



ВГИКОВЦАМ

АНДРЕЮ ТАРКОВСКОМУ  
ЕННАДИЮ ШПАЛИКОВУ  
БАСИЛИЮ ШУКШИНУ

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

Фото С. Уразовой

## РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ НАУЧНОГО ЖУРНАЛА

### ПРЕДСЕДАТЕЛЬ

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

### ЧЛЕНЫ РЕДАКЦИОННОГО СОВЕТА

- Абраштов В.Ю.** Народный артист РФ, профессор кафедры режиссуры игрового фильма ВГИК
- Арабов Ю.Н.** профессор, зав. кафедрой драматургии кино ВГИК, Заслуженный деятель искусств РФ
- Боймерс Биргит (Великобритания)** профессор Университета г. Аберистуит (Отдел «Театр, кино и ТВ»); главный редактор журнала «Studies in Russian and Soviet Cinema» («Исследования российского и советского кино»), редактор интернет-сайта «Kinokultura»
- Буров А.М.** доктор искусствоведения, доцент, начальник отдела научного развития ВГИК
- Друбек Наташа (Германия)** доктор отделения славистики и истории Восточной и Центральной Европы Мюнхенского университета им. Людвига Максимилиана, редактор рубрики «Фильм и медиа» в интернет-журнале «ARTMargins»
- Жабский М.И.** доктор социологических наук, зав. отделом социологии кино НИИ киноискусства ВГИК
- Звезинцева И.А.** доктор искусствоведения, профессор, ведущий научный сотрудник НИИ киноискусства ВГИК
- Караваев Д.Л.** кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник НИИ киноискусства ВГИК
- Кириллова Н.Б.** доктор культурологии, профессор кафедры культурологии и социально-культурной деятельности УрФУ им. Б.Н. Ельцина, Заслуженный деятель искусств РФ
- Криволюцкий Ю.В.** доктор экономических наук, профессор кафедры производственного менеджмента и маркетинга МАИ
- Кривцун О.А.** доктор философских наук, профессор, зав. отделом теории искусств Института теории и истории изобразительных искусств РАХ
- Маньковская Н.Б.** доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник, зам. зав. сектором эстетики Института философии РАН
- Молчанов И.Н.** доктор экономических наук, профессор кафедры Политической экономики МГУ; профессор кафедры «Теория финансов» Финансового университета при Правительстве РФ
- Николаева-Чинарова А.П.** доктор философских наук, кандидат экономических наук, директор НИИ киноискусства ВГИК
- Новиков А.В.** доктор философских наук, профессор кафедры эстетики, истории и теории культуры ВГИК
- Пондопуло Г.К.** доктор философских наук, профессор кафедры эстетики, истории и теории культуры ВГИК
- Прожиго Г.С.** доктор искусствоведения, профессор кафедры киноведения ВГИК
- Разлогов К.Э.** доктор искусствоведения, профессор, ведущий научный сотрудник НИИ киноискусства ВГИК
- Рейзен О.К.** доктор искусствоведения, профессор кафедры киноведения ВГИК
- Русинова Е.А.** кандидат искусствоведения, доцент, проректор по научной работе ВГИК
- Рвешников 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.** профессор, зав. кафедрой анимации и компьютерной графики ВГИК, Заслуженный деятель искусств РФ
- 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, зам. директора Государственного института искусствознания
- Цыркун Н.А.** доктор искусствоведения, зав. отделом современного экранного искусства НИИ киноискусства ВГИК
- Ясулович И.Н.** Народный артист РФ, профессор, зав. кафедрой актерского мастерства ВГИК

## 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.  
Периодичность — 4 раза в год

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

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

### Учредитель журнала:

Всероссийский государственный  
институт кинематографии  
им. С.А. Герасимова

Номера журнала готовятся  
при участии Отдела научного  
развития ВГИК:  
Тел: +7 (495) 650-23-80  
researchvgik@gmail.com  
e-mail: vestnik-vgik@vgik.info

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

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

**Редактор текстов на английском  
языке** Н.А. Цыркун

**Дизайн-макет обложки** И. Сеничкина  
**Фото на 1-й стр. обложки** В. Артёмов

**Отпечатано в типографии**  
ВГИК Россия, 129226, Москва,  
ул. Вильгельма Пика, д. 3  
Заказ № 247-15

*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», 2015

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 — кино молодых**

### **ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО | ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА**

8 *М.И. Жабский. К социологической рационализации государственной кинополитики*

20 *Г.С. Прожико. Шестидесятые. Полвека спустя. Ностальгия*

### **КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ | ГЕНЕЗИС ОБРАЗА**

32 *Л.Б. Клюева. Контркоммуникативные механизмы в художественной практике кино*

50 *А.В. Трухина. Реконструкция как метод изображения человека в документальном кино*

### **ПЕРФОРМАНС | ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ**

64 *О.П. Зиборова. Интерпретация эпохи оттепели в современном кино*

73 *Н.Ю. Спутницкая. Экранизируя Зурбаган: к опыту использования анимации в российском игровом кино*

### **КУЛЬТУРА ЭКРАНА | КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ФИЛОСОФИЯ**

86 *Н.А. Барабаш. Вера как одна из универсальных категорий бытия*

### **МИРОВОЙ КИНОПРОЦЕСС | АНАЛИЗ**

100 *М.В. Любович. Европейский киноавангард: диалектика «игрового» и «неигрового»*

111 *И.А. Звезгинцева. Тема Апокалипсиса в кинематографе Австралии*

### **ЗАРУБЕЖНОЕ КИНО В ЛИЦАХ | ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ**

121 *М.Л. Теракопян. Наоми Кавасэ: вечное и преходящее*

### **ТЕЛЕВИДЕНИЕ | ЦИФРОВАЯ СРЕДА**

130 *И.Н. Кемарская. Телевизионная драматургия: форматный подход*

143 *Г.П. Бакулев. Моделирование эволюции медиа. Проекция развития*

62, 84, 128 **ЧИТАЛЬНЫЙ ЗАЛ | КНИЖНАЯ ПОЛКА**

151 **SUMMARY | ПРЕЗЕНТАЦИЯ АВТОРОВ**

158 **РЕКОМЕНДАЦИИ АВТОРАМ**

## ACADEMIC PERIODICAL'S EDITORIAL BOARD

### CHAIRMAN

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

### MEMBERS OF EDITORIAL BOARD

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

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

**Birgit Boimers**  
(United Kingdom) 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, head of the Scientific Development Department, VGIK

**Natascha Drubek**  
(Germany) Dr., Professor, department of Slavistics and Eastern and Central Europe History, Ludwig Maximilian University (Munich), editor of column «Film and media» in the online magazine «ARTmargins»

**Zhabsky M.I.** Dr. in Sociology, head of the Cinema Sociology Department, Institute of Cinema Studies (VGIK)

**Zvegintseva I.A.** Dr. in Art, Professor, leading researcher, Institute of Cinema Studies (VGIK)

**Karavaev D.L.** PhD in Art, leading researcher, Institute of Cinema Studies (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

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

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

**Mankovskaya N.B.** Dr. in Philosophy, Professor, chief researcher, deputy head of the Aesthetics Department, the Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences (IPhRAS)

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

**Nikolaeva-Chinarova A.P.** Dr. in Philosophy, PhD in Economics, Head of the Institute of Cinema Studies (VGIK)

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

**Pondopulo G.K.** Dr. in Philosophy, Professor, Department of Aesthetics, History and Theory of Culture, VGIK

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

**Razlogov K.E.** Dr. in Art, Professor, leading researcher, Institute of Cinema Studies (VGIK)

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

**Rusinova E.A.** PhD in Art, Assistant Professor, Vice rector for Research VGIK

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

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

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

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

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

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

**Khrenov N.A.** Dr. in Philosophy, Professor, Deputy Director of the State Institute of Art Studies

**Tsyrukun N.A.** Dr. in Art, head of the Modern Screen Art Department, Institute of Cinema Studies (VGIK)

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

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

---

## CONTENT

	<b>EVENTS IN THE DETAILS   CURRENT EVENTS</b>
6	<b>Focus — on Young Cinema</b>
	<b>FILM THEORY AND FILM HISTORY   AUDIOVISUAL ARTS</b>
8	<i>M.I. Zhabskiy. Toward the Sociological Rationalization of State Film Policy</i>
20	<i>G.S. Prozhiko. The 60s. Half a Century Later. Nostalgia</i>
	<b>FILM LANGUAGE AND TIME   IMAGE GENESIS</b>
32	<i>L.B. Klyueva. Countercommunicative Mechanisms in the Artistic Practice of Cinema</i>
50	<i>A.V. Troukhina. Reconstruction as the Character Depiction Method in Documentary</i>
	<b>PERFORMANCE   THE ART OF PRESENTATION</b>
64	<i>O.P. Ziborova. Interpretation of the Soviet Thaw (Ottepel’) Period in Contemporary Cinema</i>
73	<i>N.Yu. Sputnitskaya. Screening Zurbagan: On Use of Animation in Russian Feature Cinema</i>
	<b>SCREEN CULTURE   CULTUROLOGY. PHILOSOPHY</b>
86	<i>N.A. Barabash. Faith as One of the Universal Existential Categories</i>
	<b>WORLD CINEMA   ANALYSIS</b>
100	<i>M.V. Lyubovich. European Avant-guard: Dialectics of “Feature” and “Non-feature” Films</i>
111	<i>I.A. Zvegintseva. The Theme of Apocalypse in Australian Cinema</i>
	<b>FOREIGN CINEMA   A PROFILE</b>
121	<i>M.L. Terakopyan. Naomi Kawase: the Eternal and the Transitory</i>
	<b>TELEVISION   DIGITAL ENVIRONMENT</b>
130	<i>I.N. Kemarskaya. TV Dramaturgy: Format Approach</i>
143	<i>G.P. Bakulev. Media Evolution Emulation: Development Perspectives</i>
62, 84, 128	<b>READING ROOM   BOOKSHELF</b>
151	<b>SUMMARY   PRESENTATION OF AUTHORS</b>
158	<b>RECOMMENDATIONS AUTHORS</b>

# В ФОКУСЕ – КИНО МОЛОДЫХ

С успехом завершился юбилейный — 35-й Международный студенческий фестиваль ВГИК, проводимый совместно Министерством культуры РФ, Правительством Москвы, Союзом кинематографистов РФ. Его итоги поистине впечатляющи. Это фестивальное движение, в котором участвуют начинающие кинематографисты из многих стран (на этот конкурс поступило 200 работ из 32 государств), уже давно преодолело планку локального события.

Показы фильмов из фестивальной конкурсной программы первого этапа, где конкурируют кинопроизведения, подготовленные студентами ВГИК, прошли в 41 городе России. При этом право отбора лучшей киноленты было предоставлено зрителям. Специальный «Приз зрителей» программы ВГИК присужден фильму «Машка» Игоря Каграманова (мастерская В.Б. Ахадова). Прошли также показы конкурсных кинолент во ВГИКе и на ряде ведущих московских киноплощадок. Их специально отбирало Жюри — с 16 по 20 ноября в Москве было показано 47 кинолент. А в целом мероприятия юбилейного фестиваля ВГИК посетили 24 тысячи зрителей в Москве и регионах.

На церемонии закрытия фестиваля чествовали победителей. В номинации «Игровое кино» Международное жюри фестиваля признало лучшим «Чистильщика» Маттиаса Космеля (Германия, Гамбургская Медиашкола), а приз за лучшую документальную ленту присужден «Золушке» Александра Зубовленко (Россия, ВГИК). Награды за лучший анимационный фильм удостоилась «Аляска» Ярина Каплана и Ора Дрори (Израиль, Академия искусств и дизайна «Бецалель»). Специальный приз Международное жюри, как и Студенческое жюри, присудило фильму «Со духом святым» Карима Рабани (Ливан, Институт сценических искусств и кинематографии). Приз зрительских симпатий международного конкурса получил фильм «Вес» Юрия Шилова (Киевский национальный университет театра, кино и ТВ имени И. Карпенко-Карого).

Гран-при международного театрального конкурса по решению театрального жюри присужден ВГИКовцам — студентам мастерской Александра Михайлова за спектакль «Валентин и Валентина».

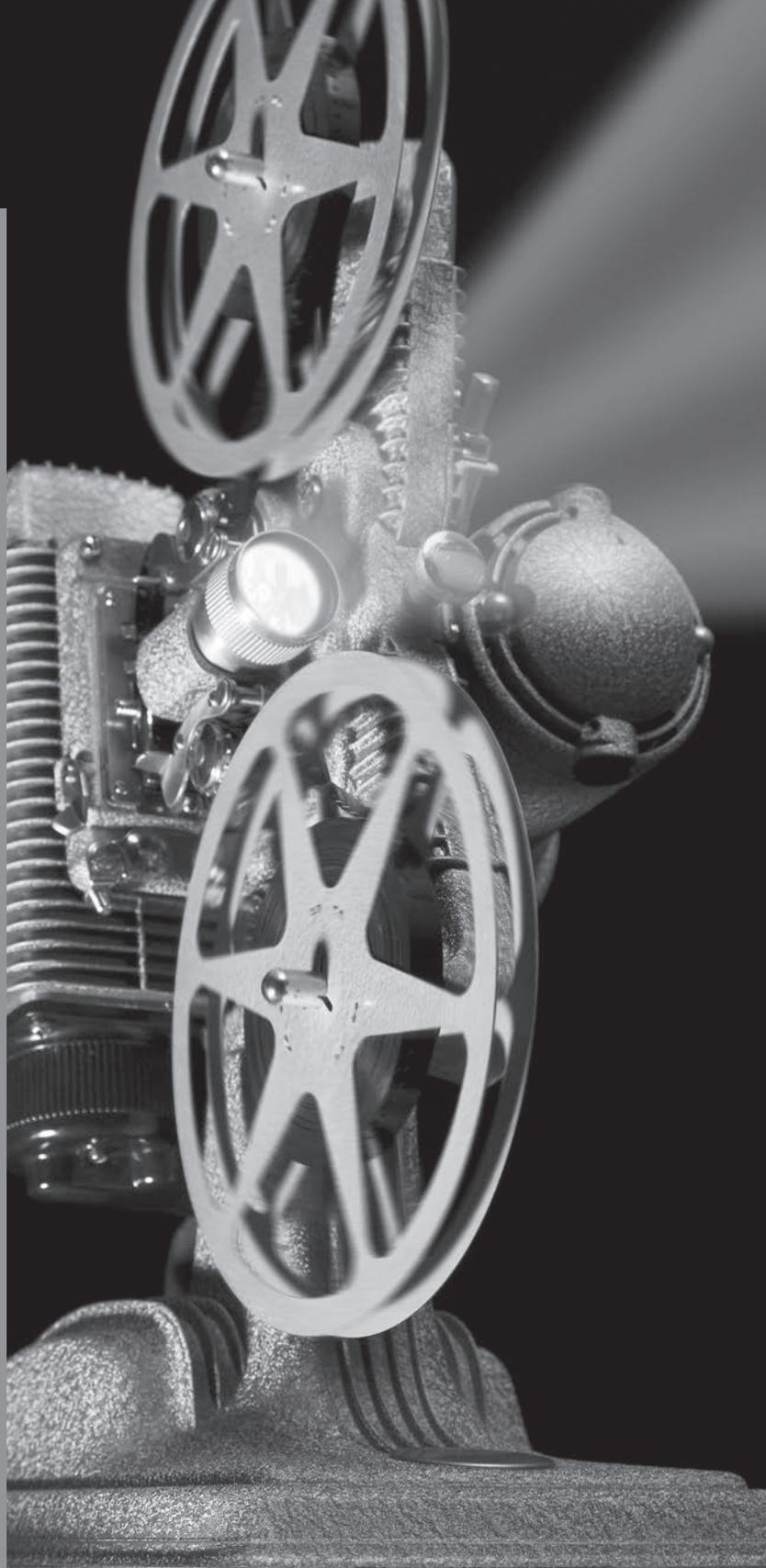
Фестиваль завершился показом официального фильма закрытия «Дефиле» (режиссер Виталий Суслин, производство Продюсерский центр «ВГИК-Дебют»).

Подробнее о Фестивале ВГИК – [www.vgikfestival.com](http://www.vgikfestival.com)



МЕЖДУНАРОДНЫЙ СТУДЕНЧЕСКИЙ  
ФЕСТИВАЛЬ ВГИК

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





## К социологической рационализации государственной кинополитики

**М.И. Жабский**

доктор социологических наук

*В статье проводится мысль, что государственная кинополитика рациональна постольку, поскольку умна. Рационализировать ее нынешнее состояние — значит прежде всего усилить наукоемкость, более полно и глубоко использовать социологическое и прочее научное знание о динамичной картине кинематографической жизни общества и скрытых её законах.*

АННОТАЦИЯ УДК 778.58.004

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

национальная кинематография, рынок, глобализация, конкурентоспособность, социальная значимость, государственная поддержка, кинополитика, рационализация, идея, закон, экспертиза

*Истинное есть целое.*

Г.В. Гегель

### Вводные замечания

Статистика свидетельствует, что в 2013 году россияне оставили в кассах кинотеатров 44,276 млрд. руб., из них при показе российских фильмов всего 8,131 млрд., в американских долларах — соответственно 1,4 млрд. и 258 млн. Доля российского кино на рынке составила 18,4%<sup>1</sup>. В 2014 году лучше картина не стала: общий сбор — 46,325 млрд. руб., в том числе при показе российских фильмов — 7,933 млрд. руб. (-2,4%), доля на рынке — 17,1% (-1,3%). Общее количество кинопосещений за год — 190,9 млн., в том числе на сеансах российских картин — 34,3 млн<sup>2</sup>. Четыре среднестатистических жителя страны как бы в складчину купили за год один билет на российский фильм. Такова в настоящее время относительная статика коммерческой конкурентоспособности российского кино на театральном рынке, по которой можно судить и о его социальной значимости.

Некоторое представление о динамике этого процесса дает сравнение приведенных фактов с показателями статистики за 2001 году. Валовый сбор от кинопоказа составил тогда всего 65 млн. американских долларов. Из них только 2 млн. на российских фильмах, то есть 3,1%<sup>3</sup>. Цифры обескураживающие. Да и наблюдавшаяся за последние 14 лет положительная динамика оптимизма не вселяет.

Статистика говорит о том, что уровень конкурентоспособности и социальной значимости национального кино весьма далек

<sup>1</sup> Бюллетень кинопрокатчика // 2014, № 1–2. С. 15.

<sup>2</sup> Динамика основных показателей сборов календарных 2010–2014 годов // Бюллетень кинопрокатчика. 2015, № 1–2. С. 14.

<sup>3</sup> Сохнев Алексей. Итоги проката российских фильмов в 2005 г. / Российская кинематография. 2005. М., 2006. С. 80.

от того, который объективно желателен для общества. Она же и подсказывает, что такой итог вполне закономерен: на протяжении целого ряда десятилетий национальное кино страдает тяжелой болезнью *прогрессирующей зрительской недостаточности*. В 1990-е годы болезнь приняла почти критическую форму. Хотя в первой половине «нулевых» годов намечилось обнадеживающее выздоровление, болезнь в дальнейшем обострялась.

Хроническая болезнь настоятельно требовала и требует постановки точного диагноза и поиска рецептов исцеления. Адекватный диагноз состоит, в частности, в том, что целиком проблема к болезненному состоянию кинематографического организма не сводима. Хорошо известно, что весьма дорогостоящее российское фильмопроизводство, несмотря на все разговоры о рынке в стране, существует главным образом на средства из государственной казны. И как тоже хорошо известно, оплачивающий музыку ее же и заказывает. Но если из года в год реально исполняемая кинематографическая «музыка» государство не устраивает, а порой планка ее качества даже понижается, но государство, тем не менее, продолжает ее заказывать, то все ли оно делает правильно, определяя способ заказа и условия его выполнения?

Само собой напрашивается предположение о причастности власти к отсутствию необходимого прогресса в решении хронически острой проблемы. В России поиском подходов к повышению зрительской востребованности национального кино, а вместе с этим и к решению преследуемой государством проблемы его конкурентоспособности и социальной значимости, занимаются, кроме кинематографистов, также те, кто формирует и осуществляет политику государственной поддержки в сфере кино. И коль скоро получаемый результат неудовлетворителен, то, справедливости ради, надо признать, что они со своей стратегией и управленческой практикой тоже являются составной частью существующей на протяжении многих лет проблемы. Отсюда необходимо сделать соответствующие практические выводы. Вместо того, чтобы по традиции время от времени искать не существующие *частные* ответы на комплексный, *системный* вопрос «что делать?», и потому в очередной раз наступать на те же грабли, разумно сначала подвергнуть независимой, системно поставленной и научно обоснованной экспертизе состояние российской киноиндустрии и оставляющий желать лучшего опыт ее государственной поддержки. В частности, необходима экспертиза государственной поддержки по критерию ее *социологической рациональности*. Не претендуя на полноту такого рода экспертной оценки, мы сформулируем и вкратце обоснуем три положе-

ния, обозначающие перспективные направления социологической рационализации государственной кинополитики.

### **Соотношение общей идеи и конечных целей господдержки**

Первое положение касается социологической рациональности общей концептуальной идеи, определяющей сегодня социальную технологию государственной поддержки российского кино. Суть ее состоит в том, что, согласно проекту, проблема конкурентоспособности и социальной значимости национального кино может быть разрешена посредством государственного регулирования кинопроцесса в *институционально-организационной* парадигме. Это означает, что объект регулирования мыслится по принципу *pars pro toto*, системный подход к его регулированию уступает место фрагментарному. Исходная теоретическая модель упрощает и огрубляет кинопроцесс в целом. Его выход в широкое общественное пространство, его завершение в нем остаются за скобками концепции. Кинопроцесс сводится к взаимодействию трех институтов — *фильмопроизводства, дистрибуции фильмов и киносети*.

Парадигма не нова. Она унаследована от партийно-государственной кинополитики советского периода. Серьезнейший ее недостаток заключается в том, что уже на уровне проектирования кинополитики обесценивается и как бы остается незамеченной роль субъекта кинопроцесса, которому принадлежит последнее слово в процессе становления конечных результатов государственной поддержки кинематографии — роль зрительской аудитории. Это самый многочисленный субъект кинопроцесса, но он не организован. Даже в эпоху социальных сетей киноаудитория практически остается социально безъязыкой. Ей свойствен, как принято считать, преимущественно дурной — в лучшем случае «другой» — вкус. Легитимной эстетической власти она поэтому не имеет. При всем том зрительская аудитория обладает мощным социально-экономическим и социокультурным влиянием. Несмотря на это концепция государственной кинополитики оставляет ее вне поля зрения. Исходная идея явно не согласуется с конечными целями этой же политики. С системной природой кинематографического процесса тоже.

*Индиферентность государственной кинополитики к зрителю закреплена нормативно.* Сказанное получает свое подтверждение в Законе о кино. Им установлены 20 «основных понятий» управленческого дискурса: «кинематография», «фильм», «прокатчик фильма», «демонстратор фильма» и т. д. Места для понятия «зритель» (или «аудитория») в этом ряду не нашлось.

Дезавуированной оказалась социально-экономическая и социокультурная роль игрока на рынке, осуществляющего самое главное — *финализацию*, завершение кинопроцесса и, тем самым, делающего фильм истинно действительным фильмом, а кинопроцесс истинно действительным кинопроцессом.

В свете установленного законом концептуально-нормативного ориентира становится более понятным, почему в острой форме существует, но государством не решается проблема, на которую десять лет назад обратил внимание законодателей А. Кончаловский: «Кажется очень важным и существенным, если государство наконец обратит внимание... на то, что происходит с русским зрителем»<sup>4</sup>. В отсутствии внимания к этой проблеме дает о себе знать хорошо известная истина: границы языка конкретного субъекта суть границы его мира.

Исключив зрителя из списка основных понятий, Закон о кино, по сути, нормативно утверждает усеченное представление о кинопроцессе. Этим как бы программируется та самая «незавершенка» в реальном кинопроцессе, с которой государство призвано бороться. Закон сохраняет и утверждает одну из изживших свой век управленческих идеологием советской поры. В условиях «железного занавеса» и требования власти, чтобы даже эстетический эксперимент был понятен миллионам, долгое время имел место примат национального кинопроизводства над зрительским потреблением. Сегодняшний глобализированный кинопроцесс протекает под знаком примата зарубежного фильмопроизводства — прежде всего голливудского. Российский кинопосетитель, в большинстве своем являющийся частью «глобальной кинодеревни», по отношению к российскому фильмопроизводству выступает как проводник голливудского влияния, что обрекает национальную киноиндустрию главным образом на постнациональное развитие в статусе мало востребованного зрелища.

*Мудрая педагогическая установка Платона.* Поскольку зритель исключен из объекта государственной заботы, то не удивительно, что в реальной кинополитике упускаются из виду важные моменты сегментации зрительского рынка. Показателен такой пример. По характеру своих запросов аудитория кинотеатров делится на детско-юношескую и взрослую. Эффективность государственной поддержки в сфере кино во многом зависит от учета особой значимости детско-юношеского зрителя для формирования перспективной конкурентоспособности национального фильмопроизводства. Размышляя о постановке государственного регулирования воспитания граждан средствами искусства, Платон со свойственной ему мудростью писал: «Во

<sup>4</sup> Кинопроцесс 2004, № 1/2. С. 40.

<sup>5</sup> Платон. Сочинения: в 4-х т. Т. 3. М., 1994. С. 140.

всяком деле самое главное — начало, в особенности, если это касается чего-то юного и нежного. Тогда всего вернее образуются и укореняются те черты, которые кто-либо желает там запечатлеть»<sup>5</sup>. На нынешнем этапе глобализации в период становления кинозрительской идентичности подрастающих поколений важно запечатлеть потребность в российском кино, тягу к нему, предотвратив отчуждение от него. Но как решала эту задачу государственная поддержка кинопроцесса в постсоветский период? Когда Голливуд получил свободный доступ на российский рынок, в стране производство фильмов для детско-юношеской аудитории практически было свернуто. Понятные и близкие юному зрителю голливудские фильмы беспрепятственно обращали его в свою кинематографическую веру.

По мере взросления юных зрителей эта вера передавалась взрослой аудитории. Так в основном и сформировалась зрительская идентичность тех, кто сегодня посещает кино и на ожидания которых вынуждена ориентироваться российская киноиндустрия. Отсюда не преследуемый результат, латентная, по Р. Мертону, дисфункция: пытаюсь пробиться к взрослой аудитории, российские кинематографисты оказываются перед необходимостью в меру своих возможностей натурализовать Голливуд в национальных фильмах. Мало того, государство, их поддерживающее, де-факто финансирует такое фильмопроизводство.

### **Диалектика взаимодействия общества, кино и зрительской аудитории**

Во время творческой дискуссии «Кино и зритель», проведенной во время IV Московского кинофестиваля, итальянский режиссер Джузеппе Де Сантис счел нужным указать на диалектическое тождество двух полюсов кинематографического процесса. «Я бы, — заявил он, — изменил формулировку нашей темы “Кино и зритель”. Я бы назвал ее так: “Кино — это зритель”»<sup>6</sup>. Концептуально исключая зрителя из числа основных субъектов кинематографического процесса, по отношению к исполнительной власти Закон о кино, по сути, дезавуирует это весьма эвристичное положение, возникающее на почве представления о кинематографе как в первую очередь средстве массовой коммуникации с помощью его технических и художественных средств. И примечательно, что нормативной установке российскому кино, заданной законодателями, соответствует уровень его популярности в зрительской среде.

Практическая кинополитика государства эффективна в той мере, в какой она соотносится с внутренними законами не толь-

<sup>6</sup> Цит. по: Кино и зритель. М., 1968. С. 5.

ко искусства кино или кинематографа как социального института, но и кинопроцесса со стороны социальных отношений, его скрепляющих, а также включенности в жизнедеятельность общества в целом. Всем хорошо известно, что общество влияет на кино, а кино на общество. Менее известно, что у этих противоположно направленных процессов есть своя диалектика, без понимания и учета которой достаточно эффективная государственная кинополитика невозможна.

Диалектика заключается прежде всего в том, что в процессе разного рода взаимодействий общество откладывает свой отпечаток на кинематограф и зрительскую аудиторию, в виде превращенной формы перевоплощается в них. Российское кино и его аудитория — плоть от плоти российского общества. Трансформируясь в процессе кинопотребления в зрительскую аудиторию, общество само ею становится. Но, репрезентируя общество в акте кинопотребления, аудитория сама им в этом смысле является. Сообщая кинематографу о своих интересах, потребностях, вкусах, надеждах, верованиях и т. д., аудитория по всем этим параметрам сообщает кинематографу и о запросах общества, каким они — по крайней мере, в одном из своих проявлений — оказываются. В рамках кинопроцесса общество выступает как зрительская аудитория, аудитория — как общество.

Кино в процессе его восприятия аудиторией, ее сотворчества обретает новое ментальное бытие — на этот раз в головах множества людей. Фильмы оказываются реальностью зрительского бытия — воображения и переживаний, чувств и мыслей тех, кто их смотрит. Кино в известном смысле становится зрителем.

Во взаимодействии аудитории и кинематографа просматривается и противоположно направленный вектор. Кино вынуждено считаться с тем, что вкусы и интересы его аудитории изменчивы. Пытаясь уловить и удовлетворить очередные зрительские ожидания, кино само в превращенной форме становится зрителем.

Поскольку зрительская аудитория — плоть от плоти социума, а кино обладает способностью формировать ее по своему образу и подобию, то оно через зрителя оказывает свое воздействие также на общество. И можно утверждать, что общество, опять же в превращенной форме, есть кино («movie made society»). В условиях глобализации, когда национальное кино отодвигается далеко на задний план, данная причинно-следственная связь между обществом и кинематографом обретает специфическую актуальность. Кино какого общества по своему образу и подобию формирует данную национальную аудиторию, а через нее и другое общество?

Итак, каково общество, таковы во многом его кинематограф и зрительская аудитория; вместе с тем каков кинематограф, таков и зритель; с другой стороны, каков зритель, таков и кинематограф; наконец каков кинематограф и его зритель, таково во многом и общество. Уровень понимания и практического учета этой диалектики во многом предопределяет эффективность государственной кинополитики.

С этой точки зрения, требуется корректировка государственной кинополитики. От инерционного сценария необходимо переходить к *социологически рационализированному* инновационному сценарию. Что касается концептуальной идеи, определяющей сегодня социальную технологию государственной поддержки кино, ее целесообразно формулировать на языке *не столько институционально-организационного, сколько социально-общностного взаимодействия в кинопроцессе*. В таком случае конечным объектом государственной поддержки окажутся состояние и взаимодействие не столько основных институтов, сколько основных социальных общностей, включенных в кинопроцесс. Имеются в виду сообщества тех, кто производит фильмы, кто их тиражирует и распространяет, показывает и наконец смотрит. Само же государственное регулирование предстает как рационализированное взаимодействие чиновников, его осуществляющих, с основными субъектами кинопроцесса. Цель регулирования — достижение оптимального баланса интересов, преследуемых субъектами кинопроцесса, и максимизация общего блага на этой основе.

Второе из числа формулируемых нами положений относительно практики государственной поддержки кино в свете ее социологической рационализации логически связано с обозначенным выше первым положением. В нем отражается существующая тенденция к дальнейшему, теперь уже на уровне практики управления, упрощению и огрублению исходной институционально-организационной парадигмы государственной кинополитики. Эта установка рассмотрена нами в другом месте<sup>7</sup>. Отсылая читателя к указанному в ссылке источнику, мы ограничимся краткими замечаниями.

Суть второго положения такова. Принцип кинополитики *pars pro toto*, принятый на уровне теоретического проектирования кинополитики, в стихии практической управленческой деятельности устремляется к своему пределу. Системный подход к объекту государственного регулирования еще больше уступает фрагментарному. Исходный принцип обретает новое выражение: *фильмопроизводство вместо кинопроцесса в целом*. Преувеличе-

<sup>7</sup> Жабский М.И. Кинополитика в условиях глобализационных угроз / Актуальные проблемы культурной политики современной России. Ред.-сост. Б.Ю. Сорочкин. М., 2008.

ния здесь — самая малость. Между тем, в кинематографическом процессе как минимум две сердечные мышцы. Первая — художник, вторая — зритель. Национальный кинопроцесс никогда не прекратится, если более или менее ритмично будет пульсировать вторая — кинозрительская — мышца. Зрительский спрос на национальные фильмы это тот «сук», на котором в перспективе только и может надежно держаться сообщество российских производителей кинофильмов со всеми его первопроблемами.

### Наுகоемкость — императив эффективной господдержки

Третье положение предлагаемой диагностической оценки практики государственной поддержки в сфере кино — *низкий реальный уровень ее социологической и шире — научной обеспеченности*. Сегодня важно осознать и на деле признать судьбоносный характер взаимной причинно-следственной связи между перспективами развития трех институтов — российского кино, национальной науки о кино и государственной поддержки российской кинематографии<sup>8</sup>. Объективная причинно-следственная взаимосвязанность в обозначенном треугольнике позволяет сделать два прогноза возможного будущего российского кино, российской науки о кино и государственной поддержки кинематографии.

Первый прогноз. Если востребованность российского кино будет стабильно сохраняться на уровне доли рынка, равной нынешним  $15\% \pm 5$ , кадровые и прочие ресурсы науки о кино будут крайне ограниченными. Говорить о серьезном ее развитии не приходится.

Второй прогноз. Российское кино не выйдет достойно из кризиса зрительской востребованности, а его поддержка государством не решит должным образом своих задач, если и впредь многоотраслевая «большая наука о кино» (Н. Лебедев) не будет главным интеллектуальным ресурсом модернизации кинематографии.

