению и развитию железнодорожных путей, так и к изобретению кинопроектора. Вторая половина восьмидесятых годов девятнадцатого века была ознаменована событиями, совокупность которых позже получит название "железнодорожный бум". Совсем небольшой промежуток времени отделяет этот период от легендарного кинопоказа в Лионе, во время которого зрители с ужасом вскакивали с мест и выбегали из зала, — тоже, конечно, миф, но миф, возможно, самый значительный и утвердившийся в истории кинематографа. Это была не сразу заметная революция для экранного пространства, потому что поезд прорисовал диагональ кадра, тем самым на корню избавив кино от плоскостности. <…> Железная дорога оказалась очень удачным подспорьем для жанровых конструкций <…> Поезд стал весьма популярным местом для экшн-сцен, потому что создавал эффект "движения в движении", что особенно важно для искусства, которое движение как таковое воспевает и на нем базируется. <…> Путешествие из пункта А в пункт Б может оказаться удачной и весьма поэтичной метафорой жизненного пути, или определенного ее отрезка, как в "Малере" Кена Расселла, "Мертвеце" Джима Джармуша или "Поезде на Дарджилинг" Уэса Андерсона. Отечественное кино, пожалуй, в этом контексте стоит несколько особняком за счет специфики путешествий по железной дороге. В них тоже есть романтика, но совсем другая. Вместо обитых красной тканью сидений — раскладные кровати, вместо снеков и завернутых в бумагу сэндвичей — предусмотрительно отваренные дома яйца и позвякивание чайной ложки в стакане, а разговор со случайным незнакомцем может занять не пару часов, а все семь дней. Такой длинный диалог происходит между главными героями драмы Вадима Абдрашитова "Остановился поезд" (1982 год). <…> Через сюжетную линию расследования происходит

развенчивание железнодорожной романтики. <…> Поезд, практически не появляясь в фильме, все же становится символом, потому что слишком уж близка для нашей культуры тема дороги».

***«Сюжеты, бродящие у рельсов (по фильму В. Абдрашитова "Остановился поезд")»*, автор: Семенихина Анна, факультет: сценарно-киноведческий, курс 3-й, ВГИК**

* * *

«Отечественный кинематограф часто обращает свой взор к прошлому страны. Фильмы, описывающие актуальную действительность, зачастую не вызывают такого зрительского интереса, как очередная попытка переосмыслить ту или иную страницу истории России. И пальма первенства в данном случае по праву принадлежит советской эпохе, дискуссии вокруг которой не умолкают на протяжении вот уже тридцати лет. Драматический фильм одного из классиков нашего кино Андрея Смирнова "Француз", снятый в 2019 году, затрагивает все те же темы: советское прошлое, его "темные" стороны и их вероятная эманация в настоящем. В центре повествования — французский коммунист Пьер Дюран, сыгранный Антоном Ривалем. <…> Казалось бы, вот она — нетривиальная история, рассказанная большим автором, заставшим тот самый оттепельный период, но зрителю остается лишь наблюдать за весьма скудной на сюжетные откровения лентой, которую столь прямо выраженная позиция режиссера ограничивает возможности для интерпретации. Причины, по которым "Француз" кажется столь однобоким, прослеживаются с первых кадров. <…> В картине нет ни одного персонажа, за исключением главного героя, который бы не выглядел как некий стереотип. <…> "Француз" не преподносит тот самый срез эпохи, не показывает судьбы героев, а лишь сводит все к нарочитому антисоветскому пафосу, который уместно смотрелся бы в антиутопии, нежели в драматическом фильме. Тот самый "основной конфликт", то бишь противоречие западного видения коммунистической утопии и социалистических реалий, в которые попадает французский студент, полностью отходит на задний план. <…>

Однако безусловным достоинством ленты, при всей кажущейся визуальной скудности, является режиссура Андрея Смирнова и операторская работа Юрия Шайгарданова. Безупречный черно-белый кадр фильма делает этот "страшный" мир, созданный Смирновым-сценаристом, парадоксально привлекательным. Зритель оказывается неминуемо поглощенным видами ушедшей в прошлое Москвы, ее столовыми, джазовыми концертами, коммуналками и подъездами, "покидать" которые он не хочет вплоть до финальных титров. <…> За счет отстраненной игры Риваля Смирнов в полной мере воплотил свой замысел: демонстрация незамутненного пропагандой взгляда иностранца на чуждую ему советскую действительность. <…> По итогу картина Андрея Смирнова оказывается весьма противоречивой работой. С одной стороны, режиссер вполне отчетливо выводит на экран свой комментарий касательно

советских реалий периода Оттепели, на что он, как автор фильма, имеет полное право. С другой — столь прямолинейная, лишенная какой-либо полифоничности (абсолютно все герои — это "жертвы" коммунистического режима, за исключением шаблонных сотрудников органов госбезопасности и двух недалеких студенток, что верят в советскую пропаганду) и реального конфликта лента выглядит ничуть не лучше, чем нелюбимая многими зрителями кинопропаганда».

***«Цена прошлого»*, автор: Симиндейкин Александр, факультет: сценарно-киноведческий, курс 1-й, ВГИК**

* * *

«Мастер плетения узоров судьбы, испанский режиссер Алехандро Иньярриту в своих фильмах в первую очередь обращается к деталям, из которых вырисовывается живое мозаичное полотно его пронзительных картин. <…> Иньярриту — режиссер парадоксов; автор пазлов, сложенных из песка: он смотрит на людей будто из космоса, смотрит на всех людей разом, играя роль демиурга, и вместе с тем глядит на них изнутри, исследует нюансы, всматривается в лица. Зачастую в его фильмах герои балансируют между жизнью и смертью, более того, — эта грань нередко стерта, и переход едва заметен зрителю. <…> Однако если в фильмах "Сука-любовь" (2000), "21 грамм" (2003) и "Вавилон" (2006) режиссер придерживается привычной ему схемы, сплетая на экране судьбы совершенно разных людей, то в картине "Бьютифул" он останавливается на жизни одного конкретного человека. В центре повествования — Уксбаль (Хавьер Бардем), разведенный отец двоих детей, который нелегально устраивает на работу и расселяет иммигрантов. <…> Автор картины создает героя-ошибку… <…> Иньярриту — не из тех, кто ведет героя от жизни к смерти, как это привычно зрителю. Сам режиссер в одном из интервью говорит, что в фильме "Бьютифул" он повествует "…о жизни, на которую оглядываются с финишной прямой". <…> После смерти Уксбаль будто попадает в ожившую фотографию отца. Эти кадры, несмотря на то, что на них нет солнца, — пожалуй, единственные по-настоящему светлые за весь фильм. <…> всё пространство «скопировано» со старой фотографии, что особенно подчеркивается в самом финале — когда отец героя покидает рамку кадра, Уксбаль просто следует за ним, а ожидаемого движения камеры не происходит. Герои будто "выходят" из фотографии, исчезают в мистическом, отсутствующем пространстве вне её. <…> Иньярриту, несмотря ни на что, остается гуманистом, а его герой, любящий и любимый, в конце концов обретает покой».