Имея в виду российскую кинематографию в нынешнем ее положении, Э. Пичугин констатирует: «По большому счету министр держит отрасль на ручном управлении, сам готовит и формулирует решения, пытается в них разобраться, и в этой ситуации, конечно, остается рассчитывать на его компетентность, когда он будет принимать и слышать советы экспертов»<sup>9</sup>. Сознывая, что в голове министра, будь он даже семи пядей во лбу, корректного решения всех проблем в весьма запущенной киноотрасли быть не может, Э. Пичугин уповает на его компетентность при оценке советов «экспертов». Но ведь компетентность министра в дан-

<sup>8</sup> Подр.: Жабский М.И., Тарасов К.А. Развитие киноведения в институционально-контекстуальной перспективе // Культура и искусство. 2015, № 1 (25). DOI: 10.7256/2222-1956.2015.1.13481.

<sup>9</sup> Э. Пичугин: «Хорошо сделанная российская картина потенциально может быть даже сильнее среднего американского блокбастера» // Бюллетень кинопрокатчика. 2015, № 1–2. С. 52.

<sup>10</sup> О связанных с этим вопросах см.: Масленников Е.В. Экспертное знание: Интеграционный подход и его приращение в социологическом исследовании. М., 2001.

ном случае предполагает и ясное понимание того, что советчик может быть лоббистом. Что применительно к конкретному вопросу эксперт де-юре (человек, обретший статус компетентного лица распоряжением исполнительной власти при формировании экспертного совета) далеко не обязательно является экспертом де-факто. Таковым является тот, кто и на самом деле компетентен, в его собственном профессиональном кругу является признанным, а лучше — авторитетным носителем именно строго конкретного и объективно востребованного «компетентного знания»<sup>10</sup>.

Не секрет, что существует значительная дистанция между двумя состояниями эксперта — как социального и гносеологического субъекта экспертизы. Эксперты в одном случае назначаются, в другом — ими становятся. Второе часто не сопутствует первому. Экспертиза в таком случае — вольный или невольный симулякр. Подлинная экспертиза — адекватное познавательное действие в легитимной социальной оболочке. Поиск эксперта как субъекта социального отношения осуществляется легко. Куда сложнее обстоит дело с наличием и поиском эксперта как персонализации истинно легитимного познавательного отношения.

В идеале сочетание двух идентичностей эксперта предполагает наличие добротной научной и прочей информационной базы по проблеме и формулировку на этой основе рекомендации исполнительной власти именно тем, кто эту основу сам создавал либо ее глубоко освоил. На деле необходимого сочетания зачастую в лучшем случае бывает недостаточно. Проблема, в конечном счете, во многом упирается в многоплановое информационное и строго научное, социологическое в том числе, обеспечение кинополитики, объектом которой является сложнейшая по своему внутреннему содержанию кинематографическая жизнь общества. Управление ею, способное давать значительные позитивные результаты, предполагает практическое использование интеллектуальных ресурсов, которыми может располагать только коллективный менеджер при мощной информационной и научной поддержке. В этой сфере индивидуальный менеджер, склонный к автономной работе, способен разрабатывать и осуществлять практически только политику простых решений с ее крайней тенденцией к введению ограничений, запретов, навязыванию обязательств и т. п. В государственном регулировании национального кино применяется она на протяжении многих лет, своими результатами постоянно доказывая, что у очень сложных общественных проблем достаточно эффективных простых решений нет и уповать на них не следует.

• • •

В заключение заметим, что мы специально не коснулись исключительно важного аспекта рационализации государственной кинополитики в переходный период, а именно: выбора ее разработчиками одной из двух напрашивающихся стратегий — «поддержки» российского кино или его «опеки». Наши рассуждения касались стратегии «поддержки», поскольку именно в этом русле выстраивается малоэффективная государственная кинополитика на протяжении многих лет.

Стратегия государственной кинополитики это как раз случай из того ряда событий, когда «как судно назовешь, так оно и поплывет». По своей целеустремленности поддержка связана преимущественно с сохранением инфраструктуры и творческих кадров российского кино, опека — с обеспечением также его социокультурной действенности. Программа-максимум господдержки реально связана больше с достижением национальным кинематографом коммерческой конкурентоспособности, программа-максимум опеки предполагает также обеспечение его реальной социальной значимости. Две стратегии государственной кинополитики различаются и в отношении ответственности власти за состояние национального кино и кинопроцесса в целом. По своей нацеленности и ответственности за результаты стратегия господдержки соответствует программе-минимум госопеки.

Хронически слабая дееспособность российского фильмопроизводства предполагает государственное ему содействие, выходящее за пределы того, которое можно ожидать от «поддержки». Результативность применяемой ныне стратегии господдержки ограничена уже тем, что производители фильмов не обязаны нести ответственность за результаты оказанной им помощи. И они, как известно, на деле ее, по сути, не несут. Продюсеры могут получать свою прибыль в процессе производства, а не показа фильмов. Поэтому цели господдержки их не очень заботят. И когда отсюда делается странный вывод, что задача государства — максимально заинтересовать производителя в привлечении зрителя в кинотеатры, то этот вывод если и логичен, то только в том смысле, что он может вписаться в стратегию «государственной поддержки». Логика здесь отсутствовала бы, если бы практиковалась стратегия «государственной опеки». В таком случае соответствующим чиновникам было бы необходимо заботиться, кроме финансовых вливаний в фильмопроизводство с формальным учетом заданных направлений его социальной значимости, также о его дееспособности, реальной отдаче обще-

ству. Опеканность предполагает непреходящую ответственность опекуна, она мобилизует обе взаимодействующие стороны.

В случае применения парадигмы государственной опеки по отношению к фильмопроизводителям можно рассчитывать на неплохие перспективы ее распространения на других участников кинопроцесса — дистрибьюторов, заинтересованных в продвижении национальных кинопроизведений, аналогичной склонности показчиков фильмов и кинозрителей. Объект государственной кинополитики способен обрести в таком случае целостность. А вместе с этим также истинность, о чем напоминает положение диалектики, заключенное в эпиграфе к настоящей статье. Истинный объект государственной кинополитики — не усеченный, взятый в целом кинематографический процесс. В таком виде он является необходимым условием ее подлинной эффективности. ■

---

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Актуальные проблемы культурной политики современной России. Ред.-сост. Б.Ю. Сорочкин.* — М., 2008. — 256 с.
2. *Жабский М.И., Тарасов К.А. Развитие киноведения в институционально-контекстуальной перспективе // Культура и искусство. 2015, № 1 (25).* — С. 16–31. DOI: 10.7256/2222-1956.2015.1.13481.
3. *Лебедев Н. Внимание: кинематограф!* — М., 1974. — 438 с.
4. *Тарасов К. Насилие в зеркале аудиовизуальной культуры.* — М., 2005. — 380 с.
5. *Moeschler O. Der Schweizer Film. Kulturpolitik im Wandel: der Staat, die Filmschaffenden, das Publikum.* — Marburg, 2013. — 138 p.

#### REFERENCES

1. *Aktualnie problemi kulturnoy politiki sovremennoy Rossii. [Actual Problems of cultural Politics in modern Russia]. Ed. by B.U. Sorochkin.* — M., 2008. — 256 p.
2. *Zhabskiy M.I., Tarasov K.A. Razvitie kinovedeniya v instituzionalno-kontekstualnoy perspective [Development of Film Studies in institutional-organizational perspective] // Culture and Art. 2015, № 1 (25).* — P. 16–31. DOI: 10.7256/2222-1956.2015.1.13481.
3. *Lebedev N. Vnimanie: kinematograf!* [Attention: cinematography!]. — M., 1974. — 438 p.
4. *Tarasov K. Nasilie v zerkale audiovisualnoy kulturi [Violence in the Mirror of Audiovisual Culture].* — M., 2005. — 380 p.
5. *Moeschler O. Der Schweizer Film. Kulturpolitik im Wandel: der Staat, die Filmschaffenden, das Publikum.* — Marburg, 2013. — 138 p.

# Toward the Sociological Rationalization of State Film Policy

**Mikhail I. Zhabskiy**

*Doctor, Sociology*

UDC 778.58.004

**ABSTRACT:** In relation to film a consideration is given to the traditional Russian query: Who is to blame?. The discussion is on who and why, from the viewpoint of sociology, is to blame for the situation that in the new century the state funding for cinema has increased more than ten-fold while society's relevant expectations are not met. One of the guilty parties, according to the author, is the key authorities themselves, the strategy of state support for Russian cinema they have chosen, and the level of its sociological rationalization. Three manifestations of the deficit in such rationalization are analyzed.

On the conceptual level, the object of state cinema policy is determined according to the *pars pro toto* principle. An institutional-organizational paradigm foregrounds itself as the pivot of film policy. This means that cinema process is thought of as interaction among three institutions: film production, film distribution, and the product's theatrical exhibition. Consequently, outside the field of vision is cast the most massed participant of the film process — the spectator. This is in ignorance of his possessing the last word on the fulfillment of the goal pursued by the state: The making of a competitive and socially meaningful cinema for the nation.

In the course of realizing the state cinema policy, the departure principle of *pars pro toto* drives itself to the limit. The tendency is such that the film process as a whole becomes in fact identical to its initial stage — film production. In this, an exaggeration is infinitesimal.

The state film policy wants in substantiation. It is rational as much as it is intelligent. To rationalize its present condition is to strengthen its scientific intensiveness, to use, more fully and deeply, the knowledge of sociology and other sciences on the dynamic picture of society's cinematic life and its latent laws. In today's Russia the minister of culture single-handedly prepares and formulates decisions which in film policy doesn't promise more than the making of simple decisions. Analysts rest their hopes on advice to the minister from the board of "experts". But the experts get appointed by the executive branch and in terms of qualification are not always those. Also at issue is the availability of requisite knowledge sociological and from other sciences, of the willingness for and skill at actually applying it.

**KEY WORDS:** national cinema, market, globalization, competitiveness, social significance, state support, film policy, rationalization, idea, law, expertise



## Шестидесятые. Полвека спустя. Ностальгия

**Г.С. Прожико**

доктор искусствоведения, профессор

УДК 791.43.01

АННОТАЦИЯ

*Грустные наблюдения за бедностью творческого поиска в современной практике отечественного документального кино побуждают к ностальгическому вниманию, к опыту полувековой давности — подъему творческого поиска в документальных фильмах «шестидесятников». В статье рассматривается как социально-психологическая атмосфера, сформировавшая «нравственную солидарность» поколения, посвятившего себя новаторскому обновлению экранной документалистики, так и основные грани преобразования эстетики документального экрана в эти годы.*

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

эстетика  
экранного  
документа,  
феномен  
достоверности  
и «киноправда»,  
новаторство  
в кинодокументе,  
концепция автора  
и материала,  
жанровая система

Для всякого обращения к прошлому нужен повод. Таким, возможным традиционным поводом для нового взгляда на мир документалистики 1960-х, может стать полувековой юбилей этой удивительной в творческом порыве страницы отечественного документального кинематографа.

Но более справедливо было бы объяснить желание напомнить о творческой атмосфере тех лет в контексте современного умо-строения кинодокументалистов, озабоченных, прежде всего, стремлением «встроиться» в конъюнктурный тематический ряд, попасть в список одеваемых финансированием, прорваться на какой-либо, желателен международный, фестиваль, уложиться в минимальную смету, найти спонсоров, сократить тяготы съемочного процесса, отказаться от экспедиций, как ныне любят говорить: «освоить средства»... В этот список почти не входят творческие поиски оригинальных решений структуры фильма, изобретательной пластики, новаций в изображении человека... — все то, что именуется «новаторством». Слово, к сожалению, ушедшее из лексикона современников.

Актуальность такой постановки проблемы подтверждает знакомство с сотнями (!) лент, профинансированных Министерством культуры России за последние годы, когда смотришь их в рамках

работы в оценочной комиссии, когда «просеиваешь» поток фильмов, отбирая программу фестиваля, знакомишься с уже отобранными конкурсными показами различных фестивальных экранов. За редким исключением, увиденные картины укладываются в незамысловатую схему: длинное интервью с героем и несколькими перебивками, обозначающими географию и профессиональную среду обитания персонажа. Персонаж может быть весьма уважаемым и очень интересным человеком, но унылое кинематографическое решение ставит жесткий барьер на пути интереса зрителя к сущности экранного героя. И волей-неволей оглядываешься назад, ища поддержку в опыте прошлого, где были не только творческие приемы и открытия, позабытые сегодня, но и нравственный урок уважения художника к своему таланту.

Интерес к «шестидесятиникам» сегодня определяется не только многообразными творческими откровениями, обогатившими художественную палитру документалистики, да и не только ее. Бытует поверхностное представление, нередко насаждаемое невежеством современных СМИ, о советском времени как монохромном ужасе сталинизма, временем лагерей и услужливого лизоблюдства людей искусства. Остается догадываться, что этот карикатурный портрет прошлого необходим «четвертой власти» для мотивации собственной конъюнктуры. Для людей же, обладающих независимым мышлением, наша история, как и история любой страны, не может быть линейной, каждый этап несет в себе диалектику разнонаправленных векторов развития, определяемых волей, чаяниями людей, вписанных в понятие «народ». И потому, не вынося оценок прошлому, наша задача понять время сквозь призму мыслей, чувств, желаний и воли людей то, что явлено нам в произведениях искусства тех лет. Документалистики в том числе, а может быть, именно документалистики в первую очередь...

### Автор

Талант всегда живет трудно. Он потому и талант, что «выламывается» из толпы и оттого ее раздражает. Сама мысль о том, что есть в истории времена, благословенные для таланта, кажется проблематичной. А вот идея «нравственной солидарности» поколения, когда воля к самореализации увеличивается совместностью усилий талантливых коллег и единомышленников, представляется плодотворной для понимания феномена «шестидесятников».

Почти все сломы общественной жизни в советском государстве сопровождались сменой критериев и установок в отражении реальности экранным документом<sup>1</sup>. Может показаться, что эта

<sup>1</sup> См.: Джулай Л. Документальный иллюзион. М.: Материк, 2001.

зависимость выражается в «законопослушности» документалистов, их готовности быть, по словам лидера страны того времени Н.С. Хрущева, «подручными партии». Однако столь поспешные выводы представляются поверхностными и по сути несправедливыми. Не случайно время это — «время шестидесятников» — овеяно, даже сегодня, когда всё в нашем прошлом подвергается негативному «снижению», романтическим ореолом. Впрочем, есть в современном видении того времени и некоторая доля снисходительности, мол, всего лишь «оттепель», некая духовная революция, не способная к сокрушительному слову общества, что продемонстрировала перестройка середины 1980-х. Позиция, популярная в современной идеологизированной прессе, но неверная по существу. И так как характеристики концепции реальности и человека в экранном документе этого периода тесно связаны с мутацией общественного самосознания, остановимся вкратце на тех социально-политических предпосылках, что повлекли за собой эти изменения.

«Хмельной воздух» оттепели породил поколение 60-х. Поколение это пришло к «взрослому самосознанию» уже в той атмосфере, что разрушила ледяную корку сталинского полицейского иерархического мира, вывела на первый план общественного внимания иные ценности и ориентиры. Главным ориентиром всегда была целевая установка, пусть утопическая, но интегрирующая большинство людей. Общество не может развиваться, не имея вектора движения, понятного всем его членам, а не только избранным. В этом случае возникает невнятность и конфликтность индивидуальных целей, рождается та мутность, непрозрачность динамического вектора общества, что точный русский язык определяет как «смута». Нам, сегодняшним, не нужны примеры, мы жили в такое время.

Как это было принято на всех этапах советской истории, именно материалы съездов партии были программными для жизни страны. Важным обстоятельством было и то, что по этим текстам можно было судить о задачах, которые ставили перед собой ее лидеры, иначе говоря, увидеть идеальную модель, так сказать «грёзу», так много значившую для самосознания нашего народа. Этой грёзой всегда оставалось строительство коммунизма — идеального мира социальных и человеческих отношений, где «всем всё — по потребностям», но одновременно — «от каждого — по труду».

Для осуществления этих целей выдвигались две внятные задачи: создание материально-технической базы (чтобы «всем — по потребностям») и воспитание «нового человека, строителя

коммунизма». С первой задачей мы благополучно провалились, хотя регулярно принимали «судьбоносные» решения, вплоть до горбачевской Продовольственной программы. Более интересной, на наш взгляд, была вторая часть задачи — «строительство» нового человека.

Суть такого понимания заключалась в изменении взаимодействия индивида и коллективного целого. Раньше эти отношения напоминали зависимость отдельного атома и жесткой кристаллической системы монолита. Разговоры о «человеке-винтике» представляются весьма малоубедительными. Отношения же атома и монолита выглядят более точными, ибо орбита любого атома строго регламентирована и любое его перемещение требует энергии взрыва. Потому столь органичными выглядят лозунги и слоганы, скажем, 1930-х годов: «Если страна прикажет быть героем, у нас героем становится любой». «Любой», потому что каждый член общества несет в себе структурную зависимость от монолита и отражает ее в своем облике. Суть же идеи отношений человека и общества, как она была обнародована в новой Программе КПСС, принятой в начале периода, заключалась в перераспределении ответственности между коллективом и человеком, вычленении самосознания «единицы», ее автономизации. Идея «сознательности поступков человека», оформленная и осененная ленинской цитатой, предполагала не рефлекторное следование «указаниям партии и правительства», а сознательное сотрудничество членов общества в решении последовательных шагов на пути строительства коммунизма.

Но прежде каждый индивид должен был сформировать свою личность, исходя из концепции идеального человека — «строителя коммунизма». Казалось, мы опять попадаем в пространство «героической нормы» 1930-х годов, однако, расхождение здесь — весьма существенно, и сосредоточено оно в пространстве человеческой личности. Предполагалось, что человек строит себя не путем прямого подражания (по Маяковскому, «сделать бы жизнь с кого»), а остается в рамках индивидуальности, совершенствуя оригинальное «Я» в параметрах *идеальных требований*, но не *идеального образца*. Для этого в тексте той же Программы приводится «Моральный кодекс строителя коммунизма», в перечне требований которого, если перевести тезисы с советского «новояза» на обычный русский язык, угадываются общечеловеческие, христианские, по сути своей, заповеди: «Не убий», «Не укради», «Не возжелай жены ближнего своего», «Люби Родину» и т. д.

Осуществление этих заповедей, поиск путей нравственного самосовершенствования составляли внешнюю сторону идеоло-

гической программы «работы с человеком» с учетом соответствующих ступенек партийной власти. Однако суть этих задач выдвигала на первый план не столько мелочное осуществление номенклатурного списка положительных людских качеств, сколько формирование некоей методологии нравственного самостроительства человека, позволявшей ему сосредоточиться на своей «особенности», непохожести. Углубление в пространство собственной личности, анализ и постижение ее содержания усиливали индивидуальную обособленность человека от общества, утверждали самоценность именно этого индивидуализированного пространства.

Утопическая по сути своей программа строительства коммунизма, как это ни покажется странным, была воспринята обществом с энтузиазмом. Финальная фраза, озвученная Хрущевым на XXII съезде КПСС: «Нынешнее поколение советских людей будет жить при коммунизме!», воспринималась как политический лозунг, который не вызывал ни сопротивления, ни иронии. Отпущенные на это строительство 20 лет, казались адресованными скорее внукам, нежели современникам. Никто не обременял себя сомнениями. Народ опять оказался во власти Надежды, которая у нас почти всегда сопрягается не с прагматичным расчетом, но с уверенностью в Чуде, имеющем разные определения: Коммунизм, Космос, БАМ, в конце концов, — Энтузиазм.

Исследователи этого периода П. Вайль и А. Генис в лирической книге «60-е. Мир советского человека» спустя четверть века писали в разделе с выразительным названием «Фундамент утопии»: «...Каждый нашел в Программе желаемое для себя... Знакомые по романам утопистов и политинформациям идеи обрели реальность, когда любой желающий принимался за трактовку путей к светлой цели»<sup>2</sup>. Подобное парадоксальное совмещение разнонаправленных целей и задач, спровоцированных текстом Программы, можно продолжить, включая все стороны бытия тогдашнего советского общества. Но важно уловить качество, сопрягающее эти токи проявления свободы суждений и надежд, что провоцировала Программа. Это — *энергия действия*. Энергия эта определялась особенным состоянием души людей того времени, их установкой на созидание будущего. Конечно, для каждого слоя населения будущее виделось различным, что порождало столь противоположные цели. Но единой была *позитивная установка* восприятия реальности, которая и окрашивала всю атмосферу времени, создавая неповторимую ауру искренности и доверия, нравственного здоровья и целеустремленности — всего того, что удивляет и увлекает нас, сегодняшних, в произведениях

<sup>2</sup> Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека. М.: Новое литературное обозрение, 1998. С. 13–14.

литературы и искусства того времени. Как будто люди той эпохи знали смысл и цель жизни.

Писатели Вайль и Генис всячески подчеркивают еще одно важное впечатление от Программы — ее воспринимали скорее как художественный текст, нежели как директиву. И, как это бывало не раз в нашей истории, директивно художественный текст производил более сильное впечатление на людей, нежели строгие указания. Лидером же художественного пространства того времени становится кинематограф. Резкое увеличение производства фильмов, расширение сети кинопроката, приход нового поколения талантливых, совестливых режиссеров, чутко резонировавших с настроениями общества, породили блестящий поток шедевров, что определило мировую славу советского кино и утвердило искреннюю привязанность к нему отечественных зрителей.

В этом контексте кинодокументалистика также переживала свой «звездный час». Он совпал с резким расширением производства неигрового кино в рамках особого развития советской кинематографии в целом. К 1961 году число выпускаемых документальных картин возросло до 190 наименований. А к концу десятилетия средняя цифра выпускаемых в прокат общенациональных документальных фильмов достигла более 200. К этому необходимо добавить несколько десятков документальных лент, которые начали выпускать телевизионные студии. Складывается «география» производственных баз создания произведений экранной документалистики, охватившая всю страну.

В сложившийся корпус советских хроникеров, воспитанных опытом оперативного репортажа тридцатых и сороковых годов, приходит новое молодое поколение выпускников ВГИКа, где были созданы мастерские режиссуры документального фильма, появились специальные формы подготовки операторов-документалистов. Молодая энергия и спровоцировала решительные шаги как в изменении самой задачи, так и в настойчивом поиске нового экранного языка кинодокументалистики.

### Реальность

В первую очередь меняется сама экранная «формула реальности». Во многом эта новая модель действительности, какой ее создают в кинематографическом послании документалисты, или, как ее нередко называют, «*новая достоверность*», связана с качественным изменением критериев оценки экранного документа.

Жизнь для кинодокументалистов оказывается важна не как дискретная цепочка свершаемых фактов, что составляло

основу прежней, хроникальной, концепции действительности, но как непрерывное, ровное, многослойное течение реальности, сотканное из малых и больших явлений, обладающих образно емкими деталями и красками, что создает причудливые сопряжения в своем неторопливом, но неуклонном движении.

Новое понимание документалистами материала потребовало другой стилистики, иных профессиональных установок. Анализируя, эти изменения можно было определить так: на место *хроникальной фиксации события* приходит *аналитическое наблюдение*, на место *репортажной летописи времени* приходит стремление *понять жизненное явление*.

Главным центром новаторского поиска документалистами иного принципа отображения действительности становится *человек*. Резко меняется даже сам изначальный импульс выбора героя. Вместо Героев труда, чья деятельность отмечена чередой важных перипетий, трудовых подвигов и праздников, то есть событий — на по сути, обычный человек погружен в рутину повседневного, ничем не примечательного действия. Но именно его внутренняя жизнь, его ощущение мира становится главным объектом интереса режиссеров. Смещение целей определяется во многом отказом от дидактической назидательности *экранного примера* во имя воспитания определенной *методологии самостроительства* так называемого «простого человека».

Обычный человек воспринимает перипетии судьбы героя несколько отстраненно, вне проекции на рутину своей жизни. Но, знакомясь с обычной официанткой из молодежного кафе («Маринино житье»), стариком-смотрителем маяка («Мыс гнедого скакуна»), случайными посетителями Эрмитажа («Взгляните на лицо»), скромным врачом из подмосковного городка («Катюша»), сельским учителем («Старик и земля»), сельскими виноделами («Долгий напев»), молодыми учеными — высокогорными зимовщиками («Там, за горами, горизонт»), участниками сельской свадьбы («Горько!»), поварихой полевого стана («Даниловна») и многими-многими другими персонажами, ставшими главными в документальных лентах тех лет, простой зритель видел жизнь как бы на приближенном к его собственной «планке мировидения» уровне.

Главной целью кинематографистов становится отнюдь не так называемый «простой человек». Простой человек, хотя и осененный званием Героя или Подвигом жизни, но увиденный в плоскостной однозначности, был основным объектом кинохроники 1930-х годов. Теперь побудительной причиной внимания к внешне

простой судьбе документального персонажа становится желанием увидеть и передать зрителю неповторимость самой малой и скромной человеческой жизни, богатство ее души, оригинальность в восприятии мира.

Новые установки потребовали от документалистов иных творческих приемов, иных выразительных средств. Только внимательное углубление в перипетии скромной на события повседневной жизни открывало убедительные детали и знаковые по своему «внутреннему свечению» образы, растворенные в обычном течении жизни. Поэтому из всех выразительных средств чаще всего используются различные приемы *кинонаблюдения*. Постепенно создается обновленная система запечатления реальности и вместе с тем ее концепция.

Культом наблюдения, который очевиден, когда знакомишься с дискуссиями того времени, мотивированный поиском условий невмешательства в процессе съемки в жизненный поток, затеяет истинную диалектику творческих задач кинодокументалистов тех лет. В поиске разнообразных приемов съемки жизни героев, раскрывающих сущность их личностной индивидуальности, авторы стремились отстраниться, спрятаться, сделаться невидимыми для героев. Им казалось, что именно эти усилия порождают выразительный неповторимый материал. Но не случайно тонкий историк этого времени Л. Рошаль<sup>3</sup> назвал главный принцип творческого мышления тогдашних документалистов: «*не смотреть, а рассматривать*», тем самым, подчеркнув субъективную основу видения картин действительности кинематографистами.

«Правда экранного воплощения жизни» виделась в особенной узнаваемости как целостного облика среды бытия человека, так и мельчайших ее деталей. Заметим, что документальность также вторгается в стилистику игрового кинематографа и становится краеугольным камнем эстетических критериев этого времени. Симптоматично признание художника, сформировавшегося именно в те годы, — А. Тарковского: «Главным формообразующим началом кинематографа, пронизывающего его от самых мельчайших клеточек, является *наблюдение* (курсив автора — Г.П.)»<sup>4</sup>. Или — «Чистота кинематографа, его незаимствованная сила проявляются не в символической остроте образов (пусть и самой смелой), а в том, что эти образы выражают конкретность и неповторимость реального факта»<sup>5</sup>.

Игровой кинематограф активно осваивал в те годы документальность как элемент художественной выразительности, как бы вытесняя кинодокументалистику на иной уровень сближения

<sup>3</sup> Рошаль Л.  
Мир и игра. М.:  
Искусство, 1974.

<sup>4</sup> Тарковский А.  
Архивы. Документы.  
Воспоминания. М.:  
«Подкова»; Эксмо-  
Пресс, 2002. С. 166.

<sup>5</sup> Там же. С. 170.

с реальностью. Дистанция между снимающей камерой и объектом съемки сокращается, но остается требование сохранения иллюзии спонтанности развития жизненного потока на экране. Поэтому на первый план выходят приемы скрытой камеры, привычной камеры, длительного наблюдения, то есть те приемы документального метода съемки, которые направлены на точную фиксацию жизненного потока.

Вначале наибольшее внимание кинематографистов вызвала *скрытая камера*. Она позволяла увидеть в поведении человека нетривиальные моменты органичной искренности поведения. Именно эти мгновения более всего волнуют зрителя. Внутренний мир приоткрывается для наблюдения в те минуты, когда человек углублен в себя, поглощен своими мыслями или работой. Существенным условием является сознание своей защищенности от стороннего наблюдения. Поэтому главная задача скрытой камеры — быть действительно скрытой, невидимой для героев. Такой «невидимкой» была камера в руках режиссера П. Когана и оператора П. Мостового в картине «Взгляните на лицо» (1966).

Фильм снят в Эрмитаже у картины Леонардо да Винчи «Мадонна Литта». Скрытая камера уловила удивительный калейдоскоп чувств, которые испытывают разные люди перед этим чудом искусства. Приглашая зрителей «взглянуть на лицо», авторы открывают нам поистине безграничную гамму нюансов человеческих эмоций. Здесь и восхищение, и потрясенность, и задумчивость, и любопытство, и волнение, и напряженное стремление проникнуть в тайну власти, которым обладает это творение. Камера стала свидетелем почти неуловимого момента установления контакта, тоненькой «ниточкой» общения с произведением гения. Это могло случиться лишь при полной устранимости, незаметности съемки. Здесь скрытая камера была единственно возможным приемом.

Однако скоро стало понятно, что скрытая камера, давая иногда живой материал, все же довольно «статична» в раскрытии характера человека. Более распространенным приемом становится так называемая *привычная камера*. В этом случае камера выступает в качестве постоянного спутника людей. Вначале человек постоянно на нее оглядывается, чувствует себя стесненно, его движения скованы, неестественны. Но наступает момент, и увлеченный своим делом или разговором, он забывает о съемке, ведет себя свободно и органично. Так снимали еще Р. Кармен («Повесть о нефтяниках Каспия») и Р. Григорьев («Люди голубого огня»), и А. Медведкин и И. Посельский («Первая весна»), и М. Меркель («Вечное движение»), и многие другие.

Постепенно и эффект естественности поведения человека перед камерой оказывается недостаточным. Возникает потребность увидеть за этой органичностью глубокие, может быть, скрытые мотивы. Так, в фильме кишиневской киностудии «Горько!» (реж. Г. Водэ) использован во время съемки «метод приживания» камеры, где новым и неожиданным является то, что акцент в наблюдении сделан не столько на ритуальных перипетиях сельской свадьбы, сколько на ощущениях, чувствах главной героини, которая остается равнодушной к веселью. И возможно, слово «горько», вынесенное в заголовок, означает не столько свадебный призыв, сколько ощущения невесты. Документалисты приоткрывают нам драматический конфликт, подмеченный ими в жизни, но не говорят с полной определенностью о его сути. Зрителю предоставляется право самостоятельно домыслить увиденное. ■

(Продолжение статьи в следующем номере — № 1 (27), 2016)

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Вайль П., Генис А. 60-е: мир советского человека. — М.: НЛО, 1988.
2. Джужай Л. Документальный иллюзион. Отечественный кинодокументализм — опыты социального творчества. — М.: Материк, 2001.
3. Дробашенко С. Экран и жизнь. — М.: Искусство, 1962.
4. Дробашенко С. Феномен достоверности. — М.: Наука, 1972.
5. Мастерство оператора-документалиста (ред.-сост. Прожико Г.С.). — М.: ВГИК, 1974.
6. Прожико Г. Жанры в советском документальном кино 60–70 гг. — М.: ВГИК, 1980.
7. Прожико Г. Концепция реальности в экранном документе. — М.: ВГИК, 2004.
8. Рошаль Л. Мир и игра. — М.: Искусство, 1973.
9. Стрекков И. Автор и документальный фильм. — М.: ВГИК, 1967.
10. Тарковский Андрей. Архивы. Документы. Воспоминания. — М.: Подкова; Эксмо-Пресс, 2002.

#### REFERENCES

1. Vajl' P., Genis A. 60-e: mir sovetskogo cheloveka [Sixties: world of Soviet men]. — М.: NLO, 1988.
2. Dzhalaj L. Dokumental'nyj illjuzion: Otechestvennyj kinodokumentalizm — opyty social'nogo tvorchestva [Documentary illusion: Russian film documentaries — experimenats of social creativity]. — М.: Materik, 2001.
3. Drobashenko S. Jekran i zhizn' [Screen and life]. — М.: Iskusstvo, 1962.
4. Drobashenko S. Fenomen dostovernosti [Phenomenon of veracity]. — М.: Nauka, 1972.
5. Masterstvo operatora-dokumentalista (red.-sost.-G.S. Prozhiko) [Art of cameramen-documentalist (editor G. Prozhiko)]. — М.: VGIK, 1974.
6. Prozhiko G. Zhanry v sovetskom dokumental'nom kino 60-h-70-h godov [Genres in soviet documentary of 60–70 years]. — М.: VGIK, 1980.
7. Prozhiko G. Konceptija jekrannogo dokumenta [Conception of screen document]. — М.: VGIK, 2004.
8. Roshal' L. Mir i igra [World and game]. — М.: Iskusstvo, 1973.
9. Strekov I. Avtor i dokumental'nyj fil'm [Author and documentary]. — М.: VGIK, 1967.
10. Tarkovskij A. Arhivy. Dokumenty. Vospominaniya [Archives. Documents. Memoirs]. — М.: Podkova; Eksmo-Press, 2002.

# The 60s. Half a Century Later. Nostalgia

***Galina S. Prozhiko***

*Doctor (Art), Professor*

UDC 791.43.01

**ABSTRACT:** Dissatisfaction with the poverty of creativity in contemporary Russian doc filmmaking urges an author to look in the past for instructive examples of moral solidarity of the generation of artists responsible for their own talent, constantly focused on innovation of one's artistic palette of the screen document. The article presents a nostalgic portrait of the "golden age" in the history of Russian documentaries — the 60s, the period, though distant from us for half a century, but astonishing today's viewers with diversity of artistic discoveries in the aesthetics of the on-screen document and a special drive for creativity of the authors at the large and small studios in the USSR.