***«Рецензия на фильм Алехандро Гонсалес Иньярриту "Бьютифул", 2009»*, автор: Шапиро Елизавета, факультет: сценарно-киноведческий, курс 3-й, ВГИК**

* * *

«Тайка Вайтити кинематографист настолько разноплановый, что в его фильмографии можно найти всё, от короткометражек до сериалов. <…> Но почему его "Реальные упыри" стали не просто запоминающейся картиной, а даже знаковой, ведь вампиры — тема настолько популярная, что спустя сотню лет существования кинематографа оформляется чуть ли не в отдельный жанр? <…> Герой перестает быть неконтролирующим свои желания кровопийцей, но, конечно, оставляет при себе романтический флёр инаковости и загадочности. <…> Самый стойко закрепленный образ вампира для зрителя — "романтическо-байроновский". Зачастую мы представляем его как непонятого, но благородного, вынужденного волей обстоятельств выносить бремя вечной жизни, в общем, исключительного героя в исключительных обстоятельствах. Эдакий Онегин, только при этом вампир, как Луи и Лестат. Вампир в девяностых и нулевых совершенно меняет свой облик под влиянием боевика и экшна. Однако упырь — не всегда само существо. Иногда, почти не появляясь в кадре, он рушит сознание героя и становится скорее призраком безумия, чем полноценным персонажем. <…> То главное средство, к которому прибегает режиссер, чтобы показать вампира, но все-таки "реального", а не романтизированный образ, и точно не существо, — псевдодокументалистика. Съемка с рук, вставки интервью, скрип от случайно задетой петлички, взгляды в объектив и, главное, реальная ощутимая возможность взаимодействия с камерой, например ее можно бросить и случайно разбить, спасаясь от оборотней, дает зрителю максимально погрузиться в происходящее. <…> "Реальные упыри" скорее комедия, чем фильм ужасов. Для зрителя весь юмор проявляется через шутки типа: "бывало ли у вас такое, когда…", но с присущими фильму "вампирскими интонациями". Картина "Реальные упыри" стала настолько смешной и притягательной, что ее хочется пересматривать из раза в раз <…> потому что Вайтити удачно совмещает псевдодокументалистику, персонажей, живущих человеческими проблемами, и "вампирскую" тему. <…> Псевдодокументальная лента Вайтити открыла возможность размышления не о вечности и смерти, чем занято большинство режиссеров, обращающихся к "вампирскому" кино, а все-таки размышлением о жизни. Это и есть тот новый взгляд режиссера…»

***«Быть мертвым — это как быть живым»*, автор: Якубович Елизавета, факультет: сценарно-киноведческий, курс 1-й, ВГИК**

Продолжение следует: публикации фрагментов работ конкурсантов ВГИК читайте в номере № 4(50), 2021

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО В ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО

по итогам XVII Казанского международного кинофестиваля мусульманского кино

Казанский кинофестиваль мусульманского кино, проходящий в столице Татарстана, Казани, за последние годы стал важной площадкой для кинематографистов, представляющих исламский мир, мусульман России. При этом его программа выходит за обозначенные вероисповеданием рамки. На XVII Казанском кинофестивале было представлено немалое количество фильмов из стран с разными культурно-духовными традициями, такими как Израиль, Франция, Сербия, Испания, Болгария, Армения, Индия, Япония. Главными критериями для отбора фильмов являются нравственные постулаты, сближающие и объединяющие людей разных культур и религий, несущие идеи гуманизма и добра. Именно эти факторы делают Казанский кинофестиваль мусульманского кино все более привлекательным и значимым в глазах кинематографистов мира.

Современного зрителя, тем более профессионального, вряд ли можно удивить чем-то новым. И все же критерий свежего взгляда остается важной характеристикой фильмов. Необходимо отметить, что в конкурсную программу Казанского фестиваля 2021 года вошло 50 картин по 10 кинолент в каждой из пяти номинаций (полнометражное игровое; полнометражное документальное кино; короткометражные фильмы, а также киноленты татарстанских режиссеров, представленные в рамках «Национального конкурса»). Но столь масштабный объем фестивального киноматериала заставляет локализовать рассматриваемую тему, а потому обратимся к анализу документального кино. В рамках номинации «За лучший полнометражный документальный фильм» было представлено 10 кинолент. Однако среди них стоит выделить две полнометражные документальные киноленты, которые по праву можно оценить как фильмы, принесшие веяния новизны и оригинальности трактовки в подаче материала. И хотя по многим критериям эти киноленты являются разноплановыми, имеют кардинально разные подходы в организации художественного пространства кинокартины, они, безусловно, заслуживают внимания.

Документальное кинополотно *«Между семью островами»* татарского кинорежиссера Алмаза Нургалиева, показанное в конкурсной программе XVII Казанского международного фестиваля мусульманского кино, было признано лучшим полнометражным документальным фильмом. Но чтобы понять, какие именно качества этой кинокартины привлекли внимание международного жюри, стоит проанализировать киноленту.