The text highlights main openings of the 60s in the creation of "new authenticity," which focuses the author's attention not on event life, but on the everyday flow of reality, displaying variety of details and nuances of life, forming metaphoric vision and understanding of being. This change in the concept of reality in documentaries of the 60s gave rise to new principles of plastic expression, aimed not on the narration, but on the diversity of understanding life processes. Particular importance in subject matter and aesthetics of those years takes focus on the human material that gives rise to both new techniques and methods for discovering of a hero, and search for original rhythmic structure of the movie. This gave rise for diversity of genre forms and individual styles.

Special social and psychological atmosphere of the 60s, the romantic time of hope and creative energy served as an important condition for such a rapid increasing of feature aspirations of that period's documentaries.

**KEY WORDS:** aesthetics of screen document, phenomenon of authenticity and "Kinopravda", innovation in cinedocs, concept of the author and the material, genre system of documentaries

# КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ ГЕНЕЗИС ОБРАЗА



Фото С. Уразовой



## Контркоммуникативные механизмы в художественной практике кино

**Л.Б. Ключева**

доктор искусствоведения, доцент

АННОТАЦИЯ УДК 778.05

*В статье рассматривается роль и значение контркоммуникативных механизмов в современном кино. С этой целью предлагается развернутый анализ стратегии деавтоматизации художественной структуры в фильме А. Тарковского «Зеркало».*

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

контркомму-  
никативные  
механизмы,  
деавтоматизация  
структуры,  
информационная  
«усталость» текста

### Значимость контркоммуникативных техник

С точки зрения Ю. Лотмана (эта мысль особенно отчетливо проводится ученым в работе «Структура художественного текста») семантическое напряжение художественной структуры во многом задается диалектикой взаимодействия двух противоположенных механизмов, которые он определяет как «автоматизирующий» (коммуникативный) и «деавтоматизирующий» (контркоммуникативный).

Первый механизм стремится подчинить все элементы текста определенному правилу, превратить их в автоматизированную грамматику, выявить закон (стилевой, жанровый и т. д.), установить регламент, обеспечить соответствие. Без этого механизма в принципе невозможен коммуникативный акт, поскольку автоматизирующий механизм вводит и закрепляет в тексте правила, организующие оптимальные условия восприятия. Зритель имеет возможность соотносить данный текстовой фрагмент с некоторым культурным образцом, уже содержащимся в его памяти. Автоматизирующий механизм, опираясь на память культуры, обеспечивает преемственность процессов восприятия. Но именно этот механизм ответственен за появление в тексте стереотипов и клише.

Позволяя зрителю комфортно существовать в пространстве текста, легко ориентироваться в его структурных, сюжетных, жанровых или стилевых параметрах, автоматизирующий механизм делает текст предсказуемым, вырабатывает ощущение исчерпанности, информационной «усталости», и, в конечном итоге, ведет к затуханию жизни текста.

Для того, чтобы художественная структура могла избежать преждевременной исчерпанности и смыслового угасания, необходимо включить в работу другой — противоположенный механизм, ответственный за системные нарушения, влекущие сбой автоматизма восприятия. Этот механизм работает на создание «семантических узлов» путем ввода в структуру текста значимых отклонений от нормативов, нарушений регламентов, образуя нестыковки, неясности, несоответствия и тем самым значительно усложняя структуру текста.

В таком случае уже не только сюжет, но сама структура делается источником новизны. Именно этот механизм инициирует конфликтные процессы в зрительском восприятии посредством значимых несовпадений текста и системы зрительских ожиданий. Возникающие нестыковки формируют очаги непонимания, инициируют появление вопросов, на которые порой не существует внутрисюжетных ответов. Можно сказать, что деавтоматизирующий механизм генерирует в тексте особые зоны смысловых аномалий и является по сути контркоммуникативным, то есть активно затрудняющим зрительское восприятие. Он выполняет те необходимые для жизни текста функции, о которых писали представители русской формальной школы, включая учение об автоматизме Льва Выготского.

Виктор Шкловский в свое время не только начал этот важнейший теоретический разговор о необходимости разработок деавтоматизирующих техник в искусстве, но и привнес в искусствоведение такое понятие, как «остранение», раскрыв способы достижения необходимых эффектов с помощью соответствующих техник «затруднения». «Если мы станем разбираться в общих законах восприятия, то увидим, что, становясь привычными, действия делаются автоматическими. Так, уходя, например, в среду бессознательно-автоматического все наши навыки <...>. При таком алгебраическом методе мышления вещи берут счетом и пространством, они не видятся нами, а узнаются по первым чертам. Вещь проходит мимо нас как бы запакованной. Мы знаем, что она есть по месту, которое она занимает, но видим только ее поверхность. <...> И вот для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы делать камень каменным, существует то, что называется искусством. Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание: приемом искусства является прием «остранения» вещей и прием затрудненной формы, увеличивающей трудность и долготу восприятия, так как воспринимаемый процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен;

<sup>1</sup> Цит. по:  
Выготский Л.  
Психология  
искусства. М.: Изд-во  
«Педагогика», 1987.  
С. 55.

искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно»<sup>1</sup>.

Прием «остранения», разработанный В. Шкловским напрямую связан с теорией деавтоматизации художественных процессов, с решением одной из важнейших задач искусства, а именно, задачей достижения эффективных способов воздействия. Стратегия деавтоматизации направлена на оживление процессов восприятия, без чего невозможна эстетическая реакция. В основе деавтоматизации лежат контркоммуникативные механизмы, то есть такие способы структурирования материала, которые не связаны с задачей «комфортного» для зрителя изложения материала. Напротив, именно контркоммуникативные построения дискурса формируются очагами непонимания на пути зрительского восприятия, стимулируя семиозис.

О значимости контркоммуникативных механизмов, создающих «запруды интереса», о законе «психологической запруды» писал немецкий психолог Липпс, а теоретики литературы определили этот феномен понятием “Spannung”. Лев Выготский комментирует это явление: «Этот закон и этот термин означают только то, что если какое-нибудь психологическое движение наталкивается на препятствие, то напряжение наше начинает повышаться именно в том месте, где мы встретили препятствие...»<sup>2</sup>.

Проблема разработки внутритекстовых механизмов, способных противостоять клишированию и автоматизму, стирающим эстетическую реакцию, волновала всех серьезных мастеров кино. Так, французский теоретик Жан Эпштейн, размышляя над качествами текста, позволяющими обеспечить и постоянно поддерживать эстетический рефлекс или собственно текстовую информативность, положил в основу своей философии кино принципы новизны, изменчивости, трансформативности, привносящие в художественную структуру качества амбивалентности, незавершенности и смысловой непрозрачности. Он составил отдельные списки приемов и фигур, деавтоматизирующих структуру. Осмысляя подобные приемы в контексте психологии, Эпштейн дает весьма актуальное описание двух методов искусства, двух альтернативных моделей. Так, в основе традиционного повествовательного искусства лежит техника, работающая по аналогии «мысль — фраза» (то есть, опирающаяся на мышление стандартными, относительно завершенными и логически связанными смысловыми блоками). В основу новой модели Эпштейн закладывает опору на «мысль — ассоциацию», находящуюся на более глубоком уровне сознания (уровне подсознания): «Она постоянно балансирует между сознанием и подсознанием. Она относит-

<sup>2</sup> Выготский Л.  
Психология  
искусства. М.: Изд-во  
«Педагогика», 1987.  
С. 150.

<sup>3</sup> Ямпольский М. Видимый мир. М.: Изд-во НИИК, Центральный музей кино, Международная киношкола, 1993. С. 69.

ся к сфере сна, сновидения <...> в данном случае речь идет уже не о фразах, но чаще — о самих образах, и даже весьма часто — о подлинно зрительных образах»<sup>3</sup>.

Факторы сложности, новизны, амбивалентности, блокируя процессы восприятия, разрушают стереотипы прошлого восприятия, провоцируя перцептивные конфликты, и создают, таким образом, активную внутритекстовую среду, необходимую для поддержания информативности текста.

Лев Выготский определяет такие свойства текста как «аффективное противоречие» и видит в этом «удивительный психологический закон» художественных структур: «Я говорю — удивительный, потому что всей традиционной эстетикой мы подготовлены к прямо противоположному пониманию искусства: в течение столетий эстетики твердят о гармонии формы и содержания, о том, что форма иллюстрирует содержание, и вдруг мы обнаруживаем, что это есть величайшее заблуждение, что форма воюет с содержанием, борется с ним, преодолевает его и что в этом диалектическом противоречии содержания и формы как будто заключается истинный психологический смысл нашей эстетической реакции»<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Выготский Л. Психология искусства. М.: Изд-во «Педагогика», 1987. С. 155.

Ю. Лотман обращает внимание на тот факт, что художественные структуры отличаются от нехудожественных, например, научных текстов, прежде всего, принципиально иным отношением к «ошибкам». Для научных текстов — ошибка, это то, что недопустимо. В искусстве под «ошибкой» мы можем понимать значимое отклонение от правила, канона. В таком случае вся история искусств предстает как изначальная нацеленность на «ошибку», поскольку эта история есть не что иное, как нескончаемая борьба с установившимися нормативами и канонами. «Отклонение от правил — есть закон художественных структур», — делает вывод Ю. Лотман. То, что немислимо для нехудожественных коммуникативных систем, где любой внесистемный материал снимается, ибо ошибка есть шум, искажающий значение, в художественных системах — обретает статус закона. Если грамматика нехудожественных систем задана наперед для всех участников коммуникации, что исключает создание окказиональных моделей и информативность самой грамматики, в художественных системах — именно организация языковых механизмов может стать генератором незатухающей информативности и непредсказуемости текста. В свое время А. Тарковский заметил: «Ясно, я могу быть обвинен в непоследовательности. Когда как художник следует принципам или нарушает их <...>, я начинаю восхищаться тем, что мои собственные правила не стали для меня принуди-

<sup>5</sup> Tarkovsky Andrey. Sculpting in Time. London, 1989. P. 216.

ем»<sup>5</sup>. Все творчество А. Тарковского связано с деавтоматизирующими техниками, но только фильм «Зеркало» реализует принцип деавтоматизации как структурообразующий, определяющий специфику всей его эстетической системы.

### **Уникальность синтагматической структуры фильма «Зеркало»**

В фильме «Зеркало» А. Тарковский настолько полно и последовательно проводит стратегию деавтоматизации, что в определенном смысле превращает фильм в тотальную аномалию. Здесь каждая новая последовательность по-своему «опровергает» логику предыдущей. Здесь всякий раз авторский выбор делается в пользу непредсказуемого, а доминирующим режиссерским приемом становится «ложный» знак (одно вместо другого). Здесь каждый элемент «не равен себе» и вся структура фильма пронизана потоками подвижных ускользающих от определения коннотаций.

Если говорить о характере взаимодействия автоматизирующего и деавтоматизирующего механизмов, в «Зеркале» налицо доминирование контркоммуникативного механизма, направленного на деавтоматизацию всех художественных процессов. Здесь практически отсутствует установка на инерцию структуры, каждый новый сегмент дается как новое решение — через перцептивный конфликт, как несоответствие ожиданиям, что стратегически приводит к разрушению самих контуров ожидания, к утверждению непредсказуемости как основного конструктивного принципа.

Главный конституирующий принцип структуры может быть определен как принцип зеркальности, множественности отражений. Основным приемом композиционного сочленения фильма выступает так называемый «ложный знак», который, в свою очередь, является способом деавтоматизации структуры, так как проецирует неизбежные «конфликты» восприятия, активизируя тем самым зрительскую эстетическую активность.

Имея целью исследование особенностей синтагматической структуры фильма, выявим в кинотексте 24 последовательности со следующими условными названиями:

1. «Пролог» — (1–5 кадры).
2. «Знакомство» (6–14 кадры).
3. «Сокровенное» (15–17 кадры, частично 18 кадр).
4. «Пожар» (19, 20 кадры).
5. «Сон 1» (21–23 кадры).

6. «Видение 1» (24–27 кадры).
7. «Разговор по телефону» — (29 кадр).
8. «В типографии. Возможная ошибка» (30–54 кадры).
9. «В доме у Алексея» — (56–97 кадры, всего 41 кадр).
10. «Воздухоплавание» (98–106 кадры).
11. «Сквозь века о России» (111–116 кадры).
12. «Воспоминание: детство, война» (118–136 кадры).
13. «Рефлексии о войне» (137–193 кадры).
14. «Встреча с Отцом» — (194–201 кадры).
15. «У отца» — (202–204 кадры).
16. «Память. Вхождение в реальность сна» — (205–206 кадры).
17. «Воспоминания о главном сне» — (205–212 кадры).
18. «Визит к докторше» — (213–244 кадры).
19. «Душа сквозь тело» — (245–247 кадры).
20. «Ожидание длиною в жизнь» — (249–250 кадры).
21. «Алексей» — (251–252 кадры).
22. «Предопределенность» — (253 кадр).
23. «Зеркальная проекция. Принятие Судьбы. Притяжение Смерти» — (254–257 кадры).
24. «Прощание, или Поглощающее Зазеркалье» — (258 кадр).

Рассмотрим аспекты, наиболее значимые с точки зрения общей дискурсивной стратегии, в основе которых лежат контркоммуникативные механизмы.

**1. Особенности пролога** (заикающийся юноша на приеме у врача). Содержание эпизода — попытка зафиксировать уникальный опыт, запечатлеть невидимые глазу психические процессы. Стержень эпизода — фиксация перехода невидимой семантической границы: через предельную собранность и максимальную

«Пролог»



внутреннюю концентрацию — в мгновенное исцеление от недуга, из переживания своей неадекватности и ущербности — в ощущение свободы и силы. Эпизод пролога оборачивается скрытой притчей, спрятанной в одежды научно-популярного кино. Используется принцип — «одно вместо другого». Документальная стилистика эпизода камуфлирует притчевую структуру (техника «ложного знака»).



«Знакомство»

2. «**Знакомство**» — «псевдозавязка» (Маша и доктор). Эпизод снят в режиме традиционноповествовательного кино, идентифицируется как сюжетная завязка, содержащая интригу, которая, однако, не получит никакого дальнейшего развития — «ложный знак» — заведомое нацеливание зрителя на сюжетную конструкцию, которая не получит подтверждения.

3. «**Сокровенное**» (проход героини сквозь территорию сада

под чтение стихов) — смещение в символическое пространство, высвобождение поэтической стихии. Автономия поэтического. «Провисание» едва намечившейся сюжетной линии. Включение кодовых контрапунктов и коллизий, провоцирующих неизбежность перцептивного конфликта при восприятии. Необходимость актуализации новых кодов: документальные коды «снимаются», коды традиционного повествования подвергаются риску, («провисают»), их место занимают поэтические коды, генерирующее поле символического.

4. «**Пожар**» (мать сообщает детям о пожаре, и далее мы наблюдаем за этим событием) — «ложный знак»: событие, которое выдает себя за сюжетное, оборачивается камуфлированным авторским дискурсом. Медитативная структура эпизода преобразует внешний факт во внутреннее событие.

5. «**Сон**» — портал в символическое пространство. «Провисание», истончение сюжетной горизонтали. Структура интроспекции — «выворачивание глаза» во внутреннее пространство. Ситуация удвоения, отделения ипостасей: «Я» как наблюдатель, и «Я» как действователь. Идентификация с тем, кто «видит». Усложнение структуры задает новые параметры восприятию. Нарращивание символических кодов.

6. «**Видение**» — высвобождение символической стихии. Первая «атака» Зазеркалья. Разрыв мимесиса. Ситуация перехода из сна в видение выявляет различие в фактурах, сигнализируя иную глубину «погружения». Закрепление линии «расщепления» — удвоения «Я» на подструктуры наблюдателя и действователя. Некое «Я» на внутреннем экране видит сон, в котором мальчик (действователь) буквально «входит» в «видение», и начинает самостоятельно ощущать открывающееся пространство, проецируя еще

один внутренний экран. Зрительское «видение» опосредуется двумя суммированными «экранами», как бы вложенными один в другой. Процесс погружения в глубины подсознания некоего «Я» отслаивает другого, кто «смотрит», в том числе и в «смотрящего».

Зазеркалье «материализует» фантомы и наделяет их энергией всматривания, автономным существованием, способностью к постижению другого мира и нацеленностью на «контакт». «Я» наблюдателя оказывается фокусом наблюдения из внутреннего симметричного мира.

Происходит дальнейшее усложнение структуры, в частности, введение кодов thriller требует от зрителя новых усилий, связанных с перекодировкой восприятия и формированием новых гипотетических конструкций.

7. **«Разговор по телефону»** (Алексей и мать) — функция фиктивного «склеивания» сюжетной горизонтали. Обозначение героев и конфликтов на вербальном уровне. Структура фильма предъясвляет невидимых персонажей, их незримое присутствие и действие. Главный герой — тот, чьими глазами мы видим, чей голос — слышим, но сам он — не становится объектом наблюдения для камеры. Таким образом, задается личный субъективный модус повествования — от первого лица, что оборачивается новым и значительным усложнением структуры.

8. **«В типографии. Возможная ошибка»** — большой сюжетный блок, являющийся автономным сюжетным ответвлением, приводящим к «искривлению», усложнению сюжета, следствием чего является возможность неоднозначного и даже ошибочного «прочтения», когда главной героиней фильма видится Маша. Возникает ситуация, когда главное и второстепенное, структура и подструктура меняются местами (ситуация вновь может быть осмыслена в категориях «ложного знака»).

Текстовый блок воспринимается как предельно насыщенный действием. Однако эта проявленная и ощущаемая динамика, ее особая «действенность» имеет природу несюжетную. Это скорее «действие — характеристика», «действие — индекс», служащие расшифровке образов героев и времени, в котором они живут. Линия Матери как значимое автономное сюжетное ответвление.

«В типографии.  
Возможная ошибка»



9. «В доме у Алексея» — новое сюжетное ответвление, претендующее на автономию, — линия семьи Алексея — ветвь, относящаяся к его жене и сыну. Здесь имеет место значимый процесс интегрирования принципа зеркальности в сюжет. Структура фильма отслаивает два семейных треугольника: 1) Отец — мать (Маша) — Алексей (сын) и 2) Алексей (отец) — Наталья (мать) и Игнат (сын). Треугольники симметричны и зеркально повторяют друг друга. В каждом треугольнике — утрата центров — пустующее место «отца», что радикально меняет качество отношений на осях «мать — сын». В обоих случаях отношения строятся вокруг травмы, отсутствия, неполноты. Структура этого блока активно вводит психологические (психоаналитические) коды, что задает новые параметры восприятию фильма. Кроме того, синтагма «В доме у Алексея» отслаивает второстепенную сюжетную «ветвь» — «Испанские характеры» и ее «отросток» — «Испанскую трагедию» (названия даются эмпирически в целях анализа). Соответственно, структура фильма в этой части претерпевает новые серьезные осложнения. Если ветвь «Испанские характеры» прорастает буквально из внутрикадрового пространства (в доме Алексея, где в сцене объяснения между Алексеем и Натальей камера неожиданно обнаруживает присутствие целой компании колоритных испанцев), то «испанская трагедия» реализуется как документальная хроника. Таким образом, эпизод строится по принципу геральдической конструкции, вводя новые темы и новые системы репрезентации (коды игрового кино, коды документального кино). Кроме того, выраженный колорит «испанских характеров» генерирует свой собственный дискурс, образуя коллизию с дискурсом авторским, ощутимо отличаясь от него повышенной публичностью, экзальтированностью и экспрессивностью изложения материала.

«В доме у Алексея»



Так возникает дискурс в дискурсе, репрезентация внутри иной репрезентации. Все это придает «испанскому» эпизоду видимость значимого сюжетного ответвления, когда на самом деле эпизод является квазисюжетным образованием, лишь затрудняющим, тормозящим развитие сюжета (реактивная функция). Вновь «ложный знак» или система «ложных знаков», увлекающая зрителя по ложной траектории восприятия.

**10. «Воздухоплавание»** — документальная фантазия, выстроенная по законам поэтической структуры, пробуждающей ассоциативные ряды. Разрыв сюжета, очередной «сбой» в системе зрительского ожидания (очередной конфликт восприятия). Необходимость поисков и самостоятельной надстройки новых кодов.



«Сквозь века о России»

**11. «Сквозь века о России»** — новое сюжетное ответвление. Линия Сына. Игнат (сын Алексея) безусловно, является героем данной синтагмы. Он — носитель особых сверхсенсорных способностей, медиум, призванный транслировать нечто очень важное. Это «особо важное» реализуется как интертекстуальная цитата, через апелляцию к гению русской культуры — А. Пушкину («из письма к Чаадаеву») и представляет собой высказывание об особой миссии России. Структура текста, таким образом, размыкается в культурно-историческое пространство. При этом все событие «смещается» в символическую площадку. Ничем непримечательная квартира Натали и Игната неожиданно трансформируется (путем переакцентировки элементов внутрикадрового пространства) в «особое» место, где возможен особый контакт. Символическое незаметно исподволь проникает в пространство кадра и, стремительно расширяясь, полностью меняет его индексальность. Актуализация символического, введение в структуру текста культуры и истории как интертекстуальной цитаты становятся очередным барьером на пути линейного восприятия текста.

**12. «Воспоминание: детство, война»** — ниточка сюжета с реверсивным временем. Актуализация структуры памяти. Воспоминания проецируются как внутреннее видение не фокусируемой камерой «Я» героя (Алексея). Однако сама структура воспоминаний носит вполне конкретный событийный характер, смещая восприятие в сторону схематики традиционного повествования. Очередная перенастройка восприятия.

**13. «Рефлексии о войне»** — «документальные» фантазии на тему о войнах, структурированные как поэтические ряды. Разрыв сюжета. Очередной перцептивный шок при восприятии.

Последовательность может быть рассмотрена как медитация на тему войны. Структура синтагмы проецирует некий центр, ответственный за визуальные ряды. Авторское «Я» свободно парит, переходя от воспоминаний к медитациям и рефлексиям.

**14. «Встреча с Отцом»** — символическая реализация вечной темы тоски сына по Отцу, переводящая сюжет в структуру, которую мы определим, как *Большую Синекдоху*. Под этой фигурой мы будем понимать очень важный для текста метод раскрытия *Невидимого* сквозь видимое, когда «видимое» реально переживается нами как часть «Существующего Невидимого», его эманация. Линия «отец — сын» (Алексей). Событие реализуется в двух планах одновременно: в реальном (как воспоминания Алексея) и мета-



«Встреча с Отцом»

физическом, как чаемая встреча с Богоотцом. Второй план задается как интертекстуальная цитата через мотив личности Леонардо да Винчи и музыку И.С. Баха. Структура эпизода рождает ощущение проявления *Скрытого* в видимом, ощущение, что в кадре мы видим лишь физическое отражение, «тень» *События* встречи с Отцом и буквально «проживаем» глубину и остроту нездешних чувств и ощущений.

**15. «У отца»** — сюжетная ниточка, проекция встречи «сын — Отец», но по «заниженному» образцу, корреляция с предыдущим эпизодом. Линия «отец (Алексей) — сын (Игнат)». Зеркальность конструкции.

**16. «Память. Вхождение в реальность сна»** — осуществление связи по комментарию при полном сюжетном разрыве. Фигура временной реверсии (время движется вспять). Структура «выворачивания глаза»: актуализация (визуализация) внутренней реальности «Я» героя. Принцип удвоения: невидимый герой (наблюдатель) видит себя в детстве.

**17. «Воспоминание о главном сне»** — Символическое пространство — визуализация сферы подсознания. Актуализация психоаналитических кодов. Энергетика эпизода — в настойчивом продвижении малыша в пространстве сна. Малыш достигает границы своего дома, но не может открыть дверь. Логика дискурса эпизода сна рождает отчетливое ощущение невозможности пересечения заветной границы. Мальчик обречен

навсегда оставаться снаружи своего дома. Но как только он уйдет, дверь распахнется сама. Оттуда, изнутри этого непостижимо-недостижимого пространства выходит собака (психопомп). И на пороге мы видим мать. Невероятное притяжение и невозможность войти в притягивающее пространство переживаются как тоска и утрата. Ситуация удвоения еще более усложняется: «Я» видящего сон (наблюдатель) видит себя в детстве (действователь) и продолжает наблюдать события сна после того, как мальчик уходит.

Структура сна реализует идею Зазеркалья как антимира, существующего по своим законам. Эпизод целиком решен в режиме автономии дискурса. В очередной раз под угрозу поставлена непрерывность и внятность сюжетной горизонтали, что вносит неуверенность и замешательство в процесс восприятия, который полностью переводится с понятийного на ассоциативный уровень.

**18. «Визит к докторше»** — иллюзия реабилитированной повествовательности. Большой сегмент, реализующий сюжетное ответвление — линию «мать — сын» (Алексей в детстве). Синтагма структурирована как целостное событие: момент прихода (завязка), ситуация внутри дома (развитие событий) и уход (развязка) — внешне все соответствует законам традиционного повествовательной логики. Однако эта внешняя схожесть постепенно разрушается неотступным «прорастанием» символического внутри повествования. Внутри сегмента — очень важный эпизод с зеркалом, связанный с актуализацией Зазеркалья, посредством дискурсивной фигуры, рождающей ощущение образитимости перспектив. Можно говорить о «захвате» повествования символическим, дискурсивным.

В эпизоде «У кровати младенца» использован принцип, который мы обозначим как «наведенное» зеркало. Маша и Игнат, оказавшиеся в светелке, где царит младенец, словно насильно удерживаются перед наведенным зеркалом всеокутывающей, распространяющейся вширь и повсюду любви, с ужасом наблюдая, как им теперь видится, уродливую «некрасивость», неухоженность и запустелость своих собственных отношений. Сцена с петухом из бытовой, анекдотичной стремительно сдвигается в символическую, темную, в которой — жало смерти почти коснется Маши и неожиданно спроецирует видение, где мать и отец окажутся вместе. Они вместе, потому что ей, Маше, очень плохо. Эти мощные сдвиги структуры, выявляющие разность фактур, окончательно «демаскируют» ложную повествовательность сегмента, которая оказывается буквально продавленной, изрешеченной натиском символического.

**19. «Душа сквозь тело»** (погруженная в себя Маша и звучащие стихи) — очередной перцептивный конфликт. Автономия поэтического слова. Истончение сюжетной горизонтали. Внутренний мир Отца являет себя через поэтическое слово, обитающее во внутреннем мире Матери. В свою очередь эти взаимовложенные миры сосредоточены во внутреннем мире их сына — Алексея, по-своему переживающего «слитие» этих миров.



«Ожидание длиною в жизнь»

**20. «Ожидание длиною в жизнь».** На сюжетном уровне мы видим следующее событие: мальчик спешит сообщить женщине, что коптит керосинка. Женщина никак не реагирует. Всё! Запускается механизм блокировки зрения: мы видим женщину, сидящую спиной, и лишь в конце второго кадра последовательности женщина поворачивается лицом к камере. Перцептивный шок возникает как реакция на неожиданную подмену, очевидное несоответ-

ствие. При совпадении многих элементов (корреляция с последовательностью «Знакомство»): те же дети, дом, оградка, опушка леса, та же поза спиной сидящей женщины, кадр предъявляет «различие», которое переворачивает и опрокидывает всю логическую цепочку соответствий. Вместо Маши перед нами — пожилая женщина, зазеркальная проекция, фантом, впервые возникший в кадрах видений. Эта внезапная подмена, связанная с «путаницей» возрастов производит ошеломляющий эффект, рождая комплекс противоречивых чувств, актуализируя ассоциативный шлейф, проецируя тайну, загадку, чья разгадка возможна лишь в сфере символического мистического опыта. Перцептивный шок, актуализация Зазеркалья. Нарращивание смысловой темноты. Выпадение сегмента из структуры личного модуса. Принципиальная несоотнесенность сегмента с кадрами — проекциями Алексея. Активизация антимира.

**21. «Алексей»** — ключевая для структуры фильма последовательность. На сюжетном уровне ситуация выглядит следующим образом: некто болен (очевидно, осложнение после ангины). К нему вызван врач. У постели больного — две женщины. Между ними завязывается обмен репликами. Предельно простая ситуация превращается в кадре в уравнение со многими неизвестными.

Странный доктор нам незнаком, его мы видим впервые. Что касается женщин, то непонятен их статус. Мы узнаем в одной из них таинственную Незнакомку, по просьбе которой Игнат читал выдержки из письма А.С. Пушкина, она исчезла также внезапно, как и появилась, оставив после себя лишь испарившееся на глазах пятно на столе от чашки с чаем. Да и «женщина с шитьем» весьма смахивает на компаньонку зазеркальной визитерши. Кто они? — люди или фантомы, дальние родственницы или гости из прошлого столетия? Все нити последовательности, как повествовательные, так и структурные, стягиваются к «центральной», но, по-прежнему, визуально неразличимой фигуре большого мужчины, в котором мы узнаем Алексея (узнаем по голосу, поскольку, детализируя изображение, камера по-прежнему скрывает от нас лицо героя). Последовательность ставит вопрос о статусе главного героя. Главным героем, безусловно, является именно взрослый Алексей (человек, которого мы не видим), а не Маша или Наталья, Алексей (в детстве) или Игнат, которых мы видим, и жизни которых оказываются переплетенными вследствие драматургических пересечений в отражениях наведенного «зеркала» режиссерского дискурса. Имеет место фиктивное склеивание кажущихся несовместимыми уровней. Частичная фокализация главного персонажа. Мы видим того, чье внутреннее пространство мы постигали все это время. Осознание структуры фильма как феномена раскрытия психической реальности. Частичная



«Алексей»

фокализация персонажа (мы не видим его лица) означает смену модусов с личного на неличный, нейтральный, что является радикальным сдвигом в структуре. Особый статус персонажа — он у черты, отделяющей миры (болен и может умереть). Алексей — смысловой центр, стягивающий к себе все механизмы текста и как бы оказавшийся вне структуры, над ней. Поздняя кульминация фильма почти совпадает с финалом.

**22. «Предопределенность»** — стремительная реверсия. Он и она. Момент любви. У самой развилки судьбы. И над ними — невидимая тень неминуемого угасания чувства и разрыва. Мы видим Отца и Мать вместе (а это случается дважды на протяжении фильма), но мы видим их в момент близости, когда вопрос «кого



«Предопределенность»

ты больше хочешь, мальчика или девочку?» звучит как бесконечно ожидаемое признание в любви. Однако есть что-то в строе кадра, что не позволяет нам ощутить его тональность как тональность счастья и любви. Напротив, отчетливо и определенно мы ощущаем неосуществимость счастливой развязки, невозможность разделенного чувства. Мы ощущаем обреченность этой пары и невыразимую тоску. Шлейф смыслов рождается внутри тревожно-волнующего музыкально-го строя и усиливается в полуулыбке и взгляде Маши.

**23. «Зеркальная проекция. Принятие судьбы. Притяжение Смерти»** — данная последовательность может быть интерпретирована как проекция предыдущей последовательности. «Предопределенность» как видение героини. Однако структура оказывается усложненной тем обстоятельством, что обе эти последовательности целиком лежат не в сюжетной плоскости, но в сфере символического, и «объясняя», мотивируя содержание кадров субъективными переживаниями героини, мы лишь расширяем сферу символического, переносим в ирреальное привычную логику реального. Реальное и ирреальное меняются местами. Мы больше не знаем, где реальность, где Зеркало, и где Зазеркалье. Наступление символического. Актуализация Зазеркалья.

**24. «Прощание, или Поглощающее Зазеркалье».** Начальная ситуация кадра: движущиеся на общем плане (из глубины) фигуры детей, ведомых пожилой женщиной. Это движение «из глубины» прочитывается как «наступление» Зазеркалья. Пожилая женщина, фантомная проекция, впервые «порожденная» Зазеркальем в последовательности «Видение» перехватывает повествовательную нить, увлекая за собой не только детей, но и всю смысловую конструкцию фильма. Структура фильма, актуализировав Зазеркалье, возвращает повествование в пространственно-временную точку начала фильма, как бы спроецировав «взгляд» из Зазеркалья. Путешествие в глубину памяти увлекает к невидимой границе поверхности Зеркала, откуда открывается поток встречного движения. Два измерения сходятся на поверхности невидимой границы. «Реальное» и ирреальное смешиваются, сплетаются, прорастают друг в друга. И так же

переплетаются два уровня, два способа реализации «высказывания» — повествование и дискурс, реализуя идею взаимопроникновения и взаимодействия миров. Движение персонажей из глубины кадра символизируется и «прочитывается» как актуализация Зазеркалья. Передача энергии движения от персонажей камере есть символическое воздействие Зазеркалья на повествующий дискурс. Переплетение повествовательных и дискурсивных стратегий сменяется «сворачиванием»: отъезд камеры сворачивает предмет в точку, затухание музыки сворачивает звуковой ряд... а буквально заполонившие кадр темные стволы деревьев окончательно сворачивают повествовательное про-



«Прощание, или Поглощающее Зазеркалье»

странство кадра, погружая его в сферу всемогущего дискурса. Вслед за удаляющимися человеческими фигурками само Повествование поглощается, «засасывается» непостижимой глубиной, что открывается за поверхностью Зеркала. Окончательная обратимость миров. Возрастание, распространение и разрастание зазеркального антимира и окончательное поглощение им мира физического видимого.

Нами выявлены следующие способы деавтоматизации структуры в фильме А. Тарковского «Зеркало»:

- Технология «ложного» знака.
- Стратегия «продавливания» сюжета дискурсивными механизмами.
- Стратегия актуализации дискурса внутри повествования — «размывание» сюжета.
- Структура фильма носит нелинейный характер (переплетение раздерганных разнофактурных нитей) и развивается по своим собственным законам.
- Акциональная цепь репрезентирует разрывы, изъяны, структурные узлы, «ложные» образования, обрывы, неожиданные ответвления.
- Сложнейшая гетерогенная «текстура» фильма ставит сюжет в режим риска, с угрозой окончательного разрыва.

Наконец, еще одним важным механизмом деавтоматизации структуры является установка на постоянную смену систем репрезентации.

### Резюме

Именно деавтоматизирующие контркоммуникативные механизмы определяют уникальную художественную структуру фильма «Зеркало». Эта структура строится по принципу неустойчивости и непредсказуемости, внутри которой действует установка на постоянную смену доминант, кодовые коллизии, конфликт, актуализацию разрыва, зияния, отсутствия, «ошибку». Структура задает такой режим восприятия, при котором зритель вынужден активно взаимодействовать с текстом. Эта активность реализуется как:

а) необходимость поиска новых кодовых систем, надстраивания параллельных кодов, переключения из одной доминирующей системы репрезентации в другую;

б) способность удерживать в актуальном состоянии весь текст, мобильно «перемещаться» в сложной системе внутритекстовых корреляций;

в) необходимость оптимизации ассоциативного мышления, продуктивного воображения, настроенность на восприятие логики символов;

г) способность самостоятельно заполнять разрывы сюжета, мыслить «открытыми» парадигмами, «читать» сверх сюжета и т. д.

Таким образом, отслеживание контркоммуникативных стратегий в структуре дает возможность войти в смысловое измерение фильма, интерсубъективную сферу дискурса и выявить наиболее проблемные зоны того сложного коммуникативного взаимодействия авторской логики и зрительского восприятия, которые инициируются фильмом. ■

---

### ЛИТЕРАТУРА

1. Выготский Л.С. Психология искусства. — М.: Изд-во «Педагогика», 1987. — 344 с.
2. Лотман Ю.М. Об искусстве. — СПб.: «Искусство-СПБ», 1998. — 704 с.
3. Шкловский В.Б. Искусство как прием // Поэтика: сборники по теории поэтического языка: вып. 1–2. — Петроград: Опояз, 1919. — 173 с.
4. Tarkovsky A. *Sculpting in Time*. — London, 1989.

### REFERENCES

1. Vygotsky L.S. *Psichologija iskusstva [The psychology of the Art]*. — M.: Pedagogika, 1987. — 344 p.
2. Lotman U.M. *Ob iskusstve [About the Art]*. — SPb: "Iskusstvo-SPB", 1998. — 704 p.
3. Shklovsky V.B. *Iskusstvo kak priem [The Art is like a Form] // Poetika: sborniki po teorii poeticheskogo jazyka: vyp. 1–2. — Petrograd: Opojaz, 1919. — 173 p.*
4. Tarkovsky A. *Sculpting in Time*. — London, 1989.

# Countercommunicative Mechanisms in the Artistic Practice of Cinema

***Lyudmila B. Klyueva***

*Doctor (Art), Associate Professor*

UDC 778.05

**ABSTRACT:** This article deals with one of the actual for modern cinema problems concerning the role of countercommunicative mechanisms in artistic practices. Though this problem was brought up by representatives of Russian Formal school times ago, first of all in the works of V. Shklovsky and then L. Vygotsky and later developed in the works by Y. Lotman, it seems still remaining an obscure place in our film studies.

The main task of the author of the article is not to once more declare the meaning of contercommunicative mechanisms which further the processes of optimization of spectator's perception, changing it up to really ecstatic, turning all those processes as the struggle with the auteur's language, getting over the complexities of the artistic system and trying to disclose it. The task is to move this problem from theory to practice. For this purpose, the auteur puts forward widening analysis of the composition's structure of one of the most complicated item in the world cinema, that is *The Mirror* by A. Tarkovsky. The director so fully and consistently pursues the strategy of deautomation, that in some senses this film turns out total text's anomaly. Analysis of the composition's structure proves, that just deautomatic contercommunicative mechanisms determine the original and unique structure of this film, helping to overcome inertness of the structure and starting the processes of renewing.

**KEY WORDS:** countercommunicative mechanisms, de-automatization of structure, information "tired" of the text



## Реконструкция как метод изображения человека в документальном кино

**А.В. Трухина**

*На широком историческом фоне изучается метод реконструкции в современном российском документальном кино. Жизнь может изображаться на экране с использованием постановочных средств с целью драматизации или восстановления реальности. Картины же, объединенные термином «мокьюментари», строятся на вымышленных историях, «загримированных» под документ. В одном их варианте авторы проводят жесткие игровые эксперименты, в другом — с максимальной достоверностью рассказывают о том, чего не было.*

УДК 791.229.2:791.21.24+791-51  
АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА  
документальное кино,  
реконструкция,  
докудрама,  
мокьюментари,  
автор, герой

Автор и герой в документальном кино находятся в этически сложных взаимоотношениях. Метод реконструкции отражает эту сложность в полной мере. Когда режиссер-документалист восстанавливает или конструирует события, жизненные ситуации, облик реальных людей в своем фильме, он неизменно несет перед ними моральную ответственность. Здесь возникает целый комплекс проблем, связанных с соотношением правды и вымысла, определением границ авторской свободы: в трактовке фактов, трансформации пространства и времени, инсценировке событий, вмешательстве в чужие судьбы, провоцировании героев на те или иные поступки.

Долгое время считалось, что постановочность присуща только игровому кинематографу, а к документальному она отношения не имеет, поскольку искажает саму его природу. Однако сегодня неигровое кино все чаще сближается с игровым, насыщаясь разнообразными художественными элементами: актерским исполнением, музыкой, иконографией, анимацией. Метод художественной реконструкции широко распространен в экранных искусствах. Само по себе слово «реконструкция» имеет два значения: «1. Коренное переустройство, организация чего-н. на

<sup>1</sup> Крысин Л.П. Толковый словарь иностранных слов. М.: Эксмо, 2008. С. 664.

новых основах... 2. Восстановление чего-н. по сохранившимся остаткам, описаниям»<sup>1</sup>. То есть, реконструировать — означает: и «строить», и «восстанавливать». Эти два смысловых оттенка одного и того же понятия ясно прочитываются в современной документалистике.

Мы предлагаем следующую *классификацию* фильмов, основанных на методе реконструкции. В одной группе картин этим методом осуществляется преимущественно *драматизация реальности*. Здесь используются такие разнообразные художественные приемы, как актерская игра, авторский комментарий внутри постановочных эпизодов, драматизация иконографии, анимация. В другой группе, прописанной на телевидении и объединяемой термином «докудрама», тем же методом реконструкции осуществляется *восстановление реальности*. «Докудрама, — по определению Е.А. Мансковой, — жанр экранной документалистики, предметом отражения которого являются подлинные события, лица, явления, факты, а методом — игровые способы реконструкции действительности»<sup>2</sup>. В третьей группе, часто обозначаемой как «*мокьюментари*», происходит моделирование реальности в форме документа, то есть либо *воссоздание ускользающей* реальности, либо *создание реальности воображаемой*. Здесь встречаются фильмы с жесткими игровыми экспериментами и ленты, повествующие о *вымышленных* событиях, *сознательно подделывающихся* под документ. Герой, как правило, не адекватен действительности: он либо самостоятельно конструирует свой образ на экране, либо предстает таким, каким видит его автор. В этой группе встречаются и *чистые мокьюментари* — *фильмы-пародии*, и так называемые *шокьюментари*, где в зрелище превращаются насилие и ужас, а документальность существует лишь формально.

<sup>2</sup> Манскова Е.А. Современная российская теледокументалистика: динамика жанров и средств экранной выразительности / Автореф. дисс. канд. филол. наук // Екатеринбург, 2011. С. 9.

### Опыты художественной реконструкции

Метод реконструкции известен в кинематографе давно. Уже во времена Эдисона встречались мистификации и фальсификации на экране. Большой сталинский стиль в киноискусстве опирался на постановочность. Это были сознательно мотивированные идеологией инсценировки. При этом, изображенная на экране жизнь оказывалась весьма далекой от реальности. Советская киноэстетика 1930-х годов была во многом заточена на показ должного, а не сущего.

Вместе с тем, использование метода реконструкции в документальном кино объясняется не только причинами идео-

логического характера, но и самими принципами восприятия реальности, недостатком технических возможностей для ее отображения на экране, необходимостью восстановления того, что не было снято вовремя и навсегда утрачено, наконец, стремлением зацепить, развлечь зрителя, внести художественный элемент в ткань фильма. Очеркист А. Аграновский сформулировал три варианта авторской фиксации событий: *это я видел сам; это рассказывал мне очевидец; это могло быть так*. Документалист сталкивается с теми же вариантами, вполне актуальными и в наши дни. Во-первых, он сам бывает свидетелем событий, но и полнота его знания о них относительна, и характер их отражения на экране индивидуален. В его руках не всегда оказывается камера, порой он не успевает зафиксировать происходящее на пленку, да и сама отраженная им реальность — это то, что пропущено, прежде всего, сквозь его, *авторскую*, призму. «Речь идет об интерпретаторском акценте снимавшего, — пишет Г.С. Прожико, — может, и подсознательно, но определившем способ и характер кинозапечатления»<sup>3</sup>. Во-вторых, режиссер расспрашивает очевидцев. Но человеческая память непредсказуема, и свидетельства людей могут сильно расходиться между собой. Кроме того, экран требует не рассказа, а показа. В-третьих, документалист может предлагать собственные версии происшедшего, которые по объективным причинам часто основываются лишь на предположениях. Авторские догадки о том, «как это было», подталкивают к поиску особых приемов донесения информации. В итоге во всех трех случаях применяется художественная реконструкция.

Исследователь Ю.Я. Мартыненко писал: «Документальный кинематограф пользуется в основном двумя способами созда-

ния образа человека — прямым и отраженным. К первому документалисты прибегают тогда, когда непосредственно снимают героя. Второй используют, если героя по каким-либо причинам снять нельзя. И тогда образ воссоздается по воспоминаниям друзей, опосредованно, через демонстрацию «следов на земле», оставленных героем, — через написанные книги и полотна, через сделанные им открытия или построенные здания»<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Прожико Г.С. Экранный документ в контексте современной медиакультуры // Экранная культура в современном медиaprостранстве: методология, технологии, практики. М.: Екатеринбург: ИПП «Уральский рабочий», 2006. С. 21.

<sup>4</sup> Мартыненко Ю.Я. Документальное киноискусство. М.: Знание, 1979. С. 32.

Кадр из фильма «Вождем буду Я!» (реж. Андрей Осипов, 2015)



### Драматизация реальности

Метод реконструкции создает отраженный образ героя на экране. К таким фильмам относятся, например, основанные на приеме *драматизации иконографии* биографические ленты режиссера Андрея Осипова: «Макс Волошин. Голоса» (1997), «Андрей Белый. Охота на ангела, или четыре любви поэта и прорицателя» (2002), «Марина Цветаева. Страсти по Марине» (2004), «Коктебельские камешки» (2014), «Вождем буду Я!» (2015). Во всех этих картинах режиссер использовал дневники, воспоминания современников, архивные документы, старые хроникальные кадры и фотографии. Особую роль в реконструкции времени и места действия в картине о М. Волошине играют свет и закадровые голоса, напрямую отвечая ее названию. Такое кино может принимать синтетические формы, поскольку пропуска-



Кадры из фильма  
«Зина. Жила-была...»,  
(реж. Александр  
Белобок, 2007)

ется через восприятие автора в большей степени, нежели в тех фильмах, где герой присутствует на экране сам. Документалист очень бережно, не нарушая психологических законов и жизненных пропорций, показывает героя отраженно: через его произведения, фотографии, вещи, комментарии исследователей и современников. Нередко сами фотографии трансформируются и оживают на экране. Фильм «Царская охота» (2000) Владимира Мосса, посвященный любимому развлечению царя Николая II и его свиты, целиком построен на приеме озвученных фотоснимков. А в картинах «Неприкасаемый» (2003) Владислава



Мирзояна и «Зина. Жила-была...» (2007) Александра Белобоква фотопортреты оживают на экране за счет компьютерных преобразований. Уникальным образом работает с иконографией Александр Сокуров. Он вглядывается в фотоснимки, будто исследует их, то растягивая, то закрывая рамками, тем самым управляя вниманием зрителя.

Но есть и другие варианты, когда автор наряду с драматизацией

идет и на более радикальную трансформацию реальности, доминируя над персонажем и пересоздавая его подчас заново самыми неожиданными способами. В таком случае нередко используется прием *анимирования* персонажа. Любопытна картина Наталии Назаровой «Необычайные похождения Диего Диеговича в стране большевиков. Русский след Диего Риверы» (2007). Это экранный комикс, выполненный в технике коллажа. Помимо хроники, фотографий, рисунков, картин, фресок самого художника там используется и анимация. Нарисованный Ривера внедрен в хроникальные кадры. Когда голос актера Александра Филиппенко за кадром рассказывает о визите художника в Москву в 1927 году, на экране в очередной раз появляется ярко раскрашенный Ривера, движущийся на телеге в сторону Красной площади. А когда сообщается о его выдворении из Советского Союза, анимационный двойник художника ловко перепрыгивает из СССР в Мексику. Комментирует происходящее писатель Петр Вайль.

Картина Романа Либерова «Сохрани мою речь навсегда» (2015) также представляет собой некий синтетический «клубок», в котором со стихами Осипа Мандельштама переплетены анимация, кукольный театр, фотография, архитектура, молодежный рэп. Эта лента, входящая



Кадры из фильма «Сохрани мою речь навсегда», (реж. Роман Либеров, 2015)

в большой цикл о поэтах и писателях советской эпохи, определяется режиссером как «сочинение для кинотеатра со зрителем». Она представляет собой анимационно-документальный рассказ, выражающий сугубо авторский взгляд на личность великого поэта и историю страны с использованием

свидетельств других людей. Режиссер не домысливает происходящее, как в игровом кино, но, полагая, что событийная правда не является предметом искусства, создает образ поэта на фоне



эпохи методом художественной реконструкции. Главного героя в картине изображает кукла-марионетка. Столь неожиданным визуальным образом подчеркнута мысль о том, что поэт находился, по сути, в плену у власти, а главным кукловодом был Сталин. Вербальный образ поэта создается актером Виктором Сухоруковым. Другие

же персонажи, среди которых — жена поэта Надежда Мандельштам и его великие современники: Марина Цветаева, Николай Гумилев, Анна Ахматова, — сыграны за кадром большой группой известных российских актеров.

Кстати, в другом фильме Р. Либерова «Юрий Олеша. По кличке “Писатель”» (2009) анимация используется только тогда, когда в кадре звучат анекдоты о писателе, в то время как его самого изображает актер в живом плане. Там также много хроники, комментариев, воспоминаний. Удачно использованы статичные фотографии писателя. В итоге во всех перечисленных фильмах возникают сильные психологические эффекты.

Однако в начале 60-х годов прошлого века у нас еще нередко утверждали, что документалистика по своей природе лишена психологизма. «Документальный фильм — не драма, в нем нет детализированного изображения человеческих страстей и противоборства характеров»<sup>5</sup>, — писал С.В. Дробашенко. Правда, в дальнейшем было признано, что психологическая драма, безусловно, доступна для документального кинематографа, причем не только в виде столкновения идей и внутреннего действия, но и действия внешнего. Тогда же заговорили о возможности соединения документалистики с элементами комическими. И это произошло. Вспомним великолепный кинопамфлет Владислава Тарика «Тот, кто с песней» (1988), документальные комедии разных лет: «Новые сведения о конце света» (1992) Бориса Кустова, «Великие реки Сибири. Бирюса» (2014) Павла Фаттахутдинова, в которых присутствуют комические постановочные эпизоды, разыгрываемые то участниками съемочной группы, то актерами театра лилипутов, то одним из героев-чудиков.

<sup>5</sup> Дробашенко С.В. Экран и жизнь. М.: Искусство, 1962. С. 65.

### Восстановление реальности

Родоначальником докудрамы считается режиссер канала BBC Питер Уоткинс, начавший снимать исторические телефильмы в формате «горячих новостей». В основе этих картин лежит вербализация, что характерно именно для телевизионной эстетики. Они состоят из трех элементов: хроникального материала (если он есть), игровых исторических реконструкций и синхронов. На протяжении многих десятилетий данный жанр бурно развивается и у нас, и в мире, демонстрируя на телеэкране разнообразные приемы реконструкции жизненного материала.

Так, в показанном осенью 2012 года на «Первом канале» художественно-документальном четырехсерийном фильме «1812» («Нашествие», «Противостояние», «Бородино», «Изгнание») мы видим масштабную реконструкцию войны 1812 года,

осуществленную с участием гигантской массовки. Однако данный опус, выполненный по форматным телевизионным лекалам и сильно напоминающий школьный учебник с картинками, нельзя признать удавшимся из-за статичных портретных галерей и чересчур обильного закадрового комментария. На исторических реконструкциях построен и документальный телесериал «Севастопольские рассказы. Путешествие в историю с Игорем Золотовицким» (2009–2010), где излагается 200-летняя история Севастополя. Здесь актер-рассказчик постоянно присутствует в кадре, что, безусловно, спасает ситуацию, делая подробный словесный комментарий менее монотонным по сравнению с закадровой начиткой. Экран требует визуализации. И ведущий то спускается в окопы, то поднимается на борт большого корабля, мимо него снуют солдаты и матросы, а вокруг стреляют пушки. Этот прием давно известен в телекино. Вспомним многосерийные ленты Ренато Каstellани «Жизнь Леонардо да Винчи» (1971) или Бориса Галантера «Жизнь Бетховена» (1978). Там все роли исполняли актеры, но рядом с персонажами в кадре появлялся рассказчик, и события основывались на документальных фактах. Такое соединение прошлого, воплощенного в художественных образах, и настоящего в лице рассказчика, создавало эффект драматического проживания людьми собственных судеб и одновременного размышления о них, что далеко не всегда происходит в реальной жизни. Это было сочетание телевизионного «эффекта присутствия» и приема художественного «остранения», когда давно знакомое явление предстает как новое, необычное, требующее осознания и осмысления. И в то же время — это был способ презентации материала с помощью визуально-словесной реконструкции.

Достойные примеры воплощения с помощью метода художественной реконструкции психологически глубокого документального материала демонстрируются сегодня в телецикле «Больше, чем любовь» на канале «Культура». Так, в ленте режиссера Льва Гришина «История смерти и бессмертия Саскии ван Рейн» (2009) помимо показа картин великого художника, современные голландских городских пейзажей и закадрового комментария есть яркие вставки с художественной пантомимой. А фильм режиссера Александра Столярова «Ненужная любовь» (2014) из того же цикла, рассказывающий о любви Петра Чаадаева и Авдотьи Норовой, целиком построен на актерской игре. Герои, глядя в камеру, сами рассказывают о том, что с ними происходило и с какими моментами жизни Чаадаева связаны его произведения.

При этом декорацией служит великолепный парк. На экране рождается образ эпохи.

Однако не все относится к докудраме с доверием. По мнению К.А. Шерговой, «докудрама как таковая находится в некотором противоречии с принципами документалистики, ведь традиционно документальное кино считается результатом наблюдения и импровизированного исследования, в котором, несмотря на наличие авторской точки зрения, соблюдается необходимая степень объективности, непредсказуемой “правды”... Это в большей степени информационный акт, хотя в то же время акт исследовательский и творческий. Докудрама же представляет собой познавательный материал, обобщающий существующие сведения и представляющий их в облегченной для восприятия игровой форме»<sup>6</sup>. Цитируемый автор усматривает в распространении этого жанра даже некоторую угрозу. Ибо докудрама подчас «подрывает у зрителя веру в подлинность рассказа, размывая границы правды и вымысла»<sup>7</sup>. Исследователь видит опасность в том, что со временем докудрама может даже заменить собой подлинную документалистику. Возможно, в этих опасениях есть доля истины, поскольку поиски образности и метод реконструкции превращаются сегодня на телевидении в расхожий прием, нивелируя документальное начало. К.А. Шергова замечает: «Не надо пытаться обмануть зрителя, выдать придуманное, инсценированное — за документальное. Документальность должна присутствовать в фильме как доминирующий элемент, причем элемент содержательный, а не формальный»<sup>8</sup>.

### Моделирование реальности

Заметим, что кинокартины, объединяемые термином «мюкьюментари», создаются как раз в явном противоречии с данным постулатом. «Появление “мюкьюментари”, полностью или частично вымышленного продукта, подделывающегося под документ, было обусловлено именно тем, что самое понятие “документ” стало бесконечно размытым. Оказалось, что “документальность” — всего лишь эстетическая система, набор приемов, и они обладают огромным потенциалом манипуляции»<sup>9</sup>, — пишет Станислав Зельвенский. Как и в докудраме, в мюкьюментари осуществляется реконструкция событий, но наоборот, ибо события эти вымышленные. В них также происходит драматизация, но не подлинных историй (как в докудраме), а тех, которых на самом деле никогда не было. Создается лишь иллюзия подлинности, предстающей именно как формальный элемент,

<sup>6</sup> Шергова К.А. Докудрама — новый жанр? // Вестник электронных и печатных СМИ № 13 // URL: <http://www.ipk.ru/index.php?id=2102> (дата обращения: 29 октября 2015).

<sup>7</sup> Шергова К.А. Указ. соч.

<sup>8</sup> Шергова К.А. Указ. соч.

<sup>9</sup> Зельвенский С.И. Мюкьюментари: история вопроса // «Сеанс», 2007, № 32 // URL: <http://seance.ru/n/32/mokumentary/mokumentary/> (дата обращения: 29.10.2015).

где содержание остается придуманным. Воспроизводится же оно на экране с помощью средств документалистики.

Сам термин вызывает сегодня немало различий и споров. «Мокьюментари» (от английского «mock») означает «подделку», «издевку», «насмешку», «фальсификацию». Значит, это — соединение правды, вымысла и пародии, демонстрация псевдогероев и их саморазоблачение, имитация реальности, а по существу — ее фальсификация, мистификация, игра со зрителем и его провоцирование с целью либо обнаружения абсурдности мира, либо простого погружения в его тайны, либо (еще проще!) ради эффектного развития сюжета. Фильмов, основанных на приемах «мокьюментари», в мировом кино накопилось немало. Вряд ли стоит их здесь перечислять.

Но одна разновидность мокьюментари стоит ближе к документальной драме, поскольку на экране реконструируется *игровая* ситуация, очень похожая на правду. Для чего это делается? Чтобы вскрыть



Постер к фильму  
«Собачий кайф»,  
(реж. Иван И. Твер-  
довский, 2013)

проблему. Каким образом? Путем превращения психологически сложной ситуации в игру, постановочность, возможно, микшируя удар по психике героев, не задевая их самых сокровенных чувств, но показывая суть явлений.

В этом ряду стоит получившая приз в Оберхаузене знаменитая лента Андрея Анчугова «Бабушкина квартира» (1990), в которой автор разоблачал своих героинь, используя рискованные приемы, без предупреждения подталкивая их к нужным ему реакциям. Можно вспомнить в этой связи и сравнительно недавний фильм «Собачий кайф» (2013) Ивана И. Твердовского, где демонстрируются постановочные приемы, явно провокационное поведение режиссера и его вмешательство в ход событий с целью реконструкции нужных ему ситуаций.

Другая и самая известная разновидность мокьюментари реконструирует на экране полностью *вымышленную* ситуацию. Давний телефильм музыканта С. Курехина и журналиста С. Шолохова «Ленин-гриб» (1991), выстроенный в виде интервью, внедрил в сознание зрителя некий миф, разоблачавший Ленина. Абсурдная история преподносилась сбивчиво, с подтасовкой фактов, с использованием манипулятивных приемов, но весьма наукообразно. Так создавался эффект правдоподобия. В результате авторы наглядно демонстрировали тезис о том, что доказать

и внушить зрителю можно все, что угодно. Чистым мокьюментари можно считать картину П. Костомарова и А. Каттина «Трансформатор» (2003). В ней реконструируется, якобы, продолжающаяся несколько месяцев подряд бредовая ситуация, связанная с тем, как несколько нетрезвых работяг охраняют брошенный на дороге огромный трансформатор. Они «бесхитростно» рассказывают об этом с экрана, обращаясь непосредственно к зрителям. Любопытно, что здесь иллюзия подлинности создается за счет использования чисто телевизионных приемов: крупных планов, неподвижной камеры, прямого обращения к зрителю, контакта «глаза в глаза», создания «эффекта присутствия» и т. д.

Фильм Александры Лихачевой «Катя Креналинова» (2011) участвовал во многих фестивалях документального кино, хотя рассказанная в нем история — чистая выдумка. То, в чем признается героиня, а именно в поджоге отчего дома, она не совершала, но придумала, присочинила, потому что «жили родители бессмысленно», как она говорит. Мокьюментари Александры Лихачевой, хотя это и вымысел в документальной оболочке, заставляет зрителя глубоко задуматься.

### Выводы

Мы рассмотрели разные варианты применения метода реконструкции в современном отечественном документальном кино. И обнаружили, что взаимоотношения автора и героя в картинах, основанных на этом методе, сегодня весьма разнообразны. Его использование мотивируется необходимостью решения уже не столько технических, как прежде, сколько художественных и коммуникационных задач. Кино активно идет по пути сближения игрового и документального. Актеры изображают реальных людей, находясь рядом с ними, рассказчики комментируют происходящее в гуще реконструируемых событий. В двух группах описанных документальных картин мы наблюдаем реальную жизнь, воплощенную на экране постановочными средствами.

В третьей группе, обозначенной термином «мокьюментари», мы открываем истории, в той или иной степени вымышленные, но явно «загримированные» под документ. В одном варианте методом реконструкции восстанавливается на экране ускользающая от режиссера реальность, проводятся жесткие игровые эксперименты с целью провоцирования героя на острые психологические реакции. Он либо играет себя таким, каким хочет быть, самостоятельно конструируя свой имидж, либо предстает таким, каким видит его автор. В другом варианте режиссер идет от собственной фантазии, в полной мере выдавая желаемое за действительное, но

историю рассказывает с максимальной достоверностью. Здесь основная цель — эмоционально «зацепить» зрителя.

Сегодня документалистика испытывает сильное влияние постмодернистской эстетики, вбирая в себя такие ее черты, как тягу к конструктивизму и гибридизации форм, к неопределенности и неясности, ироничности, игре, аллегоричности, символизации. Судя по всему, реконструкции, восстановление фактов, постановочность и инсценировки будут и впредь присутствовать на отечественном документальном экране. ■

---

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Дробашенко С.В. Экран и жизнь. — М.: Искусство, 1962. — 290 с.
2. Зельвенский С.И. *Mockumentary: история вопроса* // Сеанс, 2007, № 32 // URL: <http://seance.ru/n/32/mockumentary/mockumentary/> (дата обращения: 29.10. 2015).
3. Крысин Л.П. Толковый словарь иностранных слов. — М.: Эксмо, 2008. — 944 с.
4. Манскова Е.А. Современная российская теледокументалистика: динамика жанров и средств экранной выразительности. Автореф. дисс. канд. филол. наук // Екатеринбург, 2011. — 23 с.
5. Мартыненко Ю.Я. Документальное киноискусство. — М.: Знание, 1979. — 112 с.
6. Прожико Г.С. Экранный документ в контексте современной медиакультуры // Экранная культура в современном медиaprостранстве: методология, технологии, практики. — М.: Екатеринбург: ИПП «Уральский рабочий», 2006. — С. 14–27.
7. Шергова К.А. Докудрама — новый жанр? // Вестник электронных и печатных СМИ, № 13 // URL: <http://www.ipk.ru/index.php?id=2102> (дата обращения: 29.10. 2015).

#### REFERENCES

1. Drobashenko S.V. *Yekran i zhizn'* [Screen and life] — M.: Iskusstvo, 1962. — 290 p.
2. Zel'venskii S.I. *Mockumentary: istorija voprosa* [Mockumentary: background], *Seans*, 2007, № 32 // URL: <http://seance.ru/n/32/mockumentary/mockumentary/> (data obrasheniya: 29.10. 2015).
3. Krysin L.P. *Tolkovyi slovar' inostrannyh slov* [Explanatory dictionary of foreign words]. — M.: Yeksno, 2008. — 944 p.
4. Manskova E.A. *Sovremennaya rossijskaya teledokumentalistika: dinamika zhanrov i sredstv ehkrannoy vyrazitel'nosti* [Modern Russian TV documentary: the dynamics of genres and expressive means of a screen]. Avtoref. diss. kand. filol. nauk // Ekaterinburg, 2011. — 23 p.
5. Martynenko Yu.Ya. *Dokumental'noe kinoiskusstvo* [Documentary cinema]. — M.: Znanie, 1979. — 112 p.
6. Prozhiko G.S. *Ehkrannyj dokument v kontekste sovremennoj mediakul'tury* // *Ehkrannaya kul'tura v sovremennom mediaprостranstve: metodologiya, tekhnologii, praktiki* [Document on the screen in the context of modern media culture // Screen culture in contemporary media space: methodology, technology, practice]. — M.: Ekaterinburg: IPP «Ural'skij rabochij», 2006. — P. 14–27.
7. Shergova K.A. *Dokudrama — novyi zhanr?* [Docudrama — a new genre?] // *Vestnik yelektronnyh i pechatnyh SMI*, № 13 // URL: <http://www.ipk.ru/index.php?id=2102> (data obrasheniya: 29.10. 2015).

# Reconstruction as the Character Depiction Method in Documentary

**Alexandra V. Troukhina**

*Competitor of the Cinema Studies Department, VGIK*

UDC 791.229.2:791.21.24+791-51

**ABSTRACT:** The article deals with the reconstruction method in contemporary Russian documentary. Its use is motivated now not only by necessity of technical tasks decision as before, but in most cases by artistic and communicational ones. For a long time it has been seen that reconstruction of true events does not refer to documentary, that stage effects are only features of live action; that screen adaptation misrepresents documentary's nature by definition. However, nowadays documentary often draws closer with live action being full of different artistic elements: histrionic performance, music, iconography, animation. Moreover, actors depict real people being close to them and narrators comment current events in the thick of reconstructed things.

In two groups of documentary films where reconstruction is used we observe real life embodied on screen by stage means. In the first one a *dramatization* of reality takes place predominantly. In another group, registered on TV and united by the «docudrama» term, the *restoration* of reality is carried out by the same method of reconstruction.

In the third group often named “*mockumentary*” we observe the reverse situations, i. e. situations invented in a varying degree but obviously posed as a document. In one type of mockumentary films reality is eluding from a director being both *composed* and *restored* on screen by reconstruction method. Here tough game experiments are carried out to provoke a character to acute psychological reactions. And that character either independently constructs his/her own screen image, or appears in a way as an author wants. In another type of mockumentary films based on his/her own fantasy the author entirely *composes* a story taking the wish for the reality but telling it with maximum authenticity. Here the main aim is to catch a spectator emotionally.

Therefore, the reconstruction method is used in contemporary screen documentary in a few variants displaying diversity of relations between an author and a character.

**KEY WORDS:** documentary, reconstruction, docudrama, mockumentary, author, character

## [ библиотека ВГИК ]



**Голан Жанна**  
(Барская-  
Головченко).

**Всё настоящее: мемуары.** — Тель-Авив, 2012. — 165 с. Жанна Голан (Барская-Головченко) окончила МГИАИ (Московский го-

сударственный историко-архивный институт) и ВГИК. Автор статей по вопросам киноискусства в центральных печатных изданиях, в том числе в журналах «Советский экран», «Искусство кино», буклетов «Сергей Никоненко», «Людмила Максакова». С 1990 года живет в Израиле. Член Союза писателей Израиля. Эта книга — воспоминания, размышления и впечатления о годах учебы во ВГИКе (сокурсники, педагоги), встречах со многими советскими кинематографистами: режиссерами, киноведами, актерами... Для кинематографистов и широкого круга любителей мемуарной литературы.



**Тихонова Маргарита. О поэтике Александра Сокурова: изобразительное решение и картина мира: монография.** — Saarbrücken: Lambert Academic Publishing (LAP),

2012. — 103 с.

Книга посвящена творчеству Александра Сокурова, выдающегося мастера

современного кинематографа. Наследник русской классической литературы, Сокуров исследует духовные основы человека и современной цивилизации, и вместе с тем — является подлинным новатором в области киноязыка. Автор книги предлагает свой метод интерпретации сложных произведений режиссера, анализирует особенности изобразительного решения его фильмов, дает характеристику картины мира в творчестве мастера, рассматривает специфику его диалога с культурными традициями России и Европы. М.Е. Тихонова — киновед, кандидат искусствоведения, преподает в Тольяттинском государственном университете. Для кинематографистов.



**Миронова М.Э. Страницы и годы взброс: сборник воспоминаний и сценариев.** —

М.: Совпадение, 2012. — 232 с.: ил. Интервью, сценарии, заметки, размышления,

собранные в книге, — никогда не печатались, годами лежали в ящике стола... Воспоминания о людях, с которыми автору посчастливилось общаться, о тех, кто оставил в ее душе добрый след, — Эфросе, Княжинском, Князевой, Кобрине, других известных людях двадцатого столетия. Книга для всех, кому интересна история театра и кино.

# ПЕРФОРМАНС ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ



Фото А. Неймина



## Интерпретация эпохи оттепели в современном кино

**О.П. Зиборова**

кандидат искусствоведения

*В статье анализируются современные фильмы и сериалы, речь в которых идет о времени оттепели, а также рассматриваются причины обращения режиссеров к этому историческому периоду и актуальность проблем прошлого в свете нынешних реалий.*

АННОТАЦИЯ УДК 791/43

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА  
оттепель,  
фильм,  
сериал,  
современность

Позитив, который эпоха оттепели привнесла в общество советских людей, переоценить трудно. XX съезд партии и первая волна реабилитации жертв политических репрессий, несколько лет послаблений в общественно-политической жизни, недолгий, но все же поворот государства лицом к человеку, не последним следствием которого стало расселение коммуналок, что обеспечило возможность обретения хотя бы минимума личной свободы, — естественно, все эти перемены немедленно вызвали отклик у населения. Страна расцвела надеждами. Однако период перемен оказался и не долгим, и не масштабным. Безальтернативный разворот в прошлое заявил о себе уже в 1968-м, похоронив — как выяснилось — необоснованные надежды и скрыв блеснувшие, казалось бы, перспективы.