Фильм начинается с незамысловатых кадров непримечательного, скучного пейзажа, обремененного мусорными завалами. Но затем камера переводит

свой взор и с любовью выискивает каждый уголок нетронутой природы вокруг некогда забытого людьми богатого края. Бодрый, приятной внешности пожилой человек — герой фильма Габдулла Хайбуллин — последний житель деревни Старый Семиостров. Строительство Нижнекамской ГЭС опустошило целый мир — деревни и поселки. Но вопреки всем доводам разума, как рассказывает о себе Габдулла, он остался в своей родной деревне вместе со своей старой матерью, пожелавшей умереть на своей земле. Здесь он ее и похоронил и никуда не ушел после. И произошло чудо. Деревню, покинутую всеми ее жителями, кроме героя, не стали затапливать, хотя название местности исчезло с карты. Как будто ее и не было. Но единственный житель Габдулла стал центром притяжения всех покинувших ее людей.

Автор фильма через линию героя ведет свое повествование, последовательно погружая зрителя в мир одиночки-отшельника, осознанно выбравшего свою судьбу. Метод подсматривания камерой, используемый режиссером, создает эффект живого вовлечения зрителя в пространство жизни старого человека, делает его сопричастным в нехитрых перипетиях, казалось бы, навсегда налаженного ее уклада. Габдулла живет в построенном им доме, ведет аккуратно свое хозяйство.

По ходу наблюдения за героем режиссер сам становится свидетелем разных житейских ситуаций, реальных испытаний Габдуллы. В маленький мир героя врываются проблемы большого мира, когда отданные разными хозяевами на попечение старика несколько поголовий коз разбредаются в поле и козы теряются. На поиски Габдулла подключает своих друзей из других жилых поселков, и ему удается найти лишь небольшое количество коз. Но Габдулла сохраняет душевное спокойствие, мудрую безмятежность, словно он давно в ладах с вечностью.

Старику не чужды плоды цивилизации. Он пользуется мобильным телефоном, смотрит передачи и новости по телевизору, оказывается свидетелем пандемии. В фильме отсутствует

постановочная реконструкция событий, и это делает сюжет прозрачным, как вода в чистых реках этого прекрасного первозданного края земли.

В кинокартине живописно отражены все времена года. Это позволяет погрузиться в размеренное течение жизни героя, увидеть его глазами преображения в природе. На экране оживают просыпающиеся после зимы весенние поля с пасущимися козами и лошадьми. Девственность природы, обретенная после ухода людей с этих земель, перекликается с ветхозаветным образом еще нетронутых цивилизацией ландшафтов.

Эта кинокартина демонстрирует такой вариант решения развития драматургической задачи, при котором герой является отправной точкой в формировании документальной истории, становится ключевой и ведущей фигурой в сюжетосложении. И выбор автором в век глобализации бесхитростного, казалось бы, простого труженика, архаичного человека, корнями вросшего в родную землю, делает картину оригинальной. Когда из жизни уходит Габдулла, фильм обретает трагически-эпическое звучание. На этот раз жизнь вмешивается в историю, как полноправный драматург в финал кинокартины. Слова на могильном камне «Здесь родился, здесь я вырос, и мне некуда идти» обращены к каждому и прежде всего к вершащим судьбы людей сильным мира сего. Сообщение с экрана фильма о том, что более 50 тысяч деревень находятся на грани исчезновения, заставляет серьезно задуматься, почувствовать щемящую боль людей, обреченных либо покинуть родные места, могилы предков, или остаться и выбрать путь отшельника, как герой фильма Габдулла Хайбуллин. Через историю героя режиссер выходит на глубокие смыслы о мироздании, месте и значении каждого человека на этой земле.

Эпические кадры, обозревающие просторы красот полей и степей, впечатляют своей выразительностью, художественную лепту привносит и музыкальное сопровождение. В соединении степных мотивов, отдающих духом древних диких племен, с партией фортепиано и женского горлового пения создается органичное переплетение звуковых образов с изобразительными.

Очевидно, что в фильме раскрывается острая и болезненная в наши дни тема экологии, затрагивающая все уголки планеты. Но важно отметить, что автор не бравирует данным аспектом темы, не выходит на пафос, а расставляет акценты именно на проблемах бытия, диалога человека с обществом и природой через создание образа времени.

И надо сказать, что уровень качества изложения проблемы в фильме достигается художественным языком документального киноповествования, где

проясняется новизна интерпретации решения экологических вопросов в контексте человеческого бытия.

Документальный фильм *«Бехтарин»* снят персидским кинорежиссером из Кувейта Мохсеном Рахими. Действие картины разворачивается в Таджикистане. Фильм «Бехтарин» не получил приза, но собрал полный зал зрителей. На обсуждении киноленты после ее просмотра зрители выражали свое искреннее сопереживание и благодарность создателям за тепло, красоту и человечность фильма.

По словам самого автора фильма, Мохсена Рахими, изначально его задача заключалась в том, чтобы познакомить арабский мир с праздником Навруз. Но по мере углубления в материал режиссеру стали открываться новые возможности показать потаенные, глубокие экзистенциальные смыслы человеческой жизни через призму художественного мировосприятия. И, на мой взгляд, фильм действительно стал наглядным воплощением переплетения лирически-поэтических линий сюжета с фольклорно-эпическим основным мотивом кинополотна.

С первых кадров в фильме «Бехтарин» задается тема этнографического исследования. Молодая иранская девушка из Лондона Натья приезжает в Душанбе, чтобы осветить мусульманский праздник начала весны Навруз в Таджикистане. В попутчики ей рекомендуют Сияваша, мужчину в летах, который сам не был в родных краях почти четверть века. Так путешествие в истоки фольклорно-традиционного праздника Навруз превращается в путешествие по лабиринтам души Сияваша. Сам праздник Навруз и подготовка к нему становятся площадкой для действий, которые с появлением фигуры главного героя Сияваша формируют важную смысловую сюжетную линию в развитии экзистенциальной любовной драмы.

Автор фильма вовлекает в грандиозное художественное пространство множество реальных людей, показывает реальные ситуации, связанные с праздником Навруз. Они как бы переходят со своим

образом жизни в это поле магической реальности, словно творя вместе с автором замысловатые узоры огромного восточного коврового кинополотна. Персонаж Натьи ведет линию истории богатого костюмированного праздника Навруз, погружает зрителя в мир танцев, плясок, музыки, ритуальных ристалищ мужчин на конях. Все съемки происходили действительно вживую, достигая живописного эффекта осязательного зрительного восприятия.

Линия Сияваша привносит лирически-романтический мотив в фильм, пропитывает фильм настроением любви. Несбывшаяся любовь Сияваша, который покинул родные края, чтобы унести с собой боль потери своей возлюбленной Бехтарин, отданной в жены другому, создает свою увлекательную сказочную канву ее поисков, наполняет события скрытыми смыслами. Магнетическая красота пейзажа восхитительна, яркие предметы, палитра цветов создают красочный, богатый мир, созвучный живописным кинокартинам Сергея Параджанова.

Навруз — праздник начала весны, а значит, начала новой жизни, новых надежд. И этот эпический смысл народного праздника вскрывает через главного героя Сияваша экзистенциальные смыслы человеческой жизни, любви, смерти.

Под раскидистым многовековым деревом Сияваш поджидает свою возлюбленную Бехтарин, которая каждый год в праздник Навруз приходила сюда с тайной мечтой повидать Сияваша. На этот раз ее там нет. Безутешный Сияваш изливает свое горе пением и игрой на рубабе — струнном национальном инструменте. Но происходит встреча, которая кардинально меняет отношение героя к миру и к себе. Сцена встречи с мудрым старым пастухом становится поворотно-ключевой, после чего Сияваш обретает душевную гармонию и покой. Что же происходит здесь? Пастух читает стихи, в которых говорится о том, что жизнь движется,

что нельзя застревать в прошлом, надо выбирать новые пути, меняться самому, иначе жизнь так и пройдет мимо тебя.

В этой сцене раскрывается и символический смысл названия фильма «Бехтарин», что означает в переводе «самая лучшая». Бехтарин не пришла, возможно, осознав тщетность и ненужность своего ожидания. «В жизни есть что-то лучшее самого лучшего. И лучшее — не самое главное в жизни», — слова автора фильма поэтически-живописно отразились в сцене встречи героя с пастухом под густой кроной древа жизни.

Любое наше путешествие, каждый шаг, творчество оставляют свои отпечатки в нашей жизни. И главное — ощутить полет, о котором говорил режиссер Мохсен Рахими, возможно, имея в виду полет наших фантазий, не ограничивающий свободу, открывающий новые пути, делающий нас чуткими к бытийным изменениям и готовыми принять их.

Фильм «Бехтарин» по своей природе — синтез документально снятых кадров и постановочной истории, органично вросшей в зрелищную ткань повествования о празднике Навруз. Вплетение личной любовной драмы вымышленного героя с ретроспективными сценами в исследовательскую канву фильма делает его привлекательным для зрителя, предоставляя интересные возможности для создания многоплановых этнографических кинополотен. В этом ценность и новизна фильма. Скрытые мудрые смыслы, которыми так богата персидская культура, раскрываемые через поэтические живописные образы, вкупе с сочной палитрой изобразительного ряда позволяют охарактеризовать фильм «Бехтарин» как фольклорно-поэтическую притчу.

Жанр фильма-расследования с вплетением характерной для него сюжетной линии из прошлого становится все более популярным в большом кинематографе. Реконструкция прошлых событий в контексте документального фильма размывает границу между игровым кино и неигровым.

* * *

На примере двух документальных фильмов режиссеров из разных восточных стран можно сделать выводы о том, что обозначившаяся в последнее время мировая тенденция укрепления позиций документального кино, сопровождаемая повышением зрительского интереса, продолжается. Определяющими факторами являются широкий выбор режиссерами архетипичных тем и их конкретные нравственно-художественные сверхзадачи. Зрители живо откликаются на документальные фильмы, в которых важные личностные смыслы и персональные глубинные переживания трансформируются в вопросы общечеловеческие.

М.Р. Чиркина,
член Гильдии сценаристов
Союза кинематографистов России,
преподаватель ВГИК им. Герасимова

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО | ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА

О сущности и значимости работы над семантическими оппозициями в художественном тексте

УДК 778.05

Автор: Клюева Людмила Борисовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры киноведения сценарно-киноведческого факультета Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК).

Аннотация: Статья посвящена рассмотрению одного из значимых аспектов анализа художественного текста, который использовал и пропагандировал Ю.М. Лотман, — о включении в практику анализа таких понятий, как семантические оппозиции. Предпринимается попытка рассмотреть этот исследовательский ресурс и его возможности, поскольку ключом к пониманию этого метода служит эффективность привлечения оппозиций для ответа на многие вопросы, которые ставит перед исследователем тот или иной кинотекст, независимо от того, к какому типу, жанру или стилю он принадлежит. Иначе говоря, речь идет об универсальных единицах и механизмах анализа.

Ключевые слова: оппозиция, общее семантическое поле текста, интеллигибельность, иерархия пространств, иерархия границ, иерархия семантических оппозиций

FILM THEORY AND FILM HISTORY | AUDIOVISUAL ARTS

On the Essence and Relevance of the Work on Semantic Oppositions in Creative Writing

UDC 778.05

Author: Ludmila B. Klyueva, Doctor of Arts, Professor at the Department of Film Studies, Faculty of Screenwriting and Film Studies, VGIK.

Summary: The article examines one of significant aspects of artistic text analysis promoted by Yuri Lotman: introduction of semiotic oppositions. The author seeks to research into this resource and its potential based on the advantages of using oppositions for answering many questions posed by a particular cinematic text, no matter what type, genre or style it belongs to. In other words, this is about universal units and analytical mechanisms.

Key words: opposition, general semantic field of the text, intelligibility, hierarchy of spaces, hierarchy of boundaries, hierarchy of semantic oppositions

Александр Довженко. Поэтическое пространство бессмертия

УДК 778.5.04/с

Автор: Виноградов Владимир Вячеславович, доктор искусствоведения, профессор кафедры киноведения ВГИК, заведующий Аналитическим отделом Информационно-аналитического центра по развитию кинообразования и кинопросвещения, ВГИК.

Аннотация: Статья посвящена теме смерти и возрождения в творчестве Александра Довженко. Основным материалом для изучения служат фильмы «Земля» и «Щорс». В работе анализируется как типология смерти, встречающаяся в фильмах режиссера, так и миф воскрешения, становящийся важным концептуальным основанием авторского мировоззрения. Взгляды режиссера рассматриваются в контексте киноведческой, философской и эстетической проблематики.