Через четверть века история повторилась. На этот раз, в 1990-х, перемены носили характер более объемный и основательный. Появились независимые СМИ, открылись широкие возможности для развития экономики, произошла смена законодательной базы. Старый мир рушился на глазах, ростки нового возникали повсюду. И хотя всё складывалось не без сложностей, вектор движения, на этот раз, казалось, определился окончательно.

Но уже в последующем десятилетии стало понятно, что тема повторяемости российской истории вовсе не является для нас прошедшим этапом. Виток запущенных в 1990-е годы обновлений был определенно крупнее первого, и возможно поэтому, когда к середине первого десятилетия 2000-х в движении стала заметна пробуксовка, ни деятели культуры в целом, ни кинема-

тографисты в частности не позволили себе обойти столь неожиданно актуализировавшуюся тему. Оттепель и ее финал стали поводом для разговора о современности.

### Драма и детектив

В кино первым, стоит предположить, поднял проблему Алексей Герман-младший, сняв в 2008 году фильм «Бумажный солдат» (сценарий — В. Аркуша, А. Герман-мл., Ю. Глезарова). Речь в картине, повествующей о 1960-х, но проводящей четкие параллели с настоящим, шла о необоснованности оттепельных надежд и о судьбах людей, надежду на эти изменения потерявших.



Кадр из фильма  
«Бумажный солдат»

Герой фильма — врач-терапевт готовит команду советских космонавтов. Из пяти пробных полетов с животными удачей закончились три, да и из этих трех запусков в одном случае не сработала катапульта.

Собака разбилась. Но время не ждет, пора посылать человека...

«Бумажный солдат» — картина важная по многим параметрам. Во-первых, она важна по теме, поскольку говорит о нашем настоящем, прошлом и будущем. О том, что в глобальном аспекте у нас ничего не меняется. Что прививка свободы в России всегда оказывается единоразовой инъекцией между продолжительными периодами ожидания позитивных перемен. Что эта вприснутая капля свободы иссыкает быстро и обязательно, после чего Сталин (в фильме речь о его портрете) вновь поднимается в цене. Пока действует прививка свободы, человек видит в жизни смысл. Но действие ее заканчивается, и он в который раз оказывается вынужден осознать, что является лишь винтиком большого механизма — средством для достижения государственных целей.

Кадр из фильма  
«Бумажный солдат»



Государство готово рисковать жизнью гражданина ради престижа страны. Гражданин, если понадобится, обязан принести себя в жертву государству. Долг односторонний. Приоритетна идея.

Во-вторых, картина важна и потому, что, как писала о ней Ирина Шилова, «Бумажный солдат» возвращает зрителя, уже плотно упакованного в идеологию развлечений, в кинокультуру, — она дает пищу тем, кто еще хочет видеть в киноискусстве важное для себя послание. Герман «решил предъявить реальность с ее безусловной достоверностью, с точно создаваемой средой и атмосферой, которые он угадал как современный художник, воспользовавшийся открытиями Германа-старшего, в свою очередь угадывавшего время своего отца. Он заставил прожить “чужое” время и тем самым попытаться понять время сегодняшнее, связывая времена, обнаруживая те проблемы, которые и сделали отечественную культуру столь значимой для всей планеты»<sup>1</sup>. Фильм с восторгом приняли в Венеции, он получил «Серебряного льва» за лучшую режиссерскую работу.

Рисковать собственной жизнью не просто, но рисковать чужой жизнью сложнее вдвойне — не каждая совесть выдержит. В сущности, от решения врача ничего не зависит — не ты, так другой. Жертва в любом случае будет принята. Переживать бессмысленно. А не переживать невозможно. Герой — умный и образованный человек, он не может не понимать, что государство, позволяющее себе ради престижа жертвовать жизнями граждан, — аморально. Но если это так, то при чем здесь оттепель? Диктатора уже нет, а в фундаментальном устройстве страны ничего не поменялось...

В сущности, «Бумажный солдат» — это фильм о поиске смысла жизни в искусственной системе ценностей. Не выдержав морального напряжения, герой фильма гибнет от сердечного приступа, и это даже не столь закономерно по сюжету, сколь верно по историческому контексту — такова судьба интеллигента в России<sup>2</sup>. Режиссер Александр Прошкин как-то очень точно высказался на этот счет: «Исчезновение интеллигенции — опасная вещь. Все-таки был тонкий слой, которому было стыдно. Который знал: это можно похвалить, это нет. Такое подписывать нельзя, такую руку — пожать. Конечно, по сравнению с Серебряным веком советские времена — детский сад на лужайке. Первый слой все время уничтожается»<sup>3</sup>.

Поскольку тема вечного российского *déjà-vu* продолжала волновать общество, одной кинокартиной она исчерпаться не могла. В 2012 году появилась 24-серийная кинолента Константина Худякова «Однажды в Ростове» (сценарий — Е. Райская). Несмотря на то, что права на картину принадлежали финансово участвовавшему в ее создании телевидению, и, по словам продюсера С. Жигунова, она была сильно недешевой, эта ин-

<sup>1</sup> Шилова И. Мимикрия действительности // Хроники кинопроцесса. 2008. М.: НИИ киноискусства, 2009. С. 43–44.

<sup>2</sup> Интеллигенция есть этически — анти-мещанская, социологически внесловесная, внеклассовая, премественная группа, характеризуемая творчеством новых форм и идеалов и активным проведением их в жизнь в направлении к физическому и умственному, общественному и личному освобождению личности / Иванов-Разумник Р. Что такое интеллигенция?// URL.: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/History/intell/ivan\\_chtotak.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/intell/ivan_chtotak.php) (дата обращения: 01.12.2015).

<sup>3</sup> Александр Прошкин. Экранизировал Распутина, а видел пугачевщину / Беседовала Л. Малюкова // Новая газета. 2008, 14 июля.



Кадр из фильма  
«Однажды в Ростове»

на украинском ТВ, и за два года ссылки в «гетто» интернета аккумулировал позитивное общественное мнение в виде отзыва: «Это надо смотреть».

«Однажды в Ростове» сочетает в себе хороший интеллектуальный уровень и высокий потенциал популярности: это фильм, где разговор со зрителем идет на равных, без опускания ментальной планки в угоду популярным тенденциям, поддерживающим курс на примитивизацию населения. Вслед за «Бумажным солдатом» телелента «Однажды в Ростове» продолжала настойчиво констатировать: прошлое России — это ее вечное настоящее.

Кадр из фильма  
«Однажды в Ростове»



В отличие от фильмов о советском прошлом, снятых в период 1990-х, режиссеры которых, возлагая надежды на изменения, это

прошлое просто разоблачали, современное кино об СССР, принципиально иное, жестко и педантично его анализирует, вскрывая и фиксируя общие черты с настоящим. Оно говорит о том, что никто и никогда здесь хронически не защищен ни от сумы, ни от тюрьмы — и это не

вопрос персональной честности; о том, что всегда оказывается приоритетна презумпция виновности — и поэтому нет и не может быть доверия к судебной системе; о том, что неистребим потенциал постоянно возрождающегося идеологического насилия. И фильм «Однажды в Ростове» показывает, что смена партийных вывесок ничего не меняет. Что наши партийные структуры сростаются с криминальными. Рассказывает об интеллигенции,



Кадр из фильма  
«Однажды в Ростове»

вынужденной периодически «уходить в себя». О второй функции наших кухонь. О вечной лжи официальных СМИ. О доверчивости населения. О том, что десятилетие за десятилетием Россия упорно противопоставляет себя окружающему миру; что с завидной регулярностью — каждый

раз на новом витке — она превращается в замкнутый сосуд, с верху до низу набитый демагогией; что в условиях вынужденного сотрудничества с государством (работать же где-то надо) приличному человеку со временем становится нечем дышать. И что нашей самовоспроизводящейся системе, в сущности, безразличны люди: она калечит судьбы даже своих сторонников.

Детектив и драму с политическим подтекстом сценаристка Елена Райская объединила общими героями, построив увлекательный сюжет, приправленный обаятельной романтикой. Сергей Жигунов, продюсер фильма, очень хотевший сделать эту картину, определил ее как гангстерскую сагу про банду братьев Толстопятовых, известных как «фантомасы», объединив эту историю с темой расстрела голодного бунта 1962 года в Новочеркасске: «Это был период, когда после оттепели неожиданно решили закрутить гайки, а они не хотели закручиваться. Власти сделали шаг назад, возник отрицательный резонанс, который начал расшатывать всю систему... Мы подняли документы, видели расписки, — людей под страхом смертной казни заставляли молчать»<sup>4</sup>. Тот факт, что воры и убийцы Толстопятовы волновали советское государство куда меньше фигурантов политических дел, органично вырисовывался из сюжета картины, и авторы не стали его вуалировать. Более того, они сконцентрировали внимание телезрителя на еще одном, не менее важном посыле. Безальтернативно отделив рукотворную конструкцию «государство» от понятия «родина», к творчеству политиков отношения не имеющего, они развенчали популярный ныне тренд смешивать эти два слова в единое целое.

В отличие от режиссеров и продюсеров, работающих в сфере так называемого «кино престижа»<sup>5</sup> и изначально видящих своего зрителя в фестивальной аудитории, создатели телесериалов вынуждены думать о зрительском потенциале своих картин, и

<sup>4</sup> Сергей Жигунов: боюсь развязать войну / Беседовала Л. Хлобыстова // Вести. 2010, 12 апреля.

<sup>5</sup> Существует понятие «кинематограф престижа». Речь идет о фильмах, которые создаются не только для зрителей, но и с целью поддержания уровня национальной кинематографии. Высокую оценку в глазах мирового кинематографического сообщества картина может получить на престижных международных фестивалях. — *Прим. авт.*

потому язык «Однажды в Ростове» простой и ближе к вкусам массовой аудитории, нежели языковые изыски «Бумажного солдата». При том, что его задача — донесение общественно важного посыла до широкой аудитории — не менее важна, и уж точно не менее сложна. Именно такие картины, как «Однажды в Ростове», исподволь трансформируют инертное массовое сознание, — ненавязчиво, например, объясняется, что традиционно-позитивное понятие «эпоха оттепели» лишь отчасти передает реальный характер времени, которое было на самом деле очень непростым, противоречивым и вовсе не чуждым лицемерию и цинизму. Именно в этих характеристиках оттепельного периода современное кино ищет сходство сегодняшнего дня с тем, похожим на него, этапом более раннего витка исторической спирали.

### Комедия и мелодрама

Возникновение и закат общественных надежд 1950–1960-х нашло отражение в замечательном отечественном оттепельном кино. Испытав на первой стадии этого периода мощный импульс обновления, оно потрясло зрителей энергией творчества, зарядом жизнелюбия, верой в человека и прогресс, разнообразием тем, искренним оптимизмом. Позже, утратив романтические иллюзии, но не пострадав из-за этого качественно, оно отразило на экране пришедшие в общество сомнения и тревогу. Время, прочно связанное в отечественном сознании с глотком свободы, на самом деле несло в себе неуничтожимый, затаившийся до времени потенциал грядущей реакции — это, несмотря на легкость подачи сюжета, присутствует и в мелодраматических и комедийных перипетиях 12-серийной «Оттепели», вышедшей на телеэкраны в 2013 году (режиссер — В. Тодоровский, сценарий — А. Званцова, Д. Константинов, В. Тодоровский).

Кадр из фильма  
«Оттепель»



Картина Валерия Тодоровского повествует об оттепельном периоде, но основывается на материале, имеющем отношение к кинопрофессиональному сообществу. Сам режиссер вырос в семье кинематографистов, поэтому его фильм, без сомнения, учитывает воспоминания и личные



Кадр из фильма  
«Оттепель»

впечатления, скорректированные на раннеоттепельное время и пропущенные через мышление человека, критически оценивающего прошлое с полувековой дистанции. В «Оттепели» он говорит и о безотказно действовавшей системе госконтроля, и об Отделе культуры, преоб-

разованном из Агитпропа, принимавшем решения по вопросам работы и развития кино, и о госприемке, вынуждавшей преодолевать кордоны всяких «нельзя», — в картине множество сцен, обнажающих связь оттепельного периода с предыдущими этапами отечественной истории в свете ее культурной политики. Без сомнения, влияние свободного творчества на массы сильно пугало партийных вождей — от кино исходила угроза идеологической измены и, как следствие, угроза режиму власти. В этом корни той страсти к запретительству, которая не канула в Лету, а, протянувшись через годы, прокралась в современность.

В определенном смысле картина Тодоровского, конечно, — и об этом много писали — похожа на замечательный американский сериал «Mad Men» («Безумцы/Люди с Медисон-авеню», 2007–2015). Тем не менее, твердо положенная на российскую почву, она завоевала шанс привлечь к себе заслуженное зрительское внимание. Схожесть с западным продуктом не помешала ни героям фильма, ни сюжету в целом выглядеть детищем сугубо отечественного производства. Остроумный и продуманный сюжет, многочисленные разбросанные по всему фильму детали, признаваемые российским менталитетом, более сложносочиненный, чем в первоисточнике, тип главного героя и — не в последнюю очередь — актуальность темы сделали из нее телевизионное событие. Картина не уходит от проблем периода, не прячет их. При всей красочности подачи материала в ней присутствуют яркие штрихи как положительных, так и отрицательных «оттепельных» черт: отталкиваясь от ситуации в отрасли, авторская оценка событий распростирается на обстановку общественно-политическую, недвусмысленно обозначая, что у айсберга оттепели существовала большая, и далеко не лучшая, подводная часть. «Пейзаж эпохи» преподносился при этом с хорошей долей юмора, вовсе не утяжеляя слегка отдающую бижутерией стилистику картины.

Вокруг фильма было немало споров о том, насколько похоже В. Тодоровский передает атмосферу теплых лет. Многие смущал активный стилистический гламур, свойственный, впрочем, не только «Оттепели», но и “Mad Men”, хотя, вероятно, отражающий собственное видение режиссера. Ведь еще в «Стилягах» (2008) он занимался опытами со стилизацией воображаемого советского прошлого и топил скромный сюжет фильма в ярких нарядах. Гламур как раз и является средством решения режиссерской задачи по генерированию ощущения «приоткрытых шлюзов» свободы.

Однако это детали, важно же то, что и «Оттепель», и прочее современное кино о репрезентируемой эпохе недвусмысленно ассоциирует наше «сейчас» со второй фазой оттепели, беспощадно анализируя при этом именно первую ее часть. Выискивая в ней те точки опоры, отталкиваясь от которых инерция власти смогла в те годы затормозить и остановить столь нелюбимую ей и непрощенную общественную активность. Поэтому кино 2000-х, рассказывающее нам об оттепельных годах, как и кино второй фазы самого оттепельного периода, — это не кино надежд, а кино сомнений и тревоги. Кино без романтических иллюзий. Но, определенно, — это кино с гражданской позицией. В чем, собственно, и заключается позитив, отличающий современные ленты этого направления от фильмов второй фазы оттепельных лет. По сути, это жесткий анализ современности, который дают люди, не желающие повторения пройденного. ■

---

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Александр Прошкин. Экранизировал Распутина, а видел пугачевщину / Беседовала Л. Малюкова // Новая газета. — 2008, 14 июля.
2. Иванов-Разумник Р. Что такое интеллигенция? // URL: [www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/History/intell/ivan\\_chtotak.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/intell/ivan_chtotak.php)
3. Сергей Жигунов: боюсь развязать войну / Беседовала Л. Хлобыстова // Вести. — 2010, 12 апреля.
4. Шилова И. Мимикрия действительности // Хроники кинопроцесса. — 2008. — М.: НИИ киноискусства, 2009. — С. 43–44.

#### REFERENCES

1. Aleksandr Proshkin: Ekraniziroval Rasputina, a videl pugachevshchina [Alexander Proshkin: Rasputin filmed and seen Pugachevshchina] / Besedovala L. Malukova // Novaya gazeta. — 2008, 14 July.
2. Ivanov-Razumnik R. Chto takoe intelligenciya? [What does intelligentsia mean?] // Biblioteka Gumer. / [www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/History/intell/ivan\\_chtotak.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/intell/ivan_chtotak.php)
3. Sergey Gigunov: boyus razvyazat voynu [Sergey Zhigunov: I'm afraid to start a war] / Besedovala L. Hlobystova // Vesty. — 2010, 12 April.
4. Shilova I. Mimicriya deistvitelnosti [Mimicry of reality] // Chroniki kinoprocessa. — 2008. — M.: NII kinoisusstva, 2009. — P. 43–44.

# Interpretation of the Soviet Thaw (Ottepel') Period in Contemporary Cinema

*Olga P. Ziborova*

*PhD (Art)*

UDC 791/43

**ABSTRACT:** The article is a part of the author's research "Russian cinema of Post-Soviet period". The article deals with contemporary films about the end of the Soviet Union, that is the 50s-early 60s, the so-called "Thaw". The author touches upon the question why this period of the Soviet history looks so relevant to modern Russian film filmmakers.

Comparing the latest pictures about the Soviet Union with the films about the same period of the '90s, the researcher points out the differences between them and gives the explanation why during the last 10 years some changes have occurred in mental sphere of Russian filmmakers and the audience. She also found some similarities and principal differences between today's and "thawing" cinema. The author accentuates the fact that up-to-date Russian film directors prefer to address their audience in a way of discussion about their common past.

The researcher turns to the most interesting films (TV-series) on the indicated theme, released in 2008-2013. She marks out their common ideas and proves that the actualization of the question is related to the proximity of the two periods of Russian history.

**KEY WORDS:** thaw, film, series, contemporaneity



## Экранизируя Зурбаган: к опыту использования анимации в российском игровом кино

**Н.Ю. Спутницкая**

кандидат искусствоведения

УДК 778.5

АННОТАЦИЯ

*В качестве предмета исследования выступают экранизации прозы Александра Грина, объекта — особенности кинематографического взгляда на образы яркого представителя прозы «Серебряного века». Статья носит историко-теоретический характер, ее цель — ввести в научный оборот ранее неизвестные архивные документы (на материале фондов РГАЛИ, к/ст. «Мосфильм») и экспериментальные съемки, которые уточняют историю использования специальных эффектов в отечественном кино. Анализ фильмов, осуществленный автором статьи, позволяет говорить об эволюции эстетических взглядов на природу фантастики в кино в 1960–2010 годах. Практическая значимость статьи состоит также и в том, что она раскрывает малоизвестные аспекты творчества выдающихся отечественных аниматоров.*

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

анимация  
в игровом кино,  
специэффекты,  
экранизация

Проза Александра Грина, проникнутая идеей двоемирия, кажется идеальным материалом для осмысления синтетической природы киноизображения, путем совмещения различных техник. Но, в отличие от книжной иллюстрации, более или менее щедро одарившей писателя вниманием (достаточно вспомнить работы Саввы Бродского, Михаила Бычкова) обращение к творчеству писателя в отечественном кино было сопряжено с типичными трудностями командно-административной системы. Утверждение заявок в ходе бесконечных худсоветов и комиссий, зависимость от настроений конкретных функционеров — все это губительно сказывалось на экранных преломлениях сложного, тяготеющего к символизму и поэтизации действительности языке автора Зурбагана.

### 1960-е. «Алые паруса» Александра Птушко: объемная анимация в игровом кино

В качестве своеобразной прелюдии к включению экранизации Птушко в спектр рассматриваемых в статье проблем имеет смысл вспомнить, что экранизация феерии А. Грина в интерпретации Птушко является образцом «советского фэнтези», фильм стал лидером проката и выдержал испытание временем. Однако в художественной критике он получил неоднозначные оценки. Недоумение, особенно у оппонентов (среди них была и вдова писателя<sup>1</sup>), вызвал финал картины. В защиту фильма выступил «простой зритель». В архиве студии сохранились папки с «апологией» фильма Птушко: письма зрителей, выступления-реакции на статью Ю. Ханютина «И не зацвела ивовая корзинка...».

Обратим, однако, внимание на изобразительное решение фильма, предметный мир, ландшафт и оптические эффекты, определившие кинематографический облик фантастического приморского города, а также — сюжет, идеологию проекта. 15 июня 1960 года на киностудии «Мосфильм» состоялось заседание худсовета по обсуждению эскизов декораций. Тогда Л. Шенгелия, представив худсовету эскизы в тоне, а не в цвете, озвучил точку зрения, которую разделяли с художником оператор и режиссер фильма: «Снять цветную картину почти как черно-белую, чтобы потом работали, врывались алые паруса»<sup>2</sup>. Птушко подтвердил: «...мажор будет в самом финале»<sup>3</sup>. Так, в связи с мотивом корабля в контексте экранизации 1961 года формируются аллюзии не к прозе «Серебряного века», а к двум предыдущим картинам режиссера — «Золотой ключик» (1939) и «Садко» (1951). Именно в этих картинах Птушко использовал методы масштабирования, провел опыты по оптическому совмещению макета с человеком и опробовал мотив корабля, несущего надежду в поисках счастья.

<sup>1</sup> РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 4. Ед. хр. 1437. Л. 1–2, об.

<sup>2</sup> РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 4. Ед. хр. 1328. Л. 2.

<sup>3</sup> Там же. Л. 13.

Кадр из фильма  
«Алые паруса»  
(реж. А. Птушко,  
1961)



Потому-то один визуальный трюк, связанный в фильме с кораблем, призванный задать цветовую символику, доминанту повествованию, и был особенно дорог режиссеру — кораблик маленькой Ассоль. Коллеги, однако, справедливо опасались, что режиссер «не переплюнет комбинированную сценку ее следующей натурной сценой». Отдельного упоминания в этом плане заслуживает дискуссия постановщика с литературным консультантом фильма М. Вольпиным, который не воспринял избытка немотивированной, с его точки зрения, мистики (например, рассказ соседки через превращение в Мэри). Лишней сочли члены худсовета студии и превращение во время беседы с Эглем игрушки в руках Ассоль то в каравеллу, то в лодку, хотя Птушко пылко отстаивал эту сцену: «На этом все строится, в этом весь посыл... Я считаю это находкой своей, что нашел, почему Эгль придумал алые паруса. У Лонгрена не хватило материи, он кинул кусочек алой материи. Девочка несет эту яхту, Эгль вторит: “Придет время — приплывет корабль — посмотрел и вдруг увидел алый цвет... Это чапаевская картошка”. Вольпин парировал: “Это колесниковая тряпочка, в сказке она выросла”»<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Ед. хр. 1326. Л. 45–46.

Грин не уточнял, почему Грэй покинул отчий дом, более того — отношения отца и сына лишены у него какой бы то ни было конфронтации, уточняется лишь, что Лионель, занятый государственными делами, нередко отсутствовал дома, но при этом не раз узнавал в дерзком Грэе себя. В фильме же конфликт отца и сына доведен до предела, даже гипертрофирован. Птушко вводит два эпизода, предваряющих уход наследника: герой Ланового пишет в дневнике, что устал от тяжб отца с крестьянами, а следующий эпизод посвящен яростной конфронтации: отец избивает горничную, и Грэй, заступившись за женщину, отрывается от отца и наследства. Так режиссер исполнял требования руководства: «Образ Грея должен быть обязательно образом человека-протестанта, вырвавшегося из этой среды», кроме того, руководство настаивало, что «Грэй — не судовладелец, а старший товарищ матросов»<sup>5</sup>. Собственно, сам Зурбаган введен в сюжет фильма для знакомства героя с повстанцами (в «Алых парусах» Грин не упоминает Зурбаган).

<sup>5</sup> Ед. хр. 1436. Л. 3–4.

Птушко настаивает на посвящении Грину, на эпизоде с анимированной книгой и корабле, сходящем с ее страниц, считая это реабилитацией писателя для тех, кто «сухо подходят к Грину»<sup>6</sup>. В итоге, неистовое стремление режиссера к эффектной сцене разрушает прозрачную гриновскую поэтичность в пользу парадности. Но все-таки встреча с героями «Алых парусов» волнует зрителя, прежде всего благодаря актерской и предметной фактуре.

<sup>6</sup> Ед. хр. 1326. Л. 56.

### 1970–1980-е. «Алые паруса» и эстетика гравюры в игровом кино: история одной НИР

1 января 1983 года на телеэкранах СССР состоялась премьера фильма Б. Степанцева «Ассоль», — последняя работа мастера российской анимации, спустя год ушедшего из жизни. Проект готовился почти 10 лет: апробация новых методов совмещения анимационных и игровых фактур на материале феерии Грина осуществлялась на трех студиях как своеобразный ответ популярному в западном кино методу соединения актера с рисованным персонажем. Еще в 1974 году на киностудии «Союзмультфильм» постановка кинокартины лирико-романтического плана заявлялась как экспериментальная работа с целью апробации новых средств пластического воплощения фантастического мира с использованием всех новейших средств кинотехники, комбинированной съемки, соляризационных способов обработки отснятого материала. Но самое главное — при постановке этого фильма режиссером предлагалась съемка актеров методом фотографии с последующим совмещением материала с рисованными декорациями.

Поначалу «чистой анимации» планировалось отдать две части из четырех, а одну часть выстраивать на совмещении мультипликации с натурой, предусмотрев в плане и полнометражный цветной художественный фильм, с соответствующим финансированием. Однако Госкино (главная сценарная редколлегия и главное управление кинопроизводства) внесло коррективы: «Постановка кинофильма «Алые паруса» должна быть осуществлена с применением различных методов экранного воплощения одноименной повести за исключением каких-либо игровых актерских сцен», настаивая на «собственно мультипликационном решении»<sup>7</sup>. Кроме того, требовалось представить ролик, подтверждающий целесообразность предлагаемого творческо-производственного решения. На киностудии им. М. Горького необходимого рир-проеекционного оборудования не оказалось, и, в конце концов, Степанцев и инженер «Союзмультфильма» Е. Корольков были направлены с проектом на студию «Мосфильм», на базе которой в рамках ее научно-исследовательской деятельности смогли провести экспериментальные съемки ключевых эпизодов. Технология, примененная на «Мосфильме»<sup>8</sup> с одновременной проявкой и «масочной» сцены, и актерской, позволила добиться устойчивого изображения (для филигранного совмещения рисунка и игрового материала недостаточно было силуэтной маски актерской сцены). К этому времени совмещение актерских сцен с анимацией осуществлялось у нас в стране с помощью съемки актеров

<sup>7</sup> РГАЛИ. Ф. 2469. Оп. 5. Ед. хр. 477. Л. 21.

<sup>8</sup> Использовались аппараты ПСК и КСК, и трюкмашины фирмы «Дебри».

на инфразкране, при этом режиссер-мультипликатор имел возможность работать только с силуэтами исполнителей, и достичь полной синхронности жестов, мимики актера с анимационным персонажем было затруднительно.

В отчете НИР «Мосфильма» авторы апеллируют к опыту А. Птушко («Новый Гулливер» — как образец синтеза объемной анимации и актера) и «Мэри Поппинс» студии «Дисней»; опыту фотографии (трансформации оптического и химического изображения при съемке, печати и обработке материала для достижения необходимого эстетического эффекта, речь идет о методах «изогелия» и «соляризации») и эксперименту студии «Леннаучфильм» по применению методов «киноизогелия» при оптической печати на киноплатах по технике безопасности (статичное изображение)<sup>9</sup>. Новизна работы, таким образом, была очевидной.

Степанцев вычленяет из произведения три линии — три разных фактуры, три изобразительные стратегии. *Первая* — реальная действительность, в которой живут и действуют герои, — создавалась путем съемки актеров в костюмах на нейтральном фоне. Далее изображение средствами фотографии (комбинированной съемки) превращается в гравюру, совмещенную с мультипликационными фонами (здесь авторы апеллировали к опыту Карела Земана в «Тайне острова Бек-Кап»). *Вторая линия* — линия мечты — должна была быть целиком выполнена средствами живописной мультипликации. *И третий пласт* — действительность, увиденная глазами обывателя, лавочника: «...тоже может быть реализована средствами мультипликации, но мультипликации гротеска, карикатуры»<sup>10</sup>. Таким образом, эстетическая модель фильма базировалась на трех технических способах, определяющих его драматургическую конструкцию: съемке актеров в павильоне на нейтральном фоне с последующей впечаткой рисованной декорации отводилось около четырех частей; «чистой мультипликации» — около двух; мультипликации, комбинированной с натурой, — одна часть.

Особенный интерес в разработке заслуживают две сцены — танец девочки и эпизод шторма и гибели трактирщика. В первом случае авторы работали при совмещении изображений, снятых через фильтр, с красными цветами и синими тенями и полутенями, созданными смесью этих цветов, с полутонами разной плотности — для морских пейзажей. В итоге оранжево-голубые волны вбегали в комнату девочки и касались ее коленей (кадр с актрисой снимался в декорации, а волны впечатывались в него). А в танце героини применили съемку на инфразкран, при ра-

<sup>9</sup> С отчетом сотрудников «Леннаучфильма» познакомился только к концу работы.

<sup>10</sup> Архив «Мосфильма», Ф. 2453. Оп. 17. Ед. хр. 535. Л. 11.



Кадр из фильма  
«Ассоль»,  
(реж. Б. Степанцев,  
1983)

боте с контурами ног и платья на фоне морских волн, удалось добиться и нужного тона для эффекта танца бесплотной души героини — такой Ассоль видела сама себя во сне. (Для видений матери и отца использовали растры из разных материалов — рифленого стекла, газет, шелка разной фактуры, марли, других.) В сцене шторма и встречи Лонгрена с трактирщиком узловой была дуэль взглядов двух персонажей, после чего менялся цвет крупных планов (использовалась соляризация), а волны в этой сцене подкрашивались светло-зеленым фильтром. Основная идея авторов проекта базировалась на том, чтобы приблизить натуру, игровую фактуру к рисунку, гравюре и живописи, решить задачи не столько технические, сколько эстетические, соединив актера не с павильонной декорацией, а с рисунком, и добиться в кадре атмосферы зыбкости, что, кажется, нашло воплощение в фильме.

И хотя результаты экспериментальных работ доказали, что применение новой технологии имеет и экономическое преимущество (можно отказаться от страховых дублей в случае неудачных вторых экспозиций; благодаря рабочим лавандам сокращался расход пленки на подгонку по цвету и экспозиции), опыты по совмещению игровых эпизодов и графической мультипликации с привлечением гриновской прозы в 1978 году снова не нашли поддержки. Проект был перенаправлен в Творческое объединение «Экран», и там осуществилась постановка фильма в том виде, в котором он дошел до зрителя по Центральному телевидению.

«Ассоль» открывается мариной — тонированным кадром тревожной ряби, который сменяет стилизованная под гравюру панорама рыбацкой деревни. Монохромное изображение и музыкальная фактура отсылают к эстетике немого кино, к эпохе «Серебряного века». Визуальный код базируется на хорошо знакомых по другим работам дуэта А. Савченко — Б. Степанцев приемах: штриховка фонового цветного изображения, штриховая черно-белая графика и цветные кадры анимации в технике



Кадр из фильма  
«Ассоль»

перекладки. Кроме того, в кадрах, тяготеющих к статике, можно заметить развитие тем, над которыми художники работали в книжной иллюстрации. Особенно выразителен эпизод «выцветающей» мечты маленькой Ассоль после встречи с Эглем: игрушечный кораблик сменяет рисунок. Затем неожиданно вспыхнувший в парном портрете воз-

любленных алых цветов превращается в огонь, в котором угасают паруса, преобразующиеся в закат. По преобладанию мультипликационной формы над игровой фильм можно отнести к анимации, но зритель не считывает «технологический аспект», на его восприятие работает атмосфера. Благодаря синтетическому, многослойному изображению авторы, несомненно, добились серьезного успеха в экранизации прозы Грина, экранизации мира фантазий, чувственной истории.

В сценах с Ассоль акцентно работает красный цвет — цвет ее мечты, но еще более выразительно исполнена юность Грэя, воплощенная в эстетике линогравюры: здесь правят «графика», светотень и фактура тонального рисунка, контрасты, настроечные камерности. В эпизоде смерти трактирщика, задающей код этой эстетике, в документальном режиме читаются кадры с птицами — серыми хищниками, для которых смерть — обыденность. Но и избавиться от телевизионной эстетики, картонности в сценах с жителями Каперны, от павильонности авторам окончательно не удалось. Анимационные вставки, разные по характеру, каждая по-своему выразительно работает на общее настроение, но абсолютного стиливого единства не удается достичь. И, тем не менее, парение героев над обыденностью стало блестящим финальным «аккордом» произведения. Нельзя не заметить в нем развитие темы «танца любви», если вспомнить предшествующую замыслу «Алых парусов» работу Степанцева и Савченко — кружение героев в «Щелкунчике». В экранизации Грина авторам удалось экранизировать ощущение бесплотности благодаря работе с разными фактурами в процессе совмещения изображений.

### 2010-е. Живопись по стеклу

Анимационно-игровой «Арвентур» И. Евтеевой — не экранизация в традиционном понимании, а, как и предыдущие работы режиссера, живописная импровизация, ибо сюжет фильма составляют красочные переливы, а интригу задают просвечивающие слои. Играя с фактурами, автор превращает петербургскую новеллу Грина и даосскую притчу в дилогию. Отдельно следует сказать о трудоемкости работы над этой картиной. На первом этапе с Евтеевой работала вся съемочная группа: за двенадцать дней были отсняты заготовки — по сути, игровой фильм. А на втором этапе (на «Арвентуре» режиссер впервые за долгие годы снимала без своего постоянного оператора Генриха Маранджяна) осуществлялась анимационная ручная обработка материала в технике живописи по стеклу, монтаж фильма и озвучание. Этот этап длился три года. «Арвентур», как прежние работы Евтеевой, стал итогом ее многолетних теоретических разработок «о взаимодействии киновидов» — соединении документальных, игровых и живописных слоев в одном кинополотне.

Название кинокартине Евтеевой дарит раннее произведение А. Грина, написанное в начале 1910-х годов. Первая история дилогии — о посещении молодым человеком удивительного города, состоявшегося внезапно в промозглом Петрограде в 1921 году, почти дословно повторяет повесть писателя «Фанданго». Молодой художник Александр Каур, вынужденный в суровые времена подрабатывать агентом перекупщика предметов искусства, очарован картиной неизвестного мастера. Однажды, благодаря таинственному иностранцу, ему удастся покинуть унылый город и оказаться в чудесном картинном мире — городе Зурбаган. При том, что в «Фанданго» аккумулированы мотивы, развиваемые затем в булгаковской прозе (это было отмечено рядом исследователей творчества обоих писателей, в частности, — в исследовании М. Чудаковой истоков «Мастера и Маргариты»), но они почти нивелированы в интерпретации Евтеевой. Фильм «интонирован» в соответствии с заглавием фильма. Автора влечет возможность экранизировать опыт общения с миром фантазий посредством живописных полотен, игровая фактура дает только первичный слой, а анимация позволяет экранизировать субъективную реальность.

В первой истории кисть на правах рассказчика остается за кадром, наблюдаем лишь итог ее прикосновения к «документальному» материалу. Так, в экспозиции танцовщица, кружащаяся в танго, превращена в густое красочное пятно, а во вступитель-

ном кадре первой новеллы Каур (имя героя — анаграмма слова «рука»), представляясь зрителю, едва дотрагивается до окрашенной в багрянец шляпы. Далее вспыхнувший как будто головной убор меркнет, и в следующих крупных планах подчеркивается рыхлость его коричневатого фетра. Так автор переводит вслед за Кауром зрителя в новый цветовой (ахроматический) и фактурный регистр. Но с этого момента ожиданием путешествия словно пропитан каждый кадр. Наслаивающиеся друг на друга изображения, прием послышной лессировки постановочных кадров позволяют возвести в ранг фантазии бытовые сценки, превратить их в тающие, дрожачие фрагменты и насытить иллюзию подробностями — реквизитом, позаимствованным из реального. Благодаря тщательно подобранной к изображению звуковой фактуре (композитор Андрей Сигле) зрителю удастся «увидеть» шорохи шагов Каура во время прогулки вдоль Фонтанки, — ритм его внутреннего диалога будто подсмотрен в толпе, задан ее прихотливым движением. И вот сам герой, углядев в будничном людском скоплении цыганку, поглощен толпой прохожих — толпой, уже расцвеченной его видением.

Дабы отразить отзывчивость Каура таинственному, облик героя подсвечен. Крупные планы актера сопровождает контражур, как будто зримым становится его воспаленное сознание. Бликами окрашен лещ, найденный Александром в начале повествования на мостовой Петрограда. Сочетание красного и желтого цветов образует киноварь, психологические характеристики герою добавляют цветовые комбинации. Анимационное движение, открывающее глубину внутрикадрового пространства, не позволяет оптически чистому цвету играть решающую роль: все зримое относительно.

Каждый предмет в собственном доме становится элементом в кружеве бытия, признается Каур жене после возвращения из «потустороннего царства». Что это — забытье, сон, приступ безумия? Параллельная реальность кроется для художника в желтом кожаном мешочке с пиастрами — подарке испанских гостей, с которым у Евтеевой рифмуется пестрый длинный хвост таинственной птицы, хранительницы запретного мира. Между тем, в доме героя существуют и другие дары таинственной делегации — веер, жемчужное ожерелье, ракушка, они открывают дверь в потустороннее, не позволяют забыть о сновидческом эпизоде, и эти объекты встретятся во второй новелле кинокартины.

Символическую функцию выполняет птица — сквозной персонаж фильма. Цветовое развитие сюжета, изобразитель-

ные доминанты в кульминационных сценах дают достаточно оснований для объединения двух разных историй в кинокартину. И, тем не менее, именно птицы охраняют у Евтеевой границы миров. Путешествие во второй части фильма-дилогии состоится уже не в сказочную солнечную страну, а в конкретную историческую эпоху — Сражающихся царств древнего Китая — в империю Хань. ■

---

ЛИТЕРАТУРА

1. Грин А.С. *Избранное*. — Кыргызстан, 1980.
2. Евтеева И. Документ, анимация и игровое кино. Точки пересечения // *Киноведческие записки*. № 65. — С. 26–43.
3. Казючич М.Ф. Человек в экранных искусствах: герой и сериал // *Вестник ВГИК*, № 9, 2011. — С. 86–100.
4. Ханютин Ю. И не зацвела ивовая корзинка... // *Литер. газета*, 1961, 22 авг., № 31.

REFERENCES

1. Grin A.S. *Izbrannoe* [The selected works]. — Kyrgyzstan, 1980.
2. Evteeva I. Dokument, animatsiya i igrovoe kino. Tochki peresecheniya [Dokumentary, animation and feature film] // *Kinovedcheskie zapiski*. № 65. — P. 26–43.
3. Kazyuchits M.F. Chelovek v ekrannykh iskusstvakh: geroy i serial [Human in screen arts: the hero and the TV-series] // *Vestnik VGIK*, № 9, 2011. — P. 86–100.
4. Hanyutin Yu. I ne zatsvela ivovaya korzinka... [The basket from a willow has't blossom] // *Liter. gazeta*. 1961, 22 avg., № 31.

# Screening Zurbagan: On Use of Animation in Russian Feature Cinema

***Nina Yu. Sputnitskaya***

*PhD (Arts)*

UDC 778.5

**ABSTRACT:** Basing upon extensive archival stuff (RGALI, archive of "Mosfilm") and experimental footage which specify history of using animation in Russian cinema the author analyzes three films, and assumes, that experience of the appeal to animation in the screen version of prose by Aleksander Green in Russian cinema demands special attention. The author distinguishes three periods and three aesthetic models of Russian sci-fi cinema. The analysis of them allows to come to certain conclusions about evolution of aesthetic views on the genre in 1960–2010s.

Furthermore, the object, subject and conclusions of the research are instrumental in making the history of use of animation devices in the fiction cinema fuller. Besides the films and scripts, as well as results of studio discussions of the works in question form an important link for formation of a complete picture of development of Russian cinema.

The screen versions of A. Green works form the object of the research, evolution of a cinematic view on the images of this prominent writer of the "Silver age" is its subject. The stuff presented in the article might facilitate to modify the ideas of fusion of different devices in cinema art

**KEY WORDS:** animation in feature cinema, special effects, screen version

## [ библиотека ВГИК ]



**Литаврина Марина.** *Американские сады Аллы Назимовой: биография.* — М.: АНО «Диалог культур», 2012. — 288 с.: фот. Это первая в России творческая биография актрисы аме-

риканского театра и кино русского происхождения Аллы Назимовой (1879–1945). Покинув Россию в 1905 году, Назимова стала впоследствии звездой Бродвея и Голливуда. Автор использует материалы из личных архивов актрисы, малоизвестные источники и труднодоступные издания, множество свидетельств мастеров театра и кино. В книге представлен психологический портрет яркой, умной и экстравагантной женщины. Документальная в основе, она читается легко, будет интересна как специалистам, так и широкому кругу читателей.

**Краснова Г.В.** *Путешествие длиною в век. Европейские режиссеры в Голливуде (1910–2010): научное изд.* — М.: Канон+РООИ «Реабилитация», 2014. — 336 с.: ил.



В книге представлены портреты режиссеров, принимавших наиболее активное участие в становлении и развитии американского кино на протяжении всего XX века. Для анализа выбрано творчество тех, кто работал в Голливуде. Неко-

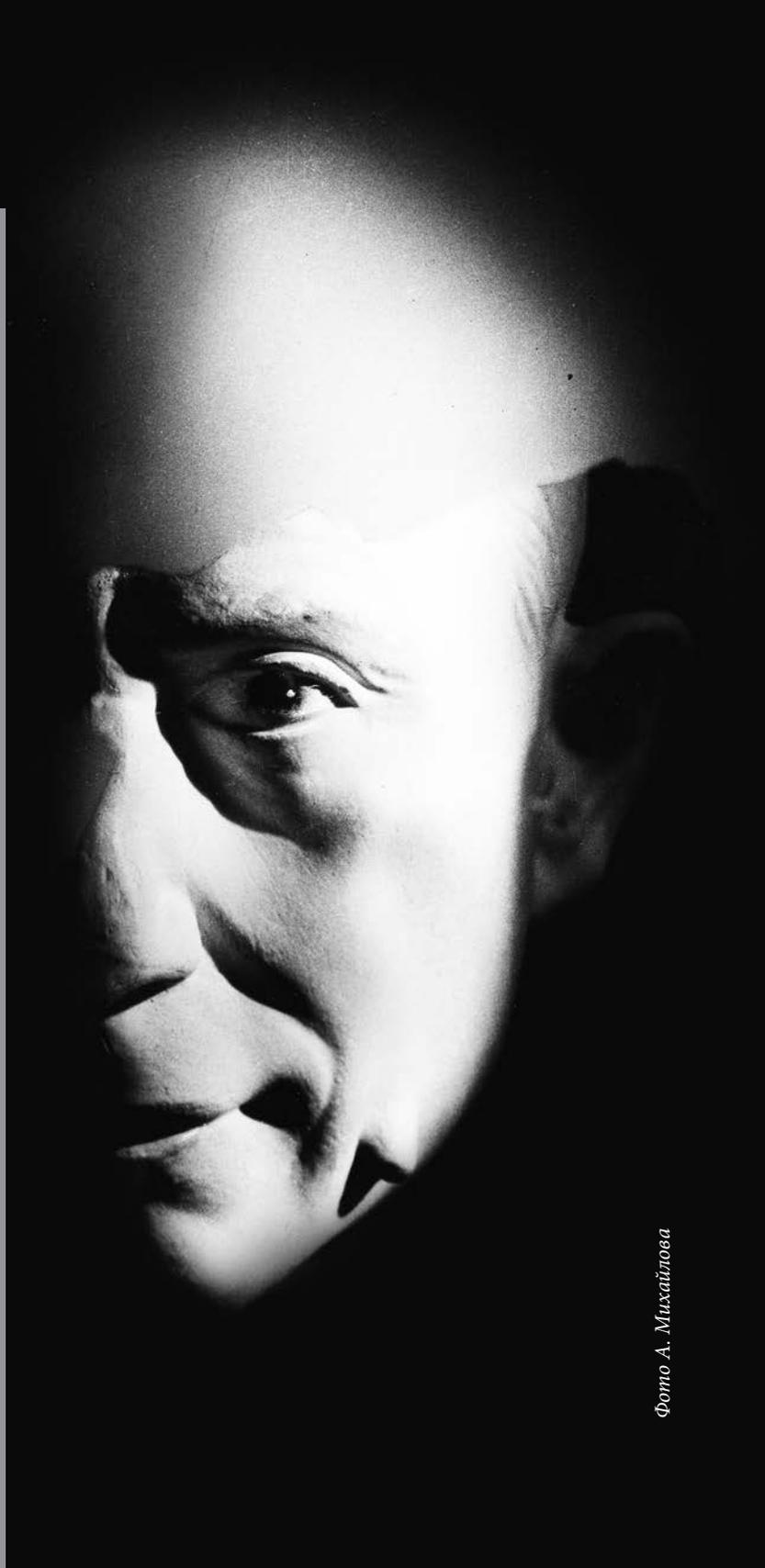
торые из них со временем стали американскими гражданами, другие предпочли вернуться на родину. Портреты снабжены фильмографией и библиографией. В первой части книги автор дает краткий очерк кинематографической ситуации в странах, откуда в основном и приезжали в Америку режиссеры. Вторая часть построена по принципу словаря: материал о 85 режиссерах изложен в алфавитном порядке. Книга адресована студентам творческих вузов, всем интересующимся историей кино.



**Фомин В.И.** *Пересечение параллельных-2: сборник киноведческих очерков-портретов и интервью.* — М.: Канон + РООИ «Реабилитация», 2014. — 680 с.: ил.

Это издание о секретах режиссерского мастерства, о том, как рождались великие фильмы советского кино 1960–1970-х годов. Ее автор, киновед Валерий Фомин, заглянул в творческую лабораторию кинорежиссера и рассказывает, как рождаются замыслы картин, как они реализуются, как создаются киношедевры. Ответы автор книги ищет на съемочных площадках, в павильонах киностудий и дальних киноэкспедициях, непосредственно наблюдая за работой многих известных мастеров. Из мозаики наблюдений, бесед и родились яркие портреты героев книги. По сути, это творческое завещание великого поколения советского кино...

**КУЛЬТУРА ЭКРАНА**  
КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ФИЛОСОФИЯ



*Фото А. Михайлова*



## Вера как одна из универсальных категорий бытия

**Н.А. Барабаи**

доктор искусствоведения, профессор

УДК 13.07.25

АННОТАЦИЯ

*В статье предпринята попытка рассмотреть философскую категорию ВЕРЫ, ее трактовку в художественном произведении с позиций изменения времени, связывая эти перемены с социальными подвижками, сменой парадигмы, где «телесное» начинает преобладать над духовным, а также возрастанием роли науки. И потому потребность в Боге для объяснения Вселенной становится все ничтожнее в связи и с этой материализацией представлений о мире.*

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

вера, Бог, трансформация, наказание, страх, край, одиночество, прощение

<sup>1</sup> Бахтин М. Автор и герой. С.-П.: Изд-во «Азбука», 2000. С. 159.

### Вера как сублимация страха

Драматическая литература в своем развитии не претерпела сколько-нибудь значительных перемен в этом вопросе аж до конца XIX века. Молитва, обращение к Богу как к некоему таинственному, но между тем существующему духовному объекту, была для авторов своеобразным контрапунктом в развитии линии персонажей. Герои молились, испрашивали разрешение, скорбели, защищались, всегда просили, — и именно на эти глаголы опирались художники, пересказывая, развивая линию судьбы и жизни человека в своих произведениях. Если принять точку зрения М. Бахтина о том, что «мир рассматривается как событие»<sup>1</sup>, где единой обобщающей идеей становится Бог, то такое главенствующее событие проникает в каждого героя литературы, театра XIX столетия. Отвергается ли Бог, становится ли единственной точкой опоры, но то, что он присутствует в жизни каждого персонажа, — несомненно. Бахтин не говорит о Боге, но мысль его о мире как открытом и единственном событии чрезвычайно плодотворна и способна экстраполироваться на иные смыслы и ценности, связанные с истолкованием веры как источника понимания этого мира.

И в самом деле, через посредство Бога и происходило понимание этого мира. По крайней мере, в литературе XIX столетия. Чаще всего герои что-либо испрашивали, надеясь на изменения

<sup>2</sup> Шестов Л. Апофеоз беспочвенности. М.: Азбука, 2000. С. 8.

в своей жизни. И просили у Господа защиты и понимания, любви и прощения. По крайней мере, в классической литературе это общение с Богом сводилось по большей степени к ИСПРАШИВАНИЮ чего-либо или к защите. Никогда это не было неким отрешенным, ни на что не претендующим разговором. Привычка РЕАЛИСТИЧНО запечатлевать трагизм жизни с ее грязью, страхом и раскаянием, трансформировалась и превратилась со временем в некий предрассудок. «Теперь уже все видят, что реализм бесполезен, даже вреден, очень вреден, и ничего общего с патологией не имеет — но согнать его с насиженного места не так легко»<sup>2</sup>. Герои молились, просили, ибо так было принято и так требовали традиции литературы. Но прав философ: постепенно этот прием как обращение, как навязанное таинство утрачивал и сакральность своего акта, и некую таинственность его, превращаясь в необязательное, однако, беспронизывное упоминание.

В молитве, с которой обращался герой к Богу, неизменно содержалась просьба. Просьба о лучшей доле, просьба о прощении. Но всегда — ПРОСЬБА. Чтобы Господь услышал, одарил, простил, соединил с кем-то, избавил от чего-то. На бытовом, обыденном уровне оно так и было. И попутно — страх возмездия, о чем помнилось всегда. Даже при совершении греха.

И лишь с приходом (так и просится сказать — с пришествием) в литературу Ф.М. Достоевского возникает линия, совершенно отличная от всего прежнего. Так, если в пьесах А.Н. Островского отношение к Богу и отношения с ним же не выходили за обыденный, житейский уровень, то у Достоевского все иное. В его произведениях нет только лишь обращений (хотя, естественно, они есть и в немалой степени), там само существование героев пронизано их пониманием и связью с Богом. Божественное (имеется оно или скошено, нарушено, стерто ли) пронизывает всю совокупность взаимоотношений героев как между собой, так и в их потаенном, внутреннем мире. То есть интенция автора уже не ограничивается только лишь присутствием божественного в их жизни; оно значительно глубже, более того, оно просто имеет иные корни и иные опоры. У Достоевского мир человека напрямую связан с Богом, подчинен ему и опирается на представления нравственности, в которых Господу отводится главенствующая роль. И тогда драма, трагедия возникает там, где как раз и нарушаются эти нравственные связи, опоры. И то общее — существующее как в человеке, так и поверх его сознания — знание, что только Господь правит, руководит этими поступками, судит и направляет, становится мерилom поступков, самой жизненной

участи, нравственным укладом души. И попрание этих слагаемых как раз и ведет и приводит к сильнейшей душевной трагедии и боли.

Герои Достоевского тянутся к Богу, словно оценивая свое состояние, словно меряя высшей планкой свои деяния, поступки. Словно спрашивая, а как Господь отнесется к этому? Именно у Достоевского появляются «Бесы», именно в точно схваченный момент, запечатленный как болезнь общества, прогрессирующая и въедливая. Из русских писателей именно он тоньше и глубже понимал и сумел выразить это — божественную роль в русском обществе, само духовное начало в русской христианской православной вере.

Представления Настасьи Филипповны о правильной жизни пошли вразрез с теми обстоятельствами, в которых она оказалась. Ее, по Бахтину, главное событие жизни пошло вразрез с теми обстоятельствами, в которых она оказалась. Ее мир, и в душе, в том числе, ее мечта о чистой и справедливой жизни никак не согласуются с тем миром и условиями этого мира, в котором она пребывает. Ее ставка на провокацию, вызов, во многом определяется этим внутренним разногласием, где нет места Богу. Осознание этого противоречия еще более усугубляют разрыв мечты и действительности, смысла бытия и отчаяния. Где-то по воле судьбы, отчасти — по своей воле. Став содержанкой, она, если и не отказалась от веры и от Бога, конечно, но отказалась от своих девических, ранних (правильных и праведных) представлений о жизни. О том, как надобно и как следует. И потому драма ее жизни все разрасталась и стала со временем преобладать над здравым смыслом. Игра и авантюра стали приоритетными. Таковы поступки, из которых вычитывается это стремление сокрушать все устоявшееся, светлое. Подначивание Ганечки — полезть в горящий камин и достать огромную пачку денег оттуда, затем вызов всем, самой себе в том числе, — ее отъезд с Рогожиным. И в то же самое время — еще слабая надежда на то, что все можно вернуть, включая доброе имя. Это осознание восторга князя Мышкина перед нею, понимание несбыточности взаимности, осознание и того также, что готов-то князь не из-за любви вовсе, а ради божественного спасения ее. И этот клубок страстей и путаницы, желания как-то не сгубить до конца свою жизнь, и все же привязанность к уже привычному укладу, включая гостей, разгул, вечеринки, — порочный этот круг мог быть разорван еще более страшным образом: словом, данным Рогожину, и отъезду с ним. Уж куда еще больше можно запятнать себя и сгубить?! Но идет она на это почти рациональ-

но, почти повинуваясь божественному акту спасения. Так искоренив до конца, до самой глубины свою участь, судьбу, она словно настаивает на мысли: только дойдя до края, до последней самой черточки, еще возможно искупление и — может быть — прощение Господа.

### **Вера на краю**

Этот КРАЙ, на котором стоят герои Достоевского, к которому подходят, — весьма характерная черта в его произведениях. Именно тогда, вблизи этого края и начинается истинное понимание того, что есть Господь в жизни. Сокрушается Алеша, говоря с Иваном не о том, что сделал брат, а скорее о том, что тот не понимает, Что сделал и что последует за этим. Он в растерянности не потому, что не знает, а от бессилия что-либо изменить. Как в том конце, который был предначертан героине «Идиота», Настасье Филипповне: нет выхода и нет чистоты больше в жизни, поэтому один выход — смерть. Рогожин и убивает ее. Совершается то абсурдное действие, которое словно витает в романе как возможность и как неизбежность. Это тот самый абсурд жизни, который «зависит от человека в той же мере, в какой он зависит от мира»<sup>3</sup>.

Что стоит за этим, какое божественное начало? Если говорить о крае, то именно это состояние конца, конечности содеянного и грешного приводят к невозможности продолжения, невозможности ТАКОЙ жизни далее. Ее и, верно, уже не может быть, это и есть тот единственно возможный итог, который в самой архитектонике произведения очень ограничен, закончен и выразителен.

Миллионеры вроде Тоцкого, князя, студенты, просто богатые люди или несчастные — персонажи произведений классика. И у каждого свои отношения с Всевышним. Но они есть, эти отношения. И героям безразлично, как в свете представлений праведных и нравственных, БЕЗГРЕХОВНЫХ будет строиться и восприниматься их жизнь. Еще не настало время появления в художественной литературе интеллигенции, это произойдет позже, и вовсе не у Достоевского. Лишь с приходом в литературу А.П. Чехова стало возможным выделять эту прослойку, этот особенный пласт общества, который действительно совершен не так, как у Островского или Толстого, обустроивает свою жизнь, жизнь своих близких и — главное — свою внутреннюю жизнь. Там-то точно уже нет Бога, нет обращения к нему, и самый выход-то из тупиков жизненных, житейских не связывается с этим именем, не просят у него, не молятся ему.

<sup>3</sup> Шестов Л. Апофеоз беспощенности. М.: Азбука, 2000. С. 8.

«В непрерывном чередовании зарождения и отмирания двух эпох: эпохи зарождения аристократии и сплочения, и эпохи, когда властвующая элита приходит в упадок, что ведет к социальному расколу и гибели», — слова эти испанского философа Хосе Ортега-и-Гассета стали программными: именно так и именно такая сменяемость характерна для всякой, вновь возникающей эпохи. Ее «художественные рамки» не всегда прямо соответствуют историческим катаклизмам и переменам, но совпадают с появлением особой личности, которая и есть тот водораздел между двумя эпохами<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Хосе Ортега-и-Гассет. Этюды об Испании. М.: Новый Круг, 1994. С. 70–71.

В чеховской «Чайке» приход в последнем акте пьесы Нины Заречной и встреча ее с Тригориным, ее рассказ о страшной своей судьбе не завершается ни раскаянием, ни обращением к Богу, что лет пятьдесят назад было бы так уместно и привычно. Она, как, впрочем, и другие героини пьесы, не говорит о Боге. Не молятся у Чехова вообще.

Бог остался невысказанным и не упоминаемым. О нем помнят — точно, но говорить о нем — нет, уже не смеют. Как-то не принято становится, да и не современно. Вот это — НЕСОВРЕМЕННО — перебивает все остальное. Когда и посредством чего вдруг стало неловким обращение к нему, откровенное и обязательное прежде? Почему?

А начал, как ни странно, Иван Сергеевич Тургенев в своем романе «Отцы и дети». Там Базаров так непривычно видит все вокруг и, прежде всего, позволяет себе то, что до Тургенева не было принято, так вызывающе прост и самонадеян, так уверен в своей профессиональной состоятельности, что уж какой тут Бог?! Вот оно — профессия! Впервые появляется в российской литературе внятное, очень емкое обозначение профессии, которая отчасти становится разделителем между старыми родителями, ничего в профессиях вообще не понимающими, и тем новым, что стоит за ней. А стоит пренебрежительное отношение младшего к старшему, уверенность дает именно она. А не мифическое существо, которое не слышит, не помогает, не конструктивно само обращение к нему. То есть рацию, так внове и так неожиданно представшее в романе, рацию, которым так широко наделен герой, становится управителем и заместителем иного, божественного и иррационального. Молиться, если и стоит, то на свое дело в жизни. А то возвышенное, что десятилетия воодушевляло героев и их авторов-создателей, уже рассматривается как нечто архаичное, как ветхость и причуда. «В тот самый момент, как только мы начинаем интеллектуализировать некий феномен, он как раз и исчезает фактически»<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Шестов, Л. Апофеоз беспочвенности. М.: Азбука, 2000. С. 8.

И только на пороге смерти (опять край, но уже не взывающий к покаянию и, значит, к Богу) происходят подвижки с душой героя. Но и умирая, он остается при своем: при своих представлениях о чуде, о сверхвозможностях. Для него-то, в отличие от родителей, чуда быть не может. Он его и не дожидается. И ждет только рационально рассчитанного финала — смерти. Именно ее приближение заставляет если и не обратиться к вере, то хотя бы изменить тон, привычку отрицать, просто непримиримость во всем, стать чуть мягче, сговорчивее. Он уже не бунтует, как прежде. Он не отрицает того, что и так очевидно. Раскаяния, истинного и искреннего, нет. Но есть какое-то приближение к новой для себя ипостаси: беспомощного и больного человека.

Бог если и не отрицается открыто, то само его существование, конечно, уже подвергнуто сомнению. Еще нет насмешки и осуждения верующих, но есть это ощущение скорой, кардинальной и трагической перемены, которая последует уже почти сразу вслед за Чеховым, когда начнется и будет долго-долго продолжаться безБОЖИЙ век русской прозы.

### **Пятьдесят лет как без Бога**

Ни у А. Корнейчука, ни у Вс. Иванова, ни у Б. Лавренева, а также у Всев. Вишневского нет Бога. Нет у их героев. Там идет социальная стратификация. Если в 90-е годы XX века можно было применять стратификацию по отношению к городам и другим РАЗДЕЛЕНИЯМ, то с 20-х годов прошлого столетия Бог и Вера покидают страницы произведений. Нет их на сцене, нет в кино. Интеллигенция, о которой впервые заявил Антон Павлович Чехов на сломе веков, уже не разделяет приверженность к церковным службам, вере. Идолом становится идеология социализма, нового государства, другая формация. Искореженные идеалы красоты внедряются в жизнь советского человека. Какой тут БОГ!

Социум с его отрицанием духовных связей, подогретый Первой мировой войной, затем разрухой, затем надуманным делением на пятилетки и прочим избыточным перечнем, который должен был бы выстроить здоровое, правильное общество, начиная от коллективизации, строек, рытья каналов, а главное — игнорированием самого страшного, что внедрилось в жизнь этого общества и стало неотвратимой его приметой, — этот социум все более и более стал опираться отнюдь не на духовное. Материализация силы, а не только материализация мира, стала обволакивать мир.

Речь об истреблении интеллигенции, лагерях, ссылках. В то время, как оставшаяся часть театральной и кинематографической системы пела, танцевала, смеялась с экрана и со сцены, другая, огромная часть, умирала в лагерях. Такое разделение уже точно не предполагало обращения к БОЖЕСТВЕННОМУ. Оно умирало вместе с людьми, которые не боялись говорить.

И так продолжалось долго, очень долго, почти шестьдесят лет. Почти до того момента, когда не на нашей почве (страх!), не на ниве родной отечественной литературы, а в странах, где все же говорили вольности, да и думали вольно (но мы долгое время об этом просто не знали), так вот в этих странах появились такие странные пьесы, такие необычные авторы, которые стали видеть действительность слегка перевернутой. И они не скрывали, что она, эта действительность, чаще абсурдна, чем наоборот. И именно это понимание позволяло им писать так, что мир из перевернутого становился вполне объяснимым и гармоничным, совсем не похожим на раздраз. И можно было и на сцене видеть то, о чем только думалось; и в театре наблюдать за тем, что жило (как изумление, как возможность, иногда — как надежда!) в каждом почти человеке. И мир не рушился от этого, он иногда просто поворачивался, иногда раскачивался, а порой ставил все на свое место. И это — в результате совсем не реалистических наблюдений, а напротив, отказа от них! — в результате прихода абсурда! «Печальная необходимость эпохи», — так сказал Бергсон о необходимости войн, которые по большей части являлись следствием закрытых обществ<sup>6</sup>. Абсурд — скажем это вслед за философом — тоже стал неотъемлемой частью эпохи. Он, абсурд, и возник как потребность общества отнюдь не в войнах, а в поиске и жажде свободы. «Свобода есть факт, и среди всех констатируемых фактов она наиболее ясный факт»<sup>7</sup>.

БОГА там не было. Но уже не было и страха. Потому что можно было видеть так, как и виделось, но официально никто не успел уведомить, что так можно. Еще не пришли эти «Носороги», «Маллои», господа Беккеты, Камю, Сартры, которые стали разговаривать на каком-то своем, новом языке, впрочем, весьма понятном. Однако ставить их было нельзя: не разрешали. Никто и не ставил долгое время. А так хотелось! Но смыслы стали замещаться, в иных — весьма больших — масштабах появилась аллегория, гротеск, разветвленная метафора. «Аллегория — пусть она заново проявляется в своем собственном виде или же снова исчезает из воображаемого — вписывается в саму воображаемую логику, церемонное обнаружение которой возложено на ее дидактический схематизм. На самом деле мы получаем вообра-

<sup>6</sup> Бергсон А. Соч., т. 2. М.: Московский Клуб, 1992. С. 259.

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> Камю, А. Рассуждения об абсурде. М.: Изд-во «Астрель», 2010. С. 44.

<sup>9</sup> Делёз Ж. Логика смысла. М.: Изд-во «Академический Проект», 2011. С. 367.

жаемый опыт не в качестве теологического символизма или же светской заинтересованности, а в качестве воспламенения мертвого смысла избытком смысла, в котором говорящий субъект вначале открывает обитель идеала, но тотчас — и шанс разыграть этот идеал в иллюзии и разоблачении»<sup>8</sup>.

Жиль Делёз прямо говорит о том, что настала эпоха, в которой «более не было нужды верить в Бога»<sup>9</sup>. И если такая «нужда» была в большей степени обусловлена страхом, то теперь, в XX и уж — тем более — в XXI веке, он исчез. Испарился!

А потом и вовсе прорвало: всё стало можно! И их, и других абсурдистов, а потом еще страшнее — книги пошли по совсем уж невозможным путям — постмодернизму. Про что? Ладно, потом. Там тоже не было Бога.

### Ожидание

Пьеса такая появилась — «В ожидании Годо». Ждут Бога. Два странных человека ждут прихода Годо, которого не видели, да и толком не знают, кто это. А главное — зачем он им? Но тут и вплетается та самая ниточка, которая приводит к старому: вера не зиждется на чем-то рациональном, для чего она — зачастую человек просто не знает. Она, как когда-то сказал Вольтер, нужна просто так, и если бы Бога не было (!), его пришлось бы выдумать. Как потребность, как заменитель многого и многого, например, все того же поклонения огню, иным символам, как возможность спрятаться и быть защищенным. Куда человеку без нее?!

И вот он ее порождает, живет вместе с ней, она становится его потребностью и — более того, в разные временные периоды — самым главным и самым необходимым. Потом приходят другие мифы (вроде идеологем о формациях, в которых будет всё и всем хорошо), трансформируя веру, но, заметим, вовсе ее не уничтожая, и человек всё верит и верит. Он без веры — никак!

И вот — Годо. Что он для этих странных мужчин? Зачем они ждут его? С чем связывают свое ожидание? Бродяги у старого деревца, перебрасывающиеся шляпами, как фразами, то сближающиеся, то ссорящиеся, оказываются все же вместе в этом своем ожидании. К ним время от времени приходит мальчик, извещающий о том, что ОН придет завтра. Этот приход повторяется и завтра, и снова сулит надежду на встречу. Зачем она? Нужна ли?

Х.-Г. Гадамер, величайший исследователь и толкователь философской герменевтики, так говорит по поводу игры, в которой мало кто заинтересован всерьез. Она просто есть как данность,

<sup>10</sup> Гадамер Х.-Г.  
Истина и метод. М.:  
Изд-во «Прогресс»,  
1988. С. 156.

как возможность смотреть на мир очищенным и беспристрастным взором. «Репрезентация искусства по своей сути такова, что она направлена на кого-то, даже если при этом никто не слушает и не смотрит»<sup>10</sup>.

Бессмысленное и в то же время напряженное ожидание ставит под сомнение зрешность такого времяпрепровождения. Значит, им надо. Ответа для чего — нет, да и быть не может. Под этим таинственным Годо таится кто угодно: жизнь или смерть, действительно Бог или просто злодей какой-нибудь, личность или призрак. Непонятно. Но смысл в том, что разгадки и не требуется. Это отнюдь не детектив, в котором в итоге все должно сойтись и объясниться. Здесь же сам процесс ожидания и есть та самая возможная разгадка. Сквозь ловушки и призраки, через путаницу и нелепость — все к тому же ясному и значительному, что пребывает в подсознании каждого и что не всегда выносится на поверхность. В виде оформленной задачи, проблемы, вопроса. Это такая игра, между тем, весьма и весьма серьезная, восходящая к мифам, к тем истокам, откуда вообще взялась потребность в вере и в Боге.