Ключевые слова: кинематограф, иммортализм, танатология, А. Довженко, «Земля», воскресение, смерть

Alexander Dovzhenko.
Poetic Space of Immortality

UDC 778.5.04/c

Author: Vladimir V. Vinogradov, Doctor of Arts, Professor at the Department of Film Studies at VGIK, Head of the Analytics Department at the Information Analysis Centre for the Development of Film Education, VGIK.

Summary: The article discusses the theme of death and rebirth in the works of A. Dovzhenko, with prime focus on his films "Earth" and "Shchors". It deals with the typology of death and the myth of resurrection which becomes an important element of Dovzhenko's philosophy of life. The director's mindset is put here in film research, philosophic and aesthetical perspectives.

Key words: film art, immortalism, thanatology, A. Dovzhenko, "Earth", resurrection, death

КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ | ГЕНЕЗИС ОБРАЗА

Творчество Дзиги Вертова в оценке Казимира Малевича: динамическая абстракция в фильме «Человек с киноаппаратом»

УДК 791.43/.45

Автор: Горячок Кирилл Леонидович, научный сотрудник Сектора художественных проблем массмедиа Государственного института искусствознания (ГИИ).

Аннотация: В 1920-е годы Казимир Малевич, известный российский и советский художник-авангардист, основоположник супрематизма, теоретик искусства, написал несколько статей о кинематографе, где особое внимание уделил творчеству Дзиги Вертова и его фильму «Человек с киноаппаратом». В статье анализируется ряд мотивов, нашедших отражение в замысле и композиции данной картины, характеризующих отмеченный Малевичем путь от неигрового кино к беспредметному кинетическому искусству и отображению движения объективной действительности.

Ключевые слова: Дзига Вертов, Казимир Малевич, эстетика кино, советский авангард, монтаж

FILM LANGUAGE AND TIME | IMAGE GENESIS

Dziga Vertov's Work in terms of Kazimir Malevich: Dynamic Abstraction in the Film "Man with a Movie Camera"

UDC 791.43/.45

Author: Kirill L. Goryachok, researcher at the Media Art Problems Department, State Institute of Art Studies (SIAS).

Summary: In the 1920s Kazimir Malevich, a notable Russian and Soviet avant-garde artist and art theorist, the father of Suprematism wrote several articles on cinema giving particular attention to Dziga Vertov's creative thinking and his film "Man with a Movie Camera". The paper provides insight into some motives evidenced in the conception and the composition of Vertov's film and indicative of transition from non-fiction film art to non-objective kinetic art and representation of the true reality, in terms of Malevich.

Key words: Dziga Vertov, Kazimir Malevich, cinema aesthetics, Soviet avant-garde, editing

Идея жертвенности как «код» нравственной философии Андрея Тарковского

УДК 008

Автор: Кириллова Наталья Борисовна, доктор культурологии, профессор, заведующая кафедрой культурологии

и социально-культурной деятельности Уральского федерального университета имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, Заслуженный деятель искусств Российской Федерации.

Аннотация: Объект анализа — основы нравственной философии Андрея Тарковского, фильмы которого признаны шедеврами мировой экранной культуры. Предмет анализа — идея жертвенности как своеобразный «код» его духовного наследия. Эта проблематика анализируется в статье. Создавая свой особый художественный мир, Тарковский осмысливал такие важные философские категории, как «духовное бытие человека», «вера и безверие», «проблемы совести», «жизнь и смерть», «самопожертвование» и другие. Об этом свидетельствуют не только его экранные произведения, но и архивы, дневники, теоретические работы.

Ключевые слова: Андрей Тарковский, экранная культура, нравственная философия, идея жертвенности, образ-архетип

The Concept of Self-Sacrifice in the Philosophy of Andrei Tarkovsky's Work

UDC *008*

Author: Natalia B. Kirillova, Doctor of Cultural Studies, Professor, Head of the Cultural Studies and Sociocultural Activity Department at the Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin, Honored Art Worker of the Russian Federation.

Summary: The article analyzes the fundamentals of the moral philosophy of Andrei Tarkovsky whose films are recognized as masterpieces of screen culture. The subject under study is the idea of self-sacrifice in Tarkovsky's works as a distinctive "code" of his spiritual heritage. Creator of an original artistic world, Tarkovsky dwelled upon such vital philosophical categories as "man's spiritual life", "faith and faithlessness", "problems of conscience", "life and death", "self-sacrifice" etc. This is evidenced not only by his screen works but also archives, diaries and theoretical studies.

Key words: Andrey Tarkovsky, screen culture, moral philosophy, idea of self-sacrifice, the archetypal image

ПЕРФОРМАНС | ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ

Мифологема как средство художественной выразительности в современном отечественном кинематографе

УДК 778.5.04.072.094

Автор: Марусенков Вячеслав Валентинович, кандидат искусствоведения, доцент ВАК, декан сценарно-киноведческого факультета ВГИК, профессор кафедры киноведения.

Аннотация: На примере фильма «Коллектор» режиссера и сценариста Алексея Красовского в статье рассматриваются вопросы, связанные с оценкой реакции аудитории на современные кинопремьеры, вызывающие значительный интерес у всех без исключения слоев зрителей. Во многом широкий резонанс объясняется как массовостью аудитории, так и темой кинопроизведения, где затрагивается особо значимая для публики проблема, которая находит отражение уже на этапе выпуска релизов кинофильмов. Грамотное оперирование инструментальной базой киновыразительности дает возможность сделать зрителя соучастником происходящего на экране, создавая у него иллюзию сотворческого акта.

Ключевые слова: миф, мифологема, кинематограф, киноязык, художественное время, массовый просмотр

PERFORMANCE | THE ART OF PRESENTATION

Mythologeme as a Means of Artistic Expression in Contemporary Russian Cinema

UDC 778.5.04.072.094

Author: Vyacheslav V. Marusenkov, PhD in Art History, Associate Professor, Dean of the Faculty of Screenwriting and Film Studies, S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography.

Summary: Through the example of "The Collector", film written and directed by Alexei Krasovsky the paper examines the audience response to current film premieres appealing to all ranks of viewers. A fairly wide resonance is mainly provided by the massive scale of the film art and the urgency of problems touched upon in the film. Skillful use of instruments of cinematic expression involves the viewer into the film events making him feel like a co-author of the film.