Навсегда изменив взгляд на природу и возможности театра, театрального высказывания, Беккет провозгласил такую трагическую обездоленность человека, где трагизм этот, как сказано было при вручении ему Нобелевской премии в 1969 году, «...становится его триумфом». Действительно, именно трагическое существование человека, сводимое к одиночеству, в большей степени объясняет природу отсутствия Бога в нем. Через трагический поиск какой-то родственной души пребывают оба героя в ожидании Годо.

Вот странная вещь: в драме Островского немалая трагедия совершается — героиня бросается с обрыва! Самоубийство! Но применительно к этой пьесе мы не говорим об одиночестве, о трагическом существовании человека, об отсутствии понимания. Там еще есть Бог. Бог, который СПАСАЕТ и к которому в случае чего можно обратиться за помощью. Катерина не воспользовалась этой возможностью, она сама определила дальнейшее. Может, еще надеялась на чудо? Наверняка ведь думала в последние свои секунды жизни о нем, о чуде. А Бог и есть чудо. Для того времени, разумеется «...пространственное, временное и смысловое целое в раздельности не существуют: как тело в искусстве всегда оживлено душой (хотя бы и умершей — в изображении усопшего), так и душа не может быть воспринята помимо занятой ею ценностно-смысловой позиции, вне спецификации ее характера, типа, положения и проч.»<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Крестева Ю.  
Черное солнце. М.:  
Изд-во «Когито-  
Центр», 2010.  
С. 115–116.

Мало того, что человеку необходимо чудо, он в ожидании его проводит чуть ли не всю жизнь, то протестуя против него, то нежнейшим образом призывая, то споря с ним, то совершенно сливаясь с ним в полнейшем понимании. По крайней мере, эти двое чудаков верят, что приход Годо изменит их жизнь к лучшему. Иначе и быть не может! Такая вера в своего рода НИЧТО, фантом, призрак, который, тем не менее, был всегда и у всех. Только выступал под разными личинами и в разных обличьях. Ну, в самом деле, не с момента же осознания человеком себя как личности он понял, что есть Бог. Произошло это только в Средние века, когда страх что-то потерять стал преобладать над волей и пониманием, ощущением свободы как таковой.

### **В ожидании...**

Никто ничего из живущих просто граждан (исключая философов, конечно) не формулировал, как и во что верить. Трансформация веры была долгой, как сама эволюция, и претерпевала и спады, и кризисы. Не уходило, не растворялось во времени лишь одно: потребность отыскать в мироздании некую величину, способную понять, помочь и простить, перед кем еще можно было покаяться. Такой смысловой величиной и стал Бог. Именно ему возможно было поклониться и о чем-то попросить. Пусть без всякого результата в итоге. Однако сам акт обращения, исповедальный и искренний, значил для человека и Средневековья, и Ренессанса очень многое. Бог постепенно стал мерилом, критерием нравственности, правильности линии поведения и поступков. Впервые явно и открыто сверяясь с НИМ, меряет поступки матери, например, Гамлет у Шекспира. Камертоном честности и праведности выступает его внутреннее представление о чести; однако отсылки к Богу уже есть.

Они потом на многие десятилетия, на несколько веков, аж до конца XIX столетия, так и останутся своего рода индульгенцией, которой можно в случае чего и прикрыться, и поковырять ею. Та линия, которая намечается в отечественной литературе конца столетия, уже не отступит, и так и будет все больше шириться, вводя в заблуждение нынешнее, скажем, поколение. Действительно, как это они так жили — без Бога, становась не атеистами, а просто безбожниками? И всё матерели в этом своем отрицании?!

И, вправду, как? А главное — почему? Почему расцвет материальной культуры, производства, достижений в технике и иных научных сферах вверх в депрессию само понятие БОГА? Стал не нужен? Вселенная целиком объяснена? А между тем все длящийся и длящийся диалог между сущим и бытием, так широко

<sup>12</sup> Хайдеггер М.  
Исток художественного творения. М.: Новый Круг, 1994. С. 296.

открытый Хайдеггером для разнообразных интерпретаций, неукротимо продолжает клониться к приоритету материи и тела, но только не духа<sup>12</sup>.

В 1966 году журнал *Time* опубликовал заглавную статью, в которой задан был вопрос: «Бог умер?». Зазывное такое, провокационное название, таящее, однако, весьма серьезную подоплеку. Она заключалась в озабоченности наступлением технократии, развитии науки, и — как следствие — уменьшением потребности в Боге. Нужда объяснять материальный мир с позиций божественных отпала-то и раньше, и уже несколько столетий мир знал, что молнии — вовсе не господнее наказание, а взаимодействие сил природы. И что многие и более сложные (прежде загадочные) вещи легко объяснимы с помощью науки. «Голая природа и чистое зрение», о которых говорил в «Правде живописи» Деррида<sup>13</sup>, обретают новое осмысление и звучание, если переложить поиск этой голой правды на мир конкретный, пронизанный когда-то верой, а нынче ее почти что отвергнувший.

<sup>13</sup> Derrida J.  
The Truth in Painting.  
Chicago, London,  
1987. P. 378–379.

И только с середины прошлого столетия, с того самого времени, когда в 1949 году Беккет написал свою странную пьесу, и она пошла по сценам, завоеывая мир своей странностью, навсегда изменив представление о театре, с того времени наступает перелом. Возникает трагическое осознание своей ненужности НИКОМУ. Разве только... Да нет, ни Богу, ни попутчику по жизни, может быть, только мифическому существу, которое все же придет, и жизнь будет пахнуть совсем иначе. А пока... Пока — ожидание этого. «Герой перестал мыслить конструктивно. Он не просто и не только подвержен депрессии, разрушительное начало давно и плотно стало принадлежностью его натуры...»<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Барабаш Н.  
Хрупкое равновесие абсурда. М.: Изд-во «Художественная литература», 2014. С. 141.

Нет в нем ни откровенного покаяния, ни всуе произнесенного имени Бога, но присутствие его, ожидание его, подмена этого ожидания и замещение его на кого угодно — эта линия и эта мысль отчетливо присутствуют.

Он приходит к каждому очень по-разному. Но дети Вселенной, коими мы и остаемся, по-прежнему дети, ждут чудес, превращений. Они не молятся открыто, но исправно, как на спектакль, ходят нынче в церковь, ибо и само церковное действо во многом стало походить на театральное, со множественной атрибутикой.

Сменилась парадигма — интеллект (и — или — телесное) стал все более превосходить жизнь духа.

Развитие науки и мощное ее наступление с конца XVIII века, а еще определеннее и дифференцированнее — с века XIX — все более снижали потребность в Боге как возможном (когда-то единственном) источнике объяснения мира.

Выделение профессий, осознание профессиональной принадлежности, начиная с XIX века, разделение не по чинам, а по этой самой принадлежности, создали задел, а потом привели к новым приоритетам и смене парадигмы.

Живет ли нынешнее общество в ОЖИДАНИИ? Оно-то конечно — да. Но чего именно?! ■

---

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Барабаш Н. Хрупкое равновесие абсурда. — М.: Художественная литература, 2014.
2. Бахтин М. Автор и герой. — С.-П.: Азбука, 2000.
3. Бергсон А. Соч., т. 2. — М.: Московский клуб, 1992.
4. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. — М.: Прогресс, 1988.
5. Делёз Ж. Логика смысла. — М.: Академический Проект, 2011.
6. Derrida J. The Truth in Painting. — Chicago, London, 1987.
7. Камю А. Рассуждения об абсурде. — М.: Астрель, 2010.
8. Кристева Ю. Черное солнце. — М.: Изд-во «Когито-Центр», 2010.
9. Шестов Л. Апофеоз беспочвенности. — М.: Азбука, 2000.
10. Хайдеггер М. Истоки художественного творчества. — М.: Академический проект, 2008.
11. Хосе Ортега-и-Гассет. Этюды об Испании. — М.: Новый круг, 1994.

#### REFERENCES

1. Barabash N. Khrupkoye ravnovesiye absurda [A delicate balance of absurdity]. — М.: Khudozhestvennaya literatura, 2014.
2. Bakhtin M. Avtor i geroy. [Author and hero]. — S.-P.: Azbuka, 2000.
3. Bergson A. Soch., t. 2. [compositions, t.2] — М.: Moskovsky klub, 1992.
4. Gadamer, Kh.-G. Istina i metod [Truth and method]. — М.: Progress, 1988.
5. Delyoz Zh. Logika smysla [Logic of Sense]. — М.: Akademicheskyy Proyekt, 2011.
6. Derrida J. The Truth in Painting. Chicago, London, 1987.
7. Kamyu A. Rassuzhdeniya ob absurd [Reasoning about the absurd]. — М.: Astrel, 2010.
8. Kristeva Yu. Chernoye solntse [Black sun]. — М.: Izd-vo «Kogito-Tsentr», 2010.
9. Shestov L. Apofeoz bespochvennosti [Apotheosis baseless]. — М.: Azbuka, 2000.
10. Khaydegger M. Istok khudozhestvennogo tvoreniya [The origins of the artistic creations]. — М.: Akademicheskyy proyekt, 2008.
11. Hiose Ortega-i-Gasset. Etyudy ob Ispanii [Etudes of Spain]. — М.: Novy krug, 1994.

# Faith as One of the Universal Existential Categories

**Natalia A. Barabash**

*Doctor of Arts, Professor*

UDC 13.07.25

**ABSTRACT:** The article considers the category of Faith through the prism of modern approaches and specific examples in the arts. The author comes to conclusion that it is neither possible to return to the old classical tradition nor use this notion and disclose its meaning today at the theater, on TV and in literature. The relevance of the subject, which is actually inexhaustible, is supported by the fact that it is treated by many artists.

Leveling of aesthetic, psychological and moral values has resulted in questionable equality: human life is so insignificant, so close to death, and does not originally equal itself to such an extent that it is no longer of utmost importance. Such a situation is connected with internal changes in a human being, in particular with the artist's approach to this phenomenon. An individual today is losing spiritual basis and support, more and more relying on the corporeal which is seen by modern philosophy as an especially relevant notion. This trend towards everything corporeal is vividly and aggressively manifested in contemporary cinema, television and theatre art as well as in literature.

The novelty of the approach of the article is determined by a controversy in contemporary cinema and theatre texts as well as in literature, and is expressed in a formula: nihilism of human bonds is doomed. However, the idea of immortality, which is either the thread of the story or is implied, never leaves modern authors indifferent even when presented in a distorted manner. Moral change in the sphere of human communications is evident, so is the insignificance of his existence in today's realm, which are built unsupported by Faith as the basis of individual's resiliency and spiritual world.

The author's method rests on a set of interpretations, their analysis and generalization. Such a scientific approach is based on psychological characteristics and an insight into the structure of plot devices, associational and figurative turns. The conclusion is not a prescription. It is broader and more distant from today's examples of cinema works and involves deep understanding of the current situation which needs to be studied and absorbed. It should be also compared to national classical works, though adjusted to modern reality.

**KEY WORDS:** faith, God, transformation, punishment, fear, edge, loneliness, forgiveness

# МИРОВОЙ КИНОПРОЦЕСС

АНАЛИЗ





## Европейский киноавангард: диалектика «игрового» и «неигрового»

**М.В. Любович**

УДК 7.01+778.5.1

АННОТАЦИЯ

*Статья подводит итог ранним этапам формирования методологии «феноменологической интерпретации реальности» в контексте европейского киноавангарда. Объектом анализа становится дихотомия «игрового» и «неигрового» начал в эстетике «документалистского» стиля и поэтического сознания на материале фильмов Дмитрия Кирсанова, Йориса Ивенса, Лукино Висконти.*

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

«игровое»  
и «неигровое»,  
темпоральность,  
реализм,  
интенциональность,  
неореализм

При анализе лирико-нарративной структуры экранного образа в ряде фильмов, синтезирующих документально-поэтический метод представления мира, целесообразно обратиться к творчеству голландского документалиста Йориса Ивенса. Его режиссерская методология объемно демонстрирует стилистическое развитие и сочетание поэтической описательности окружающего мира со строго обозначенным методологическим подходом — феноменологической интерпретацией реальности. Этот подход включал в себя принцип документалистской визуальности, отражающей мир в спонтанном ритме человеческого восприятия, его чувственную манеру зрения, максимально тесно соприкасающуюся со стилиевой тенденцией европейского киноавангарда 1920-х годов. Но суть заявленной методологии не носила исключительно описательно-формальный характер. Ее центральное назначение — показать процесс трансформации денотативного восприятия предметов (феноменов) в качестве субъективной онтологической системы, выработанной человеческим сознанием, и, как следствие, его же кинематографическим эквивалентом — проекцией динамического изображения на экран. Используя световую фактуру дождевого потока в своей картине «Дождь», Ивенс будто вторил знаменитым словам Абея Ганса из его манифеста «Время изображения пришло!»: «Съемка вне фокуса вызывает у этой публики следующую реакцию “Какая красивая фотография!” — или “Здесь нет четкости”». В то время

<sup>1</sup> Ганс А. Время изображения пришло // Из истории французской киномысли: Немое кино. 1911–1933 гг. М.: Искусство, 1988. С. 71.

как часто это — лишь изображение, застланное слезами»<sup>1</sup>. Именно уподобление кинематографических средств выразительности естественным органам чувств и приводит европейское кино первой половины XX века к неизбежной и лаконичной адаптации стилистики документальности в качестве вектора своего эстетического развития вплоть до середины столетия.

В фильме «Дождь» Ивенс окажется схож с одним русско-французским режиссером в построении модели экранного языка, полагающегося на пространственно-временную континуальность феноменов, проецируемых сквозь призму авторского сознания. Но Ивенс, в отличие от своего французского коллеги — Дмитрия Кирсанова, верен принципу первичной идентификации, представляющей только субъективный взгляд автора на предмет. Кирсанов же, полагаясь на опыт своей прошлой работы («Менильмонтан»), возлагает персональное авторское видение на субъекта — главную героиню, переживающую глубокий душевный кризис, запечатленный в дискрипции оптических метаморфоз. «Субъект — это трещина, разрыв, пустая полость, некая точка, которая вдруг раскалывает эту плотность не воспринимаемого времени и утверждает себя в качестве точки изначального восприятия»<sup>2</sup>. И следующая работа Кирсанова «Осенние туманы» (1929) может трактоваться как образ идеальной интенциональности, стремящийся прочь от дискурсивных коннотаций и символических промежутков в «свободное плавание» по океану феноменов, чтобы освободиться от драматургической логики повествования в пользу независимой визуальной поэтики образа.

Назвав «Осенние туманы» «элегической поэмой», Кирсанов вместе с этим дал формулировку своей индивидуальной феноменологической методологии, актуализированной в приеме внутреннего монолога. Невозможность задать четкие рамки хронологу «Туманов» объясняется живой подвижностью материала, у которого нет привязки к тому или иному месту, нет локации внутри фильма. Его границы размыты безостановочным приливом феноменов, выхваченных авторским сознанием в мгновения их смысловой явленности, словно вспышки сновидений и грез. Именно поэтому фильм Кирсанова можно назвать идеальным феноменологическим конституированием, воспроизводящим собственную природу через возможность субъективного вчувствования. Однако реализация феноменологического проекта в «Туманах» остается в границах игровой типики, не коррелирующей с документалистским строем события, несмотря на то, что и Ивенс и Кирсанов работают с одной методологической моделью интерпретации реальности. Их основное отличие заключается

<sup>2</sup> Подорога В. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. М.: Ad Marginem, 1995. С. 133.

в исходной инстанции автора по отношению к предкамерному пространству, к субъектно-объектной раскладке принципа режиссерского зрения.

В своей поздней картине «Сена встречает Париж» (1957) Ивенс формирует дуализм лирических слоев через многослойность поэтической метафорики, вводя закадровый комментарий Ж. Превра. В этом случае феноменологическая репрезентация не искажается полностью, противясь своей фундаментальности, а выходит за рамки чисто феноменологической процедуры, становясь элементом стилевой картины мира. Отчасти сам Превр выступает субъективным альтер эго режиссера, задавая немой реалистической симфонии литературный (нарративный) вектор. У Ивенса другая задача — пропеть оду грезовидческой Сене в отражении ее вечно текущей поверхности. В данном случае режиссура открывает имперсональный взгляд на предмет, показывая Сену не как опыт частного переживания, но как прошедшую через века родовую память чувственного, ставшую национальным кредо, временем вечности. «Это время находится вне нас и в нас, и поскольку оно вне нас — оно вечно, ибо, изменяясь в себе, остается неподвижным для всякого внешнего наблюдателя (который, как это принято считать, является человеческим существом)»<sup>3</sup>.

Экранный документ в своей первооснове всегда мыслится как неопровержимая фактическая данность предмета реальности, подвергнутой кинематографической интерпретации. Ее существование как угодно может быть организовано в хронотопе поставленной проблемы, но неизменной останется ее онтологическая правда. «Единственной сферой действий документалиста, единственным его материалом (если оставить в стороне второстепенные приемы реконструкции) является запечатленная на пленке “видимость” мира»<sup>4</sup>. Благодаря этой феноменальной «видимости» документалист всегда имеет точку отсчета, не дающую права на изменение естественной среды внутри кадра.

Эстетика документального, как правило, исходит из установок на невербальную поэтику действительности. Недаром трибун и систематизатор Джон Грирсон воспевал методику Роберта Флаэрти и эстетический опыт неореалистов, охватывая этапы становления итальянского послевоенного кино, начиная от субъективной адаптации к предмету кинематографического анализа, вовлеченности в ритм и динамику измерения рассматриваемого материала, и заканчивая гуманистической декларацией неореалистического течения. Совмещающая методологию с идеологией, Грирсон приходит к ознаменованию “драматизации” социальных проблем»<sup>5</sup>, подразумевающих только материал, позаимствованный

<sup>3</sup> Подорога В. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. М.: Ad Marginem, 1995. С. 132.

<sup>4</sup> Дробашенко С.В. Пространство экранного документа. М.: Искусство, 1986. С. 102.

<sup>5</sup> Аристарко Г. История теорий кино. М.: Искусство, 1966. С. 181.



Джон Грирсон — легенда британской документалистики и основатель направления «Свободное кино»

<sup>6</sup> Сартр Ж.-П. Проблемы метода. М.: Академический проект, 2008. С. 178.

<sup>7</sup> Там же. С. 179.

из течения жизни. Так появляется новая категория экранной публицистики — «реалистический документальный фильм».

В своей морфологии эта формулировка указывает на изобразительное удвоение реальности посредством дуализма жанра и стиля, образующих эстетический результат. К определенной эстетической формуле присовокупляется и мощная идейная составляющая, всегда выделявшая в британском кинематографе его национальную идентичность. Совмещение в пространстве экранного документа производственной драмы и хроникальной стилистики порождает синтетический эффект

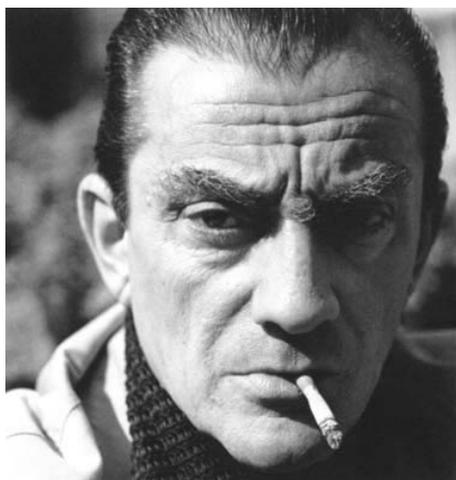
документального драматизма, извлекающего из непрерывного потока фактов конфликтность реалистической ситуации. В этих условиях временная длительность адекватна моменту зрительской и авторской рецепции — она дана во времени настоящем. Все уровни проекций сведены на одной плоскости. «Сознание и мир даны одновременно. Будучи по самой природе внешней сознанию, мир по природе своей и соотносителен с ним»<sup>6</sup>.

Чтобы прорваться в изображаемое, Грирсон в «Рыбачьих судах» (1929) прибегает к аналогии феноменологической редукции через намеренное смещение композиционной целостности кадра. Циклический труд команды английских рыбаков запечатлен в спонтанной динамике предкамерного пространства, частично скрывающей изображение за рамкой кадра, будто имитируя случайную отвлеченность одного из безымянных героев, вдруг обративших свой взор на неумные волны. Зритель волен вовлекаться в динамическое поле документа с присутствующим ему вопрошанием к смыслу, резонирующему от бортов рыбацкой лодки, эхом разлетающемуся по волнам от палубного гудка или на мгновение вырывающемуся из крика пролетающей мимо чайки. Элементы феноменологического конституирования мира абберируют в интенциональной проекции зрительского сознания, прорывающегося от своей автономии к бытию-в-мире. «Быть — это значит прорываться в мир, это значит уходить от небытия мира и сознания, чтоб внезапно прорваться сознанием-в-мир»<sup>7</sup>. В этой открытой структуре не существует констант сознания, денотирующих любую перцепцию. Перцеп-

тивное схватывание регистрирует каждое состояние кадра в темпоральном развертывании, обеспечивая времени мира независимость от вторичных временных структур, а также волю к свободному вчувствованию.

### Горизонт субъективности

Лукино Висконти, ступая по следам грисоновской реалистической драматизации, вводит мифологическую компоненту в феноменологическое развертывание схожей социально-производственной проблематики в своей картине «Земля дрожит» (1948) по роману Д. Верги «Семья Малаволья». Соблюдая реалистические принципы веризма как литературного направления, Висконти экранизирует драму Верги в максимально стилизованной хроникальной манере, подводя под реалистический аскетизм



Лукино Висконти — выдающийся представитель направления «неореализма», один из родоначальников «высокого стиля» в киноискусстве

и непрофессиональных актеров, что придает действию дополнительный градус достоверности.

Бытовой конфликт, связанный с материальными нуждами сицилийских рыбаков, их прямой зависимостью от ежедневного улова, приобретает у Висконти трагизм морской элегии. Феноменологическое редуцирование, реализующееся в круговом панорамировании и обилии общих планов, порождает тот самый эффект, который Г.С. Прожико в своей монографии «Концепция реальности в экранном документе» включила в понятие «феноменология общего плана». Феноме-

нологический потенциал открытой динамической композиции общего плана исследователь связывает с техническими и эстетическими условиями дореволюционной хроники, запечатлевающей течение жизни в струящемся и непредсказуемом потоке фактов. Спонтанность внутрикадрового движения и внезапное введение все новых элементов в предкамерное пространство модулируют постоянно изменчивую галерею вещной среды, структуру которой определяет сам зритель. «Смотрение общего плана в хронике предполагает иную формулу активности зрителя, его способность и желание самостоятельно прочитывать историческую истину в реальной жизненной мизансцене, оценивать мимику персонажей, увязывать соотношение первого плана и фона, вычленять из пространства кадра колоритную деталь, чья выразительность опре-

<sup>8</sup> Прожио Г.С. Концепция реальности в экранном документе. М.: ВГИК, 2004. С. 60–61.

делена его, зрительской, концепцией реальности, но не навязана авторской волей снимавшего и монтировавшего хроникера»<sup>8</sup>. Поэтому горизонты феноменологического конституирования у Висконти лишены устойчивых пределов перцепции — они раздвигаются сообразно направлению зрительского восприятия, выхватывающего из сплошного дождливого морока сицилийского побережья шлепающую по гальке чайку.

Панорама рыбацкого бунта, пожалуй, самая продолжительная в фильме, осуществляет круговой обзор неистовствующих работяг, несогласных с нищенской оплатой их мучительного труда. Камера оператора Альдо Грациати совершает тревеллинг по неустойчивой человеческой воле к жизни, разрывающей границы кадра. Именно в этом эпизоде общий план феноменологически актуализируется в соответствии с эстетической нормой хроникального изображения, не организующего жизненный мир с помощью монтажа, а все шире открывающего его пределы, опираясь на естественные формулы человеческого восприятия: панорамирование как комплексное зрительное считывание окружающей среды и сквозное всматривание в глубину кадра посредством плана-эпизода.

Неретушированная реальность у Висконти отвечает как традиционным требованиям веризма (хотя Андре Базен оспаривал этот факт), так и феноменологической методологии, эволюционировавшей в форму, значительно превосходящую только лишь стилевое новообразование. Эпизод мощной процессии синхронного лодочного хода в финале апеллирует к дезорганизации автоматизма восприятия, к неиндексируемой визуальной породе онтологического массива, разрастающейся уже за пределами видимого — в чистых состояниях сознания. На этом перекрестке завершаются разграничения между стилем и методологией, постепенно составляя феноменологическую картину мира, в которой смысл не вырабатывается, а просачивается сквозь покров видимого. Когда ритм устного счета, доносящийся из лодки в веренице других судов, пресекается смещением ракурса, уходом объектива прочь от композиционной целостности, экранное зрение автора и субъектно-объектная позиция зрителя сходятся на одной линии (как и в случае с опытом Грисона).

Темпоральная структура кинокадра проявляется в изобразительной фигуре, зависимой от угла авторского зрения, ракурса и плана, очень неустойчивых и будто плавающих в пространстве кадра. Временная протяженность отказывается от хронологического диктата в пользу категории «вечного настоящего», того, что дается сейчас и остается с нами навсегда. Феноменологическая

открытость внутрикадрового пространства финала раздвигает не только границы стиля и жанра, но и срывает клапан зрительского отстранения. Можно сказать, что «Земля дрожит» — беспрецедентный пример фильма, в котором черты «игрового» и «неигрового» затмеваются внутренним очарованием мира, записанного на пленку.

### Индивид и взгляд в глубину

Перейдя полувековой рубеж, кино всецело и поступательно интегрируется в сферу философской адаптации. Становящиеся направления в киноискусстве, наследующие идею «папочкиного кино», декларируют свою идеологическую конвенцию, основываясь уже не только на самостоятельно выработанной теоретической модели; они включаются в культурно-историческую парадигму эпохи через принцип программного философского освоения реальности, то есть с помощью той или иной философской максимы или даже методологии, позаимствованной у ведущей философской элиты поколения. Таким образом, «Земля дрожит» (1948) Л. Висконти становится для нас конкретным философским вектором, задающим перспективу эволюции феноменологической методологии, получившей статус центрального философского проекта для всего XX века.

«Согласно феноменологическому унастроению, особенно распространившемуся в конце 1950-х — начале 1960-х годов в Европе, идея открытия пути к «подлинному» человеку — такому, как он есть — главное достижение философии. В этом унастроении западного интеллигента главное место заняла интроспекция: подробное описание сознания человека, когда он надеется, страдает, любит, одерживает победу или терпит поражение, когда он делает выбор»<sup>9</sup>.

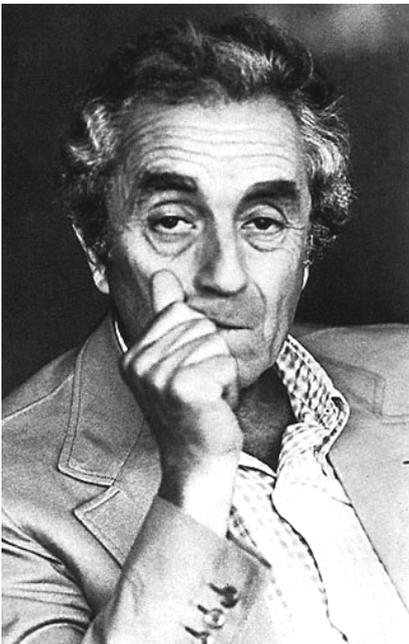
Максималистская гражданская позиция итальянского кино, явленная в неореалистическом течении, к 1960-м годам трансформируется в монологический тип внутреннего бунта, латентный и непроявленный по своей стандартной типологии. Человеческий индивидуализм, доселе являвшийся, скорее, чертой оппозиционно настроенного искусства, моментально возносится на вершину режиссерской аксиологии. Проблематика экзистенцирующего индивида обрастает политическими коннотациями и растворяется в критике буржуазной идеологии на экране. В первую очередь, подобному критическому отношению был подвергнут кинематограф Микеланджело Антониони, чей тематический контекст сосредоточен на проблематике духовных взаимоотношений буржуазной молодежи.

<sup>9</sup> Вейцман Евг. Очерки философии кино. М.: Искусство, 1978. С. 78.

Материальная независимость персонажей антониониевских картин, их гедонистический настрой, во многом и выстраивали логику советской критики, относившейся к таким эстетским образцам европейского кино с точки зрения гибели традиционной познавательной-ценностной парадигмы и скачка к постиндустриальной модели социума. Но чаще всего аналитика драматической коллизии фильмов Антониони сводилась к критике ущербного психологизма поведенческой модели персонажей, вменяя им в упрек духовное бессилие. Н. Хренов же предлагает взглянуть на антропологическую эпистему Антониони сквозь призму культурных циклов, признавая за второй половиной XX столетия крах чувственной идентичности и ее болезненный переход к культуре идеационального типа. Отталкиваясь от концепции Э. Эриксона, Н. Хренов утверждает, что «человек, ощутивший в постиндустриальном обществе большую свободу, экспериментирует с индивидуальной идентичностью. Но обретение собственной идентичности оказывается проблемой. Такой проблемой индивидуальная идентичность предстает на всем протяжении ситуации разрыва»<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Хренов Н.А. Образы «Великого разрыва». Кино в контексте смены культурных циклов. М.: Прогресс-Традиция, 2009. С. 114.

Микеланджело Антониони — классик итальянского послевоенного кино, новатор и феноменолог



Феноменологическое конституирование пространства способствует освобождению «жизненного мира», осваиваемого автором, от привходящих психологических надстроек, затмевающих кристаллизацию смыслового поля предметности. Человек помещается в определенную феноменологическую ситуацию, из горизонта переживаний которой будет проистекать актуализация его интенциональной картины мира. Сводимость киноязыка М. Антониони к феноменологической методологии прослеживается по нескольким уровням фильмического строения — от образительного до исполнительского (система персонажей). Основной формулой реализации режиссерского метода Антониони является аскетическое отношение к эмоциональному срезу коммуникации, которое опирается на невербальный и «дедраматизированный» способ повествования. Значительное влияние в предельном феноменологическом протекании фильма имеет трансцендентальное Ego, выведенное «поздним» Гуссерлем в абсолют эйде-

тической априорности жизненного мира, которой определяются все вариации моего Я, все горизонты развертывания Ego. «Ибо все, что возникает в моем Ego и, эйдетически, в некоем Ego вообще — в интенциональных переживаниях, конституируемых единствах, в привычных ориентациях Я, — все это обладает собственной временностью и в этом отношении принимает участие в образовании системы форм универсальной временности, в которой любое мыслимое Ego конституируется в себе самом»<sup>11</sup>. Таким образом, для Антониони существует некий горизонт измерения человеческой интерсубъективности, в которой задействованы персонажи или, чаще всего, один центральный персонаж, связанный с другими типом своей интенциональности, являющейся не только механизмом проекции переживания объектом, но и мембраной отзвучия бытия, трансляцией состояний мира через экран.

Возникновение новой феноменологической парадигмы в конце 50-х годов XX века, катализированной синтетическим методом репрезентации предкамерной реальности через взаимодействие компонентов «игрового» и «неигрового», подводит европейский кинематограф к известной тенденции — отображать мир через тождество оптики механического и человеческого восприятия реальности, описывая видимый мир как систему множества фаз чувственного. Эволюция феноменологически ориентированных образцов европейского киноавангарда 1920-х годов, реализовавших в контексте всего течения интроспективный принцип представления и составления экранного мира, к концу первой половины века становится базой для новых декларативных направлений, таких как британское «свободное кино» (именуемое, скорее, группой, нежели полноценным направлением) и итальянский «неореализм». Фильмы Джона Грирсона и Пола Рота, создавшие теоретическую модель и технические мощности для воплощения идеи «свободного кино», вполне логично стали эстетической и политической основой для процветания послевоенного «неореализма», сконцентрированного на будничных проблемах социальных низов. Но центральным языковым признаком эволюции этих двух школ к середине века становится диалектика документального и постановочного материала в границах одного фильма, что ознаменовывает очевидное стремление к максимально достоверному способу переживания реальности вне ее строгой монтажной организации, а также в расширении изобразительно-предметного поля кадра, который зритель считает не на символическом, а на чувственном уровне. Таким образом,

<sup>11</sup> Гуссерль Э. Картезианские медитации. М.: Академический проект, 2010. С. 98–99.

киноязык постепенно вливается в постмодернистскую эпистему, актуализируя в ней феноменологическую методологию, высвобождающую внутренний голос кинематографического пространства, а не персонажей, вербализирующих сюжет. Новыми существенными характеристиками такого режиссерского подхода станут понятия «внутреннего монолога» и «молчания», функционирующие как ретрансляторы поэтики чистого пространства, в котором человек не живет, но делает через телесное раскрытие это пространство одновременно своим и бесконечно отчужденным, одиноким. ■

## ЛИТЕРАТУРА

1. Аристарко Г. История теорий кино. — М.: Искусство, 1966. — 456 с.
2. Вейцман Евг. Очерки философии кино. — М.: Искусство, 1978. — 231 с.
3. Гуссерль Э. Картезианские медитации. — М.: Академический проект, 2010. — 229 с.
4. Делез Ж. Кино. — М.: Ad Marginem, 2004. — 622 с.
5. Дробашенко С. В. Пространство экранного документа. — М.: Искусство, 1986. — 320 с.
6. Мариевская Н.Е. Время и смысл. Опыт темпорального анализа кинопроизведения. — М.: Вестник ВГИК, № 4 (22), 2014. — С. 33-48.
7. Прожико Г. С. Концепция реальности в экранном документе. — М.: ВГИК, 2004. — 454 с.
8. Подорога В. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. — М.: Ad Marginem, 1995. — 345 с.
9. Сартр Ж.-П. Проблемы метода. — М.: Академический проект, 2008. — 222 с.
10. Хренов Н. А. Образы «Великого разрыва». Кино в контексте смены культурных циклов. — М.: Прогресс Традиция, 2009. — 536 с.