Key words: myth, mythologeme, cinematograph, film language, artistic time continuum, mass viewing

Концепция звуковой выразительности в документальных фильмах В.А. Косаковского

УДК 778.505:78

Автор: Конева Мария Николаевна, соискатель ученой степени кандидата наук 1 года обучения в аспирантуре ФГБОУ ВО Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК), доцент кафедры звукорежиссуры Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения (СПбГИКиТ); звукорежиссер драматического «Театра на Литейном».

Аннотация: Современные приемы звуковой выразительности в документальном фильме недостаточно изучены. На примере анализа звукового решения четырех документальных фильмов В.А. Косаковского «Беловы», «Тише!», «Акварель» и «Гунда» в статье выявляются новаторские приемы построения звукового ряда как особого авторского способа репрезентации отснятого материала.

Ключевые слова: звуковой лейтмотив, аудиовизуальный контрапункт, иммерсивный звук

The Concept of Sound Expression in Viktor Kosakovsky's Documentaries

UDC 778.505:78

Author: Maria N. Koneva, First-year PhD student at the All-Russian State Institute of Cinematography named after S.A.Gerasimov (VGIK), Associate Professor of the Sound Engineering department at the St. Petersburg State Institute of Cinema and Television (SPbGIKiT); sound engineer of the drama "Theater on Liteiny".

Summary: Modern techniques of sound expression in feature documentaries are still understudied. Exploring the sound design in four documentaries by Victor Kosakovsky: "The Belovs", "Hush!", "Aquarela" and "Gunda" the paper highlights his pioneer sound practices as part of his personal style of representing the film footage.

Key words: sound theme, audiovisual counterpoint, immersive sound, music score

КУЛЬТУРА ЭКРАНА | КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ФИЛОСОФИЯ

Возможна ли философия кино, и какие аспекты могут стать ее предметом?

УДК 778.5.01

Авторы: Хренов Николай Андреевич, доктор философских наук, профессор, заведующий Сектором художественных проблем медиа, отдел медийных и массовых искусств ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания» Министерства культуры РФ;.

Хренов Андрей Николаевич, кандидат культурологии, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского сектора ФГБОУ ДПО «Академия медиаиндустрии».

Аннотация: Вторая часть статьи (*начало — в № 2 (48), 2021 журнала*) — продолжение обсуждаемого вопроса о кино как средства выражения нового понимания времени, которое с некоторых пор более не может быть измерено с помощью пространства, как это имело место в предшествующей истории философии и искусства. В связи с этим уточнены суждения А. Бергсона о кино. В статье также продолжено воссоздание истории философской рефлексии, в частности, в теории кино, как и в предпринимаемых попытках воспользоваться при исследовании кино представлениями, существующими в других науках, и в том числе в философии.

Ключевые слова: философия кино, теория кино, время, пространство, А. Бергсон, Ж. Делёз, С. Эйзенштейн

SCREEN CULTURE | CULTUROLOGY. PHILOSOPHY

Is Film Philosophy Possible and What Aspects of Cinema May Become its Subject?

UDC *778.5.01*

Authors: Nikolai A. Khrenov, Doctor of Science in Philosophy, Professor, Head of the Section of the Artistic Problems in Media, Department of Media and Popular Arts, State Research Institute for Art Studies;

Andrei N. Khrenov, PhD in Cultural Studies, Leading researcher, Research Section, Academy of Media Industry.

Summary: Continuation of the article (*for the beginning please refer to № 2 (48), 2021*) dwelling on cinema as medium of a new insight into time which can no longer be measured by space as was formerly the case in the history of philosophy and art. In this regard H. Bergson's views on cinema have been redefined. The paper also proceeds with reconstructing the history of philosophic introspection, in particular regarding the film theory and various attempts to apply in film research concepts of other humanities including philosophy.

Key words: film philosophy, film theory, time, space, H. Bergson, G. Deleuze, S. Eisenstein

МИРОВОЙ КИНОПРОЦЕСС | АНАЛИЗ

Конфликт палача и жертвы в интерпретации поствоенного зарубежного кинематографа

УДК *791.43/.45*

Автор: Чиркина Мария Рудольфовна, член Гильдии сценаристов Союза кинематографистов РФ, преподаватель ВГИК им. С.А. Герасимова.

Аннотация: В статье исследуется проблематика конфликта палача и жертвы, репрезентируемая авторами фильмов в контексте событий Второй мировой войны. Трактовка взаимосвязи жертвы и палача дана в отражении социальных послевоенных рефлексий, что обусловливает драматургическую многогранность сюжетосложения, вскрывает парадоксальность, разрушительную стойкость явления, таящего опасность и для современного общества.

Ключевые слова: палач, жертва, преступление, наказание, тирания власти, диктаторские режимы, выбор героя

© Перевод подготовлен Лабораторией зарубежного кино ВГИК

WORLD CINEMA | ANALYSIS

The Victimizer-Victim Conflict as Represented in the Foreign Post-War Cinematograph

UDC 791.43/.45

Author: Maria R. Chirkina, Member of the Screen Writers Guild at the Russian Federation Filmmakers' Union, Lecturer at the S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography.

Summary: The article explores topics of the victimizer-victim conflict represented by the filmmakers as part of the World War II events. It interprets the relation between the victim and the victimizer in terms of social post-war reflections, which offers scope for vast dramaturgical variety and exposes the destructive persistence of this paradox still fraught with peril in today's society.

Key words: victimizer, victim, crime, punishment, tyranny of power, dictatorial regimes, the character's choice

ТЕЛЕВИДЕНИЕ | ЦИФРОВАЯ СРЕДА

Колебания медиарынка в эпоху коммуникационного изобилия

УДК 316.77: 001.12/.18

Автор: Уразова Светлана Леонидовна, доктор филологических наук, доцент, главный редактор научного журнала «Вестник ВГИК».

Аннотация: Ускоренное освоение инновационных технологий актуализирует вопрос оценки состояния медиарынка с учетом его текущих трансформаций. Однако выявление характера изменений в сфере медиа затруднительно без обращения к ретроспекции как точки отсчета преобразований. В статье обосновывается ряд трансформационных факторов, ставших поворотными этапами на фоне колебаний медиарынка, приведшими в итоге к фундаментальной его модификации.

Ключевые слова: цифровые трансформации, коммуникационное изобилие, медиарынок, медиаповорот, медиасистема, медиакоммуникации

TELEVISION | DIGITAL ENVIRONMENT

Fluctuations in the Media Market in an Era of Communication Abundance

UDC 316.77: 001.12/.18

Author: Urazova Svetlana Leonidovna, Doctor of Philology, Associate Professor, Editor-in-Chief of the scientific journal «Vestnik VGIK», Russian State University of Cinematography (VGIK).

Summary: The accelerated development of innovative technologies raises the issue of assessing the state of the media market, taking into account its current transformations. However, it is difficult to identify the nature of the changes in the media sphere without reference to hindsight as the starting point of the transformation. The article substantiates a number of transformational factors that have become landmarks amid the fluctuations of the media market, resulting in its fundamental modification.

Key words: digital transformation, communication abundance, media market, media turnaround, media system, media communications, media consumer

Для обсуждения с авторами проблематики статей, опубликованных в номере, просьба присылать письма на электронный адрес редакции: vestnik-vgik@vgik.info

For further discussions please contact the authors on: *vestnik-vgik@vgik.info*

© Translated by The Laboratory of the Foreign Cinema, VGIK

Рекомендации авторам журнала «Вестник ВГИК»

О журнале

Научный информационно-аналитический журнал «Вестник ВГИК» является ведущим научным периодическим изданием Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова. Решением Президиума Высшей аттестационной комиссии Минобрнауки России «Вестник ВГИК» включен в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, где публикуются основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук, отвечающие требованиям ВАК по научным специальностям: ***«Искусствоведение», «Философские науки»***.

Учредитель журнала: Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова. Издание зарегистрировано в Федеральной службе по надзору в сфере связи и массовых коммуникаций (Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-33969 от 07 ноября 2008 г.).

Научный журнал «Вестник ВГИК» предназначен для научных работников, киноведов, кинокритиков, кинорежиссеров, операторов, продюсеров и других специалистов в сфере кино-, теле- и других экранных искусств, а также преподавателей, аспирантов. Периодичность выхода журнала ежеквартальная.

Научные статьи от авторов принимаются по направлениям:

- Киноведение и искусствоведение
- Теория и история экранных искусств
- Философия, социология, культурология, эстетика
- Режиссура и актерское мастерство
- Кинодраматургия
- Кинооператорское искусство
- Новые технологии в аудиовизуальной сфере
- Анимация и мультимедиа
- Продюсерство
- Экономика аудиовизуальной сферы
- Проблемы кинопрофессий
- Образование, подготовка профессиональных кадров

Правила приема рукописей

1. Авторы предоставляют статью, являющуюся оригинальным самостоятельным произведением, не публиковавшимся ранее, где освещается актуальность поставленной проблемы и ее научная новизна, и необходимый пакет документов (в электронном виде) для проверки на техническое соответствие требованиям журнала. После проверки оформления статьи и комплектации пакета документов автор получает уведомление о приеме материалов с указанием даты приема и шифра статьи.

2. **Статьи сопровождаются:** ***фото автора*** (портрет) с подписью и иллюстрациями к статье не более 5–6 снимков (разрешение снимков — 300 dpi). Авторы гарантируют, что иллюстративный материал не нарушает интеллектуальные и авторские права других лиц; ***Сведениями об авторе*** (файл в Word), где представлены: название статьи; УДК; ФИО автора (полностью), его ученая степень, ученое звание (если есть); должность и наименование организации, где работает автор; пристатейные аннотация (не более 5–7 строк) и ключевые слова (5–6 наименований); ***Резюме к статье*** (расширенное) на русском и английском языках (объем не более 2000 знаков с пробелами каждое), где представлены: название статьи; УДК; ФИО автора, его ученая степень и ученое звание (если имеется); аннотация (с красной строки), где в лаконичной форме и аргументировано раскрывается проблематика статьи, ее актуальность и научная новизна, приводятся основные выводы; ключевые слова к статье.

3. **Основные требования, предъявляемые к авторским статьям.** Тематическая статья должна представлять собой законченное вербальное произведение, где находят отражение актуальность поставленной проблемы, ее научная новизна, являться оригинальной по изложению и тщательно выверенной, не опубликованной ранее в других печатных изданиях.

4. **Для аспирантов** статья сопровождается справкой из аспирантуры.

5. Для **авторов статей с ученой степенью кандидатов наук**, ведущих научную деятельность во ВГИКе и **сторонних организациях**, статья сопровождается сканом свидететельства о присуждении ученой степени кандидата наук.

6. Для **авторов статей с ученой степенью доктор наук** подтверждения сканом свидетельства о присуждении ученой степени доктора наук не требуется.

В редакции авторские статьи проходят процедуру внутреннего рецензирования (двойное «слепое» рецензирование) согласно Положению о внутреннем рецензировании авторских статей в научном журнале «Вестник ВГИК».

Рекомендации авторам

1. Рекомендованный объем статьи — 15–20 тыс. печ. знаков с пробелами, 8–12 страниц. Основной текст статьи подразделяется подзаголовками.

2. При оформлении рукописи (после заголовка статьи и ФИО автора) обязательно наличие индекса тематической направленности статьи согласно таблицам Универсальной десятичной классификации (УДК). Далее — краткая аннотация статьи (5–7 строк), перечень ключевых слов (5–6 наименований). Рукопись сопровождают дополнительные материалы (самостоятельные файлы) — Сведения об авторе, расширенное Резюме на русском и английском языках (объемом 2200 знаков каждое).

3. **Текст.** Статья представляет собой законченное произведение, объемом 15–20 тыс. знаков с пробелами в формате Word, состоит из заголовка, аннотации, ключевых слов и текста, подразделенного на подзаголовки и набранного через 1,5 интервала шрифтом Times New Roman, кегль 14, и направляется по эл. почте на адрес редакции журнала (vestnik-vgik@vgik.info)..

Все части статьи (таблицы, схемы, рисунки, сноски и т. д.) приводятся полностью в соответствующем месте, оформляются по ГОСТу, согласно техническим требованиям, а также направляются отдельно в разрешении JPEG. При заимствовании таблиц, схем, рисунков и т. д. обязательно помечается источник!
Сноски в статье оформляются **постранично**. Список литературы в конце статьи (не более 10 изданий) оформляется дополнительно: после слов **REFERENCES транслитерацией** наименований приведенных произведений. **Образец оформления транслитерации см. http://www.vgik.info/science/bulletin/. Список литературы** оформляется согласно действующему ГОСТу. Отдельными файлами высылаются иллюстрации и подписи к ним. Статья оформляется в текстовом редакторе Microsoft Word (версия 2003 и выше).