## REFERENCES

1. Aristarco G. Istoriya teorii kino [History of film theory]. — М.: Art, 1966. — 456 p.
2. Veitsman E. Ocherki filosofii kino [Studies in the Philosophy of cinema]. — М.: Art, 1978. — 231 p.
3. Husserl E. Kartezianskiye meditatsii [Cartesian meditation]. — М.: Academic project, 2010. — 229 p.
4. Deleuze G. Kino [Cinema]. — М.: Ad Marginem, 2004. — 622 p.
5. Drobashenko S. Prostranstvo ekrannogo dokumenta [Space of a screen document]. — М.: Art, 1986. — 320 p.
6. Mariyevskaya N. Vremia i smysl. Opyt temporalnogo analiza kinoproizvedeniya [Time and Essence. Study of Cinema Product Temporal Analysis]. — М.: Vestnik VGIK, № 4 (22), 2014. — P. 33-48.
7. Proziko G. Kontseptsia realnosti v ekrannom dokumente [Concept of reality on the screen document]. — М.: VGIK, 2004. — 454 p.
8. Podoroga V. Fenomenologiya tela. Vvedenie d filosofskiyu antropologiyu [Phenomenology of the body. Introduction to philosophical anthropology]. — М.: Ad Marginem, 1995. — 345 p.
9. Sartre J-P. Problemy metoda [Search for a Method]. — М.: Academic project, 2008. — 222 p.
10. Hrenov N. Obrazy "Velikogo razryva". Kino v kontekste smeny kulturnykh tsykhov [Images of the "Great divide". Cinema in the context of cultural change cycles]. — М.: Progress Traditsia, 2009. — 536 p.

# European Avant-guard: Dialectics of “Feature” and “Non-Feature” Films

**Maxim V. Lyubovich**

*Postgraduate, VGIK*

UDC 7.01+778.5.1

**ABSTRACT:** Historical and aesthetical borderline trespassed by the leading European directors of avant-garde in the process of forming of the methodology of «phenomenological interpretation of reality» is analyzed. Pinpointing synthesis of “feature” and “non-feature” principles in the aesthetic of such movements in European cinema as impressionism, documentary and neorealism, the author reveals and treats typological patterns of assimilation of filmic art models mentioned above under conditions of its historical dynamics and the intersubjective (temporal) time of a film. Analysis of oneiric and chronotopical structures of films by Joris Ivens and Dimitri Kirsanoff, begun in the previous publication of the author (№5(23)), is focusing on the cooperation of forms of screen time and its perception by the audience and the author. As a result the multilayered system of the functioning and expression of spatio-temporal relations inside of such films as «La Seine a recontre Paris», «Brumes d’automne» and «La terra trema: episodio del mare» is presented. Starting from the poetic nature of the image in cinema the author goes into description of varieties of simulation of the screen document inside the feature film through device of “documentary” stylization for achievement of the effect of the maximum emotional and visual authenticity of the action. Due to using of phenomenological model of representation of reality, demonstration of the open temporal segments of the film’s dramaturgy is accomplished, which helps to perceive an every scene as an element of uninterrupted sense-making, triggering by the author and having its own temporary dynamics.

**KEY WORDS:** «feature» and «non-feature» cinema, temporality, realism, intentionality, neorealism



## Тема Апокалипсиса в кинематографе Австралии

**И.А. Звезинцева**

доктор искусствоведения

УДК: 778.5(Австралия)

АННОТАЦИЯ

*Статья посвящена анализу фильмов австралийских режиссеров, главной темой которых стал Апокалипсис. Термин «апокалипсис» часто употребляется как синоним конца света или катастрофы планетарного масштаба. В мире созданы сотни лент разного уровня таланта и мастерства, действие которых развивается до, во время или после какой-либо глобальной катастрофы. Причины, вызвавшие апокалипсис, могут быть разные: термоядерная война, вторжение инопланетян, восстание машин, гигантский метеорит, неизвестная науке болезнь и т. д. Но результат всегда один: человечество перестает существовать... Австралийские кинематографисты также не остались в стороне от зарубежных коллег и представили на суд зрителей немало количество лент, повествующих о конце света, среди которых немало по-настоящему интересных и значительных картин.*

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Австралия,  
Апокалипсис,  
термоядерная  
война,  
катастрофа,  
фильм

**А**пока́липсис (от греч. ἀποκάλυψις — раскрытие, откровение), также упоминается как Откровение Иоанна Богослова — название последней книги Нового Завета. В Откровении описываются события, которые произойдут перед Вторым пришествием Иисуса Христа на землю и будут сопровождаться многочисленными катаклизмами и чудесами (огонь с неба, воскрешение мертвых, явление ангелов), поэтому термин «апокалипсис» часто употребляется как синоним конца света, катастрофы планетарного масштаба.

Естественно, эта тема не могла не волновать во все времена людей искусства: писателей, художников, драматургов, а позднее и кинематографистов. И говоря об австралийском кино, нельзя не вспомнить прежде всего знаменитый фильм прославленного австралийца Питера Уэйра «Последняя волна», вышедший на экран в далеком 1977 году.

### Последняя волна надвигается

Средоточием таинственного зла и угрозой миру является уже сама природа — могучая и экзотическая. Можно вновь вспомнить австралийского писателя Генри Лоусона, который восхищенно писал о том, что великий австралийский буш — воспитатель и наставник эксцентрических умов, прибежище странного. Еще в прологе ленты, когда еще ничто вроде бы не предвещает грядущей катастрофы, отдельные слова, намеки, сделанные случайно и как бы без повода, по наитию, порождают предчувствие чего-то грозного, неизбежного.

Самые простые ситуации, благодаря умению режиссера использовать художественные средства, наполняются подтекстом, и постепенно усиливается ощущение угрозы, становящейся совершенно явной, когда даже цветы, птицы, ящерицы приобретают «по хичкоковски» зловещий вид и время как бы застывает, давая возможность свершиться неизбежному.

Обманчивая тишина, мир, в котором постоянно чувствуется угроза спокойствию, — такой видит реальность Уэйр, и не случайно в картине «Последняя волна» четко прослеживается мысль автора: в этом беспокойном мире ни на секунду нельзя расслабляться, опасность таится повсюду, и человек, забывающий об этом, обречен. Герой фильма беспечен, в данном случае, он неосторожно пытается проникнуть в другой мир, мир аборигенов, с их мифологизированным сознанием, культами и обрядами, колдовством, чуждый, непонятный и угрожающий мир, который незамедлительно обрушивает кару не только на любопытных, но и на все человечество.

Ощущение вины перед коренным населением Австралии, беспомощность и опасение перед актом правосудия над белыми жителями, свойственное многим произведениям искусства Зеленого континента, особенно остро ощущается в фильме Уэйра, где теме «аборигены

и переселенцы» дается культурологическая трактовка. Образец гармонии человека с окружающей средой, пусть и на примитивной основе, усматривается автором в архаической культуре исконного населения Австралии. Ноту фантастики вносит и мотив слепой веры белых обитателей Зеленого континента в чудодейственные способности коренных жителей. Вера героя в непостижимость происходяще-

Кадр из фильма  
«Последняя волна»  
(The Last Wave), 1977,  
реж. Питер Уэйр



го порождает атмосферу страха, которая вызывает чувство вины у белых переселенцев за то, что они уничтожили цивилизацию более высокого уровня, и боязнь возмездия за содеянное.

Питер Уэйр рассказал с экрана о том, что забвение прошлого, нежелание и неумение беречь его могут обернуться катастрофой. Он был одним из первых австралийских кинематографистов, кто показал неисчерпаемый конфликт двух культур, двух цивилизаций: аборигенов и белых, именно в таком аспекте. Сумев воссоздать на экране призрачный, на грани реальности мир, находя для фантастических образов зримое воплощение, Уэйр рисует причудливую картину культуры аборигенов, где Вода и символ грозной наказующей силы, и мощь коллективного самосознания нации.

Фильм начинается картинками необычайного буйства стихии: бури, циклоны, черные дожди и град опустошают все океанское побережье. При загадочных обстоятельствах умирает молодой абориген Корман (Архол Кэмптон). Власти спешат обвинить в убийстве пятерых туземцев, в том числе и главного героя Криса (Дэвид Гуллипилл). Защитник обвиняемых Дэвид Бартон (Ричард Чэмберлен) полагает, что Корман нарушил закон племени и что речь идет о ритуальной казни.

Несмотря на отсутствие каких бы то ни было улик и доказательств, предположение Бартона превращается в уверенность после того, как его начинают мучить странные сны, в которых аборигены с помощью магии вызывают страшные стихийные бедствия. И тогда Крис ведет адвоката в мрачное подземелье, где якобы скрыта от белых пришельцев фантастическая тайна аборигенов. Уэйр мастерски рисует зловещую картину происходящего: на стенах — каббалистические знаки и рисунки, предсказывающие циклоны, ветры, и наконец, две огромные волны. «Первая, — говорит Крис, — уже прошла, вторая еще придет». Фильм кончается угрозой, которая ставит точку в полной отчаяния и пессимизма картине будущего, где все предопределено свыше и ничего нельзя изменить. Огромная волна, зарождающаяся в глубинах океана, неотвратимо надвигается на берег, уничтожая всё и вся...

Не меньшую опасность для человека таит и космос, о чем недвусмысленно предупреждает автор фильма-катастрофы «Буря в Арктике» (2010, Австралия — Канада) Б. Тренчард-Смит. В результате солнечного затмения образуется огромная озоновая дыра, и на Арктику стремительно надвигается ледяной фронт, температура падает ниже 70 градусов по Фаренгейту, и это грозит гибелью всему человечеству... Впрочем, герою-ученому в финале удается предотвратить апокалипсис, но все равно ощущение зыбкости и хрупкости нашего мира не покидает зрителя.

**Если завтра война...**

Все политические и социальные потрясения нашего времени не обошли стороной и Зеленый континент. Особенно это касается отношения австралийцев к угрозе Третьей мировой войны, вероятности которой явственно ощущается человечеством и сегодня.

Вообще, тема «Термоядерная война и кинематограф Пятого континента» вполне могла бы стать предметом самостоятельного научного исследования, ибо, как это не покажется парадоксальным, несмотря на удаленность от Европы и Америки, где наиболее вероятен атомный конфликт, австралийцы, которые, казалось бы, находятся в гораздо более безопасном положении, крайне болезненно и остро реагируют на тревожную обстановку в мире...

Здравый смысл, всегда присущий этой нации, позволил им достаточно быстро уяснить, что в ядерном котле исчезнет население всех континентов без исключения. Именно поэтому Австралия отказала США в просьбе разместить на ее территории ядерное оружие.

Совершенно естественно, национальный кинематограф не мог не учесть пацифистских настроений общества, что и нашло свое отражение в ряде фильмов, из которых особо выделяются два: «Последняя ночь» (1978, реж. М. Уильямс) и, конечно же, «Безумный Макс» (1979, реж. Дж. Миллер), ленты, вместившие и ожидание, и итоги ожидаемого Апокалипсиса.

«Последняя ночь» — драма, действие которой происходит в первый час вспыхнувшей ядерной войны, «Безумный Макс» — результирующая трагедия, жуткое фантастическое панно, вызывающее в памяти рисунки великого Франциско Гойи, страшный, сумасшедший мир...

«Последняя ночь»... Уже само название картины как нельзя более точно отражает ее содержание. Четверо молодых людей, двое парней и две девушки, волей судьбы, оказавшиеся в знаменитом концертном зале Сиднея, проводят вместе ночь, перед гибелью.

Занятие сексом и отчаяние, безудержное пьянство, попытки забыться с помощью «травки», недоуменное «Почему?» и защитно-детское «Спасите!!!» — все это предстоит пережить героям, прежде чем они поймут, что уже никто и ничто не в силах предотвратить неумолимо приближающуюся катастрофу.

Повзрослев в одиночестве, герои не могут не задать друг другу вопрос «Как могло это произойти?». И ясно, что переживи они этот кошмар, поверни время вспять, вероятно, жили бы они совсем по-другому. Но История, как известно, не знает сослагательного наклонения. И последняя ночь, самая длинная, но и самая короткая в жизни героев, подводит черту под существованием человека на Земле.

Спрятавшись в метро, вместе с другими, обезумевшими от ужаса соотечественниками, герои, чтобы хоть как-то отвлечься, начинают петь, однако гул приближающихся самолетов и грохот рвущихся бомб прерывает их на середине куплета...

Авторы сознательно сделали героями своей ленты обыкновенных, ничем не примечательных ребят. Как и миллионы их сверстников, они жили, не задумываясь, и более того, привычно и легко отмахивались от тех проблем, которые их окружали. Всем образным строем картины режиссер как бы призывал австралийцев, и в первую очередь, молодежь, занять более активную жизненную позицию. «Кто виноват в этом? Будь они прокляты!» — восклицает одна из девушек. Ее товарищи не в состоянии ответить. Однако постепенно к ним приходит понимание, что в происшедшем есть доля и их вины, это страшная кара за пассивность и легкомыслие.

И если авторов картины, в первую очередь, режиссера можно упрекнуть в чисто профессиональных просчетах: неоправданных длиннотах, повторах, порой дидактичности и прямолинейности в подаче материала, то было бы несправедливо не отметить его искреннее стремление привлечь внимание общественности к этой проблеме. Не спекуляция на модной теме, но понимание личной ответственности каждого за судьбу планеты — это стремление Уильямса очевидно. Беречь мир надо сейчас, и задумываться над его судьбой необходимо сегодня, а не тогда, когда наступит действительно последняя ночь, — так прочитывалась главная идея картины.

Но если героям фильма М. Уильямса не дано пережить термоядерную войну, то Макс, герою картины Джорджа Миллера «Безумный Макс», режиссер «подарил возможность» увидеть воочию конец света. И именно эту австралийскую ленту ждал огромный кассовый успех по обе стороны океана.

Накопив необходимую сумму для первой постановки, вместе со своими единомышленниками — продюсером Байроном Кеннеди и актером Мэллом Гибсоном, Миллер снял малобюджетный фантастический боевик «Безумный Макс» (1979), обошедшийся всего в несколько сотен тысяч австралийских долларов. Надо признать, что ошеломляющий успех фильма (а в прокате он принес 100 миллионов американских долларов) на первых порах обескуражил даже самих создателей. Картина не только окупала затраты, но и принесла немалый доход в прокате в Австралии, далеко за ее пределами.

Главному герою ленты (Мэл Гибсон) предстояло не только увидеть конец света и пережить термоядерную войну, но и стать



Кадр из фильма  
«Безумный Макс»  
(Mad Max ), 1979,  
реж. Джордж Миллер

своеобразным мессией для кучки одичавших и отчаявшихся, тех, кому было суждено остаться в живых. Умелое соединение волнующей всех людей без исключения темы войны с незаурядной фантазией автора — вот основные слагаемые успеха картины.

В самом деле, мир после термоядерной катастрофы, ка-

ким он предстает перед зрителями, поражает прежде всего своей необычностью (что, кстати, не потребовало от Миллера никаких финансовых затрат): безбрежная красноватая пустыня с редкими оазисами жизни, грандиозные свалки, где брошены уже никому не нужные автомобили, и бесконечные дороги, ведущие в никуда...

Но самое главное — люди... Часть из них, растеряв блага цивилизации, быстро превратилась в толпу воинствующих хулиганов, пытающихся продлить собственную жизнь за счет других. Украшенные многочисленными цепями, с огромными пышными султанами из волос (мечта мальчиков-панков), оседлав размалеванные машины и мотоциклы, они как стая хищников набрасываются на любого, кто окажется слабее их. Другие, обладая хитростью и изворотливостью, стремятся на обломках разрушенного мира создать новую цивилизацию, цивилизацию пародийную, но и страшную — «город счастья», имеющий собственную энергетическую станцию, которая работает, как бы это выразиться поизящнее, на экскрементах, они принимают лишь тех, кто может быть им полезен.

И наконец, третья, самая многочисленная, но и слабая группа людей, кто пытается сохранить остатки человечности и милосердия, но практически оказывается бессильна против беснующихся врагов. Именно к ним на помощь и приходит Макс.

Бравый полицейский в прошлом, он и в этот ирреальный мир приносит былые навыки бесстрашного укротителя преступников. Как и его многочисленные собратья по жанру боевиков, Макс немногословен, он, прежде всего, человек действия. Но именно сила его кулака, умение обращаться с оружием оказываются столь востребованными... И трудно сказать, кто из воюющих более безумен в этом мире — Макс с его резким характером и необузданным нравом или кто его окружает — правители «города счастья», где всё, в том числе жизнь, продается и покупается, — жрецы новоявленной секты, проповедующие «смерть во имя спасения», или одичавшие «рокеры».

Как раз, скорее, именно Безумный Макс и его свихнувшийся друг-изобретатель, летающий вслед за ним на странном сооружении — гибриде планера, велосипеда и помела, обнаруживают здравый смысл, становясь на сторону обездоленных и незащищенных, помогая им и внушая надежду.

Несмотря на фантастичность сюжета, все происходящее в фильме события прекрасно укладываются в рамки жанра традиционного боевика: герой-одиночка, защищая слабых и восстанавливая справедливость, побеждает сильных и многочисленных противников для того, чтобы в финале исчезнуть в дали (а затем, в следующих сериях вновь сражаться со злом).

Однако отмечая очевидную склонность Миллера к внешним эффектам, стремление снять захватывающий и динамичный боевик, режиссеру, тем не менее, удалось и другое — создать особую атмосферу фильма, показать ужас, охвативший землю после катаклизма, и отчаяние живых, которые завидуют мертвым, передать чувство острой ностальгии по утраченному миру. И быть может, именно эта атмосфера, мастерски созданная режиссером, в значительной степени и обусловила успех картины, ибо не будь ее, фильм легко мог бы стать австралийским перепевом бесконечных американских лент о бесстрашных стражах порядка... И здесь, бесспорно, видно влияние на творчество Миллера мастеров «новой волны» австралийского кино, и прежде всего Уэйра. Ибо именно в умении создать на экране причудливый мир, где реальность смыкается с ирреальностью, австралийским кинематографистам найдется мало равных в мире.

Естественно, после громкого успеха первой ленты Миллер получил предложение продолжить тему Безумного Макса, и в 1981 году он уже в США делает вторую серию «Безумный Макс 2. Воин дорог», а в 1985 году снимает «Безумный Макс 3. Под куполом Грома». И на-

конец, после тридцатилетнего перерыва, в 2015 году на экраны выходит еще один фильм австралийского режиссера «Безумный Макс 4. Дорога ярости» (где постаревшего Мэла Гибсона сменил Том Харди). И вновь фантазия и профессионализм автора плюс потрясающая работа каскадеров и спецэффекты приносят зрительский успех и, что не менее важно, доход в международном прокате.

Кадр из фильма  
«Безумный Макс 4.  
Дорога ярости»  
(Mad Max 4 Fury  
Road), 2015,  
реж. Джордж Миллер



Кстати, с сюжетом последней ленты о Максе перекликается и еще одна картина о безрадостном будущем уцелевших землян — «Турбо пацан» (2015) (копродукция с Канадой) режиссера Ф. Симара, где в центре вновь герой-одиночка, не побоявшийся вступить в бой с группой подонков, фильм сделанный достаточно профессионально, однако во многом уступающий картине Миллера.



Кадр из фильма  
«З значит Захария»  
(Z for Zachariah), 2015,  
реж. Крейг Зобел

Еще более безрадостную картину будущего рисует автор ленты «З значит Захария» (Исландия, Швейцария, Н. Зеландия) К. Зобел, где из всего человечества после термоядерной войны удалось уцелеть лишь троим — девушке и двум мужчинам, которые немедленно начинают борьбу за единственную оставшуюся на Земле женщину...

Заслуживает особого упоминания и фильм «Нити» (1984) режиссера Мика Джексона (совместное производство Австралии, США и Великобритании), рассказывающий о трагических последствиях термоядерной войны, возникшей в результате противостояния США и Советского Союза. По мнению ученых, показ последствий взрыва, практически уничтожившего жизнь на Зем-



Кадр из фильма  
«Последние часы»  
(These Final Hours), 2013,  
реж. Зак Хилдитч

ле, очень реалистичен и пугает по-настоящему.

Привлек внимание зрителей и фильм режиссера Зака Хилдитча «Последние часы» (2013), практически повторяющий сюжет «Последней ночи», где героям до конца света отведено 12 часов жизни, но прожить их тоже можно по-разному: оставаться до конца человеком или... Эта картина — пред-

упреждение, которое звучит вновь и вновь, где опять постоянно звучит слово, столь нелюбимое, «последние».

### Главная опасность — наше равнодушие

А вот Рольф Де Хир основную для мира опасность видит, прежде всего, в глупости и недалекости людей. Уверившись, что и в XXI веке фильм может быть понят зрителем и без язы-

ка, в 2007 году он снимает ленту «Доктор Плонк», где никто вообще не говорит ни на каком языке, и, тем не менее, все понятно. Де Хир убедительно доказал, что и сегодня комедии, сделанные в стиле «слепстика», могут пользоваться успехом. Основная ценность фильма в том, что он удивительно точно воспроизводит атмосферу комедий того времени, когда на экране царили Чарли Чаплин, Гарольд Ллойд, Бестер Китон, в нелепые ситуации постоянно попадали «копы» Мак Сеннета, а зрители умилялись при виде «отряда» упитанных купальщиц. Режиссер полностью выдержал и стилистику лент начала XX века: неподвижная камера, лихорадочные движения героев, драки и потасовки, пощечины, раздаваемые направо и налево, погони и гонки...

Но самое важное в фильме — интереснейшая тема: герой ленты гениальный ученый, живущий в Австралии 1907 года, приходит к выводу, что через 101 год наступит конец света. Но все его попытки достучаться до власть имущих не приносят успеха, и тогда доктор Плонк изобретает машину времени и отправляется в будущее, где, увы, вскоре понимает, что и в XXI веке царят всё те же — хаос, неразбериха, недальновидность и отсутствие здравого смысла правящих кругов... А может, конец света уже наступил? Просто в суете жизни мы этого не заметили? Именно эти вопросы и задает автор.

Используя разные жанры, начиная от сатирической комедии, драмы, триллера и кончая жанром фильмов-катастроф, австралийские кинематографисты создали целый ряд интересных и значительных фильмов, посвященных теме Апокалипсиса. Вместе со своими коллегами из других стран, они не устают повторять, что мир наш очень хрупок и неустойчив, и потому человечеству необходимо делать все возможное, чтобы не наступил конец света...

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Звезгинцева И. Тайны Зеленого континента или как покорить мир кино. — М.: НИИК, 2010. — 191 с.
2. Малаховский К. История Австралии. — М.: Наука, 1975. — 398 с.
3. Петриковская З. Современная Австралия. — М.: Наука, 1976. — 253 с.
4. Утилов В. Очерки истории мирового кино. — М.: Изд-во ВГИК, 1991. — 174 с.
5. Pike A., Cooper. R. Australian Film 1900–1977. — Mel., 1980. — 572 с.

#### REFERENCES

1. Zvegintseva I. *Taina Zelenogo kontinenta ili kak pokorit mir kino [Mysteries of Green Continent or How to Win the World of Cinema]*. — M.: NIIK, 2010. — 191 p.
2. Malahovski K. *Istoria Avstralii [Australian History]*. — M.: Nauka, 1976. — 398 p.
3. Petrikovskaya A., *Kultura Avstralii XIX–XX veka [Australian Culture in XIX–XX centuries]*. — M.: Vostochnaya Literatura, 2007. — 253 p.
4. Utilov V. *Ocherki istorii mirovogo kino [Essays of the World Cinema]* — M. VGIK, 1991. — 174 p.
5. Pike A., Cooper. R. *Australian Film 1900–1977 [Australian Film 1900 – 1977]*. — Mel. 1980. — 572 p.

# The Theme of Apocalypse in Australian Cinema

*Irina A. Zvegintseva*

*Doctor of Arts*

UDC 778.5I(Australia)

**ABSTRACT:** The Revelation of Saint John the Theologian, the last book in the New Testament, describes the events which will occur before the Second Coming of Jesus Christ and will be accompanied by multiple disasters and miracles (fire falling from the sky, resurrection of the dead, manifestation of angels), that is why the term “apocalypse” is often used as a synonym for the end of the world or a catastrophe of the planetary scale.

Naturally, this topic is bound to appeal to artists throughout the ages: writers, painters, playwrights, and later also filmmakers. To date hundreds of such films have been created the world over, distinguished by varying degrees of talent and skill, where the action unfolds before, during or after some kind of a global catastrophe. The reasons which caused the Apocalypse may be very different: thermonuclear war, alien invasion, rebellion of machines, a gigantic meteorite, a disease unknown to science and so forth. In any case the result is always the same: humankind ceases to exist...

Refusing to be outdone by their overseas colleagues, Australian filmmakers have treated the audience to a large number of films depicting the end of the world, and among those there were many which were really interesting and significant. The relevance and academic novelty of the article lies in the fact that the material under investigation clearly proves that although the number of Australian films devoted to the topic of Apocalypse is relatively small, nevertheless their quality is above all praise and one should know about it.

Using various film genres, from a satirical comedy to drama, thriller and a disaster film, Australian filmmakers have produced a number of interesting and significant pictures devoted to the topic of Apocalypse. Together with their peers from other countries they do not get tired of repeating that our world is very fragile and unstable, and this is why humankind must do everything within our power to prevent the world from ending...

**KEY WORDS:** Australia, Apocalypse, thermonuclear war, disaster, film



## Наоми Кавасэ: вечное и преходящее

**М.Л. Теракопян**

кандидат искусствоведения

УДК 778.51

АННОТАЦИЯ

*Наоми Кавасэ — одна из самых известных японских женщин-режиссеров, неоднократно удостоивалась наград Международного кинофестиваля в Каннах. Она попеременно работает то в художественном, то в документальном кино, не проводя между ними абсолютно четкой границы. Её излюбленные темы — рождение и смерть, единение человека и природы, наиболее характерная стилистическая особенность — технический минимализм. Почти неизменное место действия в фильмах — родина Кавасэ район Нара.*

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

японское кино,  
режиссер,  
документальный  
фильм

Наоми Кавасэ родилась 30 мая 1969 года в районе города Нара. Девочка рано осталась без родителей, ее воспитанием занималась сестра бабушки. Наоми училась в Школе фотографии в Осаке (ныне Школа визуальных искусств) и там увлеклась съемкой (8-мм пленка), предпочитая снимать себя и свое ближайшее окружение. Для Кавасэ фильмами стали способом поделиться своими интимными переживаниями. По ее словам, рядом не было никого, с кем она могла бы поговорить на эти темы, а вот когда она прибегала к помощи кино, окружающие слушали ее с большим интересом. Неприукрашенный натурализм ее документального стиля позднее проявится и в художественных картинах. Крупные, необработанные фрагменты без музыкального сопровождения создают ощущение, что зритель подглядывает за жизнью других людей. Особенно это чувствуется в документальных лентах о самой Кавасэ.

«Объятия» (1992) — эмоциональный и глубоко личный автопортрет режиссера. На фоне монотонного голоса Наоми, рассказывающей о том, как она пыталась найти отца, которого никогда не знала, возникают гипнотические коллажи кадров: колышущаяся на ветру трава, вспаханное поле с кружащимися над ним комарами, еда на кухне, силуэты крыш на фоне красного заката. Фильм «Катацумори» (1994) — продолжение «Объятий». На сей раз главное действующее лицо — бабушка



Наоми Кавасэ — одна из известных японских женщин-режиссеров

режиссера, которая, отвечая на вопросы, продолжает заниматься повседневными делами: хлопочет на кухне, ухаживает за садом, сажает горох. Цикл фильмов о бабушке дополняется еще двумя: «Посмотри на небо» (1995) и «Закатное солнце» (1996).

Набравшись опыта, Кавасэ решает попробовать свои силы в художественном кино, хотя в ее понимании не существует четкой грани между реальностью и вымыслом. Ее стиль съемок можно описать как стремление создать вымышленное окружение, а потом уже снимать так, будто это документальная лента.

### Между художественным и документальным кино

Ее первый полнометражный художественный фильм — «Судзаку» (1997). События развиваются в маленькой горной деревушке в префектуре Нара, где выросла Кавасэ. Зритель знакомится с семьей, тяжело переживающей последствия экономического кризиса. Единственная надежда — долгожданное строительство железнодорожной магистрали, которая свяжет жителей деревушки с внешним миром. Проходит 15 лет, а проект так и не осуществлен.

Ни одному персонажу режиссер не разрешает занять центральное место. Все герои не столько играют, сколько появляются и исчезают из поля зрения камеры — копаются в саду, готовят на кухне, едут на мопеде, ждут автобуса (не случайно в картине заняты в основном непрофессиональные актеры). «Судзаку» произвел большое впечатление на жюри Каннского фестиваля. Кавасэ вручили «Золотую камеру» за лучший дебют. Она стала первым японским режиссером, получившим эту награду, и самой молодой ее обладательницей.

Но Кавасэ осталась недовольна тем, как она отразила в картине суровую экономическую реальность. Она вернулась в деревню Ниси-Ёсино и сняла документальный фильм «Чаща» (1997) — о живущих там крестьянах. Портреты отдельных людей дополняются картинами повседневной жизни в этой богом забытой деревушке, которая простым японцам знакома не больше, чем иностранцам.

Следующую киноленту «Светлячки» (2000) — о взаимоотношениях двух молодых людей, каждый из которых пережил

эмоциональную травму, — Кавасэ снимала в течение года в стиле “cinema verité”, что дало ей возможность проследить за персонажами на протяжении года. И вновь различия между художественным и документальным фильмом она намеренно затушевывает благодаря, в частности, ручной камере, естественному освещению и участию непрофессиональной актрисы. Исполнители вообще используют минимум профессиональных приемов. Этот фильм получил приз ФИПРЕССИ на фестивале в Локарно (2000).

И вновь документальная картина «Послание от цветов желтой вишни» (2002) о последних днях жизни в хосписе фотографа и критика Кадзуо Ниси. В прерывающихся долгим мучительным кашлем беседах речь идет о том, что такое счастье, любовь, смысл жизни. Следуя просьбе Ниси, Кавасэ не выключила камеру даже в последние мгновения его жизни, снимая из-за спин склонившихся над его кроватью родственников.

### От рождения до смерти

Темы рождения и смерти постоянно оказываются в центре внимания режиссера. В художественном фильме «Сяра» (2003) речь идет о семье, живущей опять же в Нара. Пять лет назад, в двух шагах от дома, необъяснимым образом исчез 12-летний Кэй. Каждый из членов семьи пытается по-своему смириться с трагедией. Родители пытаются не вспоминать о прошлом, жить дальше: отец отдает все силы организации ежегодного городского праздника, мать готовится к новым родам. И только второй сын-близнец Сюн предается скорби. Выход он находит в живописи, создавая стилизованный портрет брата. В фильме Кавасэ сама сыграла беременную мать, причем сцена родов снята столь правдоподобно, что возникает мысль, уж не документальные ли это кадры.

Документальная лента «Рождение/мать» (2006) состоит из двух частей. В первой царит гнетущее ожидание смерти, во второй появляются проблески надежды. Картина открывается тяжелыми для восприятия кадрами очень крупных долгих планов обнаженного тела старухи. Следуют мучительные сцены-объяснения, где Кавасэ обвиняет бабушку в том, что в детстве та глубоко оскорбила её. Старушка оправдывается со слезами на глазах, трясущейся рукой пишет неразборчивое письмо с извинениями. Трудно поверить, что перед нами не постановочные кадры — столь суровы и безжалостны эти эпизоды. По всей вероятности, мы видим последние дни жизни бабушки Кавасэ, и в карете «скорой помощи» камера продолжает снимать, как и в

больнице, фиксируя после кровоизлияния красно-фиолетовый глаз. Во второй части задокументирован процесс рождения ребенка самой Кавасэ. И вновь всё происходящее представлено крупными планами во всех подробностях — от появления головки новорожденного до перерезания пуповины.

К вопросам рождения Кавасэ вновь вернется в ленте «Гэнпин» (2010), рассказывающей об известном в Японии родильном доме доктора Йосимура, где практикуют естественные роды — без медицинского вмешательства, без применения лекарств и каких бы то ни было современных технологий. Кавасэ и здесь остается бесстрастным наблюдателем. В фильме женщины говорят об охватывающим их чувстве спокойствия, кто-то рассказывает о бросившем муже. Раздаются и не совсем уверенные голоса акушеров, сетующих на то, что доктор мог бы прислушиваться к их мнению. И уж совсем неожиданными становятся обвинения дочери Йосимура, адресованные отцу, которая упрекает его в том, что, занимаясь клиникой, он совсем забыл о собственной семье.

Сюрпризом Каннского фестиваля 2007 года стал Гран-при, присужденный киноленте «Траурный лес», которая частично создавалась на деньги французских продюсеров. Роль 70-летнего старика, страдающего слабоумием и вознамерившегося найти в лесу могилу жены, сыграл непрофессиональный актер, что уже стало традицией для Кавасэ. Из приюта для престарелых старик и нянечка отправляются на прогулку. По мере продвижения лес воспринимается все более и более мистически. Добравшись, наконец, до цели, старик «хоронит» дневники, которые вел на протяжении 33 лет после смерти жены, завершив некий, ему одному понятный, ритуал.

Место действия в «Нанаёмати» (2008) — экзотическая природа Таиланда. Это один из тех редких случаев, когда режиссер снимала фильм не в родных местах. Японская туристка очутилась в девственном лесу, где случайно встретила юного француза, который проходил