4. **Сокращения и условные обозначения.** При использовании сокращений (кроме принятых в Международной системе единиц) необходима их расшифровка (в тексте или примечании).

5. **Иллюстрации.** Статья дополняется фотографиями, рисунками, схемами, диаграммами и т. д. (в разрешении 300 dpi), направляемыми в редакцию журнала самостоятельными файлами в разрешении JPEG — отдельно от статьи, с подписями, оформленными в отдельном файле. Обозначения на рисунках поясняются подписями или в тексте. Линии, точки, названия должны быть четкими, ясными, не сливаться. При использовании иллюстративного материала других авторов необходимо соблюдать положения авторского права и интеллектуальной собственности согласно Гражданскому кодексу РФ от 18.12.2006 N 230-ФЗ, часть 4, глава 70 (см. подробнее — www.consultant.ru), иметь от автора письменное разрешение на публикацию.

6. При положительном решении Редакционного совета о публикации статьи автору высылается по эл. почте уведомление. В случае отклонения статьи автору направляется мотивированный отказ.

7. Редакция сохраняет за собой право по согласованию с автором на корректировку заголовка, литературную и техническую правку. После публикации редакция вправе выкладывать статью на своем сайте/сайтах третьих лиц со ссылкой на «Вестник ВГИК».

8. Перед публикацией в научном журнале «Вестник ВГИК» автору необходимо подписать лицензионный договор в РИО ВГИК (тел. +7 (499) 181-35-07).

9. Авторам, опубликовавшим статьи в номере журнала, предоставляется один экземпляр издания бесплатно. По запросу может быть предоставлена электронная версия номера.

10. Авторам, публикующим статьи, рекомендуется оформить подписку на журнал в одном из каталогов агентства «Роспечать» — «Пресса России».

11. Решение о публикации статей принимается Редакционным советом журнала на основе положительных рецензий, плата за публикацию рукописей **не взимается.**

Правила соблюдения этических норм в редакционной политике издания

Научный рецензируемый журнал «Вестник ВГИК» придерживается при ведении редакционной деятельности этических норм и стандартов, принятых международным научным сообществом как наилучших практических образцов с целью благотворного, продуктивного и эффективного взаимодействия редакции и авторами публикаций, а также читателями журнала.

Основополагающими принципами работы с научными материалами являются:

- внимательное и уважительное отношение к авторам и их труду при объективном, непредвзятом и взвешенном анализе поступающих в редакцию материалов;
- соблюдение принципов объективной оценки оригинальности текстов статей, качества их семантики и стилистического изложения проблемы, ее актуальности и научной новизны, а также значимости тематики для профессионального сообщества;
- обеспечение гарантий конфиденциальности поступающих на рассмотрение материалов, включая неразглашение персональных данных авторов статей;
- соблюдение принципов проведения двойного «слепого» рецензирования, деликатное доведение негативной информации по итогам рецензирования до авторов;
- проведение политики антиплагиата по отношению ко всем поступающим в редакцию статьям и материалам;
- бескомпромиссный отказ от вознаграждений, выраженных как в явной, так и неявной форме;
- отсутствие личной заинтересованности при работе со статьями любых авторов, независимо от их статуса и положения;
- поддержка энтузиазма у авторов публикаций в виде рекомендаций с целью доведения содержания научной статьи до качественного результата;
- строгое соблюдение правовых норм и законодательства, установленных правил и процедур в редакционной политике издания

Особые условия публикации статей

1. Решение о публикации статей принимается Редакционным советом журнала, вознаграждение авторам не выплачивается.

2. Статьи авторов (докторов и кандидатов наук, аспирантов, имеющих непосредственное отношение к научной и образовательной деятельности ВГИК, а также обучающихся в аспирантуре и докторантуре других вузов РФ) публикуются и рецензируются за счет средств Учредителя.

3. Подробные инструкции по оформлению авторских статей — на интернет-сайте журнала — www.vestnik-vgik.com, а также на интернет-сайте ВГИК: http: //www.vgik.info/science/bulletin/

Информация о приобретении журнала

Номера журнала «Вестник ВГИК» распространяют:

• Научная электронная библиотека E-LIBRARY.RU (**http://elibrary.ru/title_about.asp?id=30149**) и **Электронно-библиотечная система IPRbooks (http://www.iprbookshop.ru/)**

Подписаться на научный журнал «Вестник ВГИК» можно, воспользовавшись интернет-версией Объединенного каталога «Пресса России» на сайтах **www.pressa-rf.ru и www.akc.ru**

Подписка: индекс по Объединенному каталогу «Пресса России» — 10308

Контактная информация:
Редакция журнала
тел.: +7 (499) 181-42-52;
e-mail: chief-editor@vestnik-vgik.com, editor@vestnik-vgik.com, vestnik-vgik@vgik.info;
Административное обслуживание (подписание договоров с авторами, выдача номеров журнала) обеспечивает Редакционно-издательский отдел ВГИК (РИО),
тел.+7 (499) 181-35-07; e-mail: rio@vgik.info

«ЯРКИЙ МИР АНИМАЦИИ» — ВЫСТАВКА ВГИК В ГАЛЕРЕЕ «НАГОРНАЯ»

Программа “Приоритет 2030”

Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова

ВГИК

ОБЪЯВЛЕН НАБОР В АСПИРАНТУРУ

- аспирантура, в том числе прикрепление лиц для подготовки диссертации на соискание ученой степени кандидата наук по направлению подготовки 50.06.01 «Искусствоведение»

Подробную информацию можно получить:

Отдел аспирантуры и докторантуры ВГИК
Заведующая — Светлана Михайловна Медведева
Тел. +7 (499) 181-34-77;
e-mail: aspirantura_cm@vgik.info
https://vgik.info/higher-education/graduate/index.php

Всероссийский государственный
институт кинематографии
имени С.А. Герасимова
Москва, 129226,
ул. Вильгельма Пика, 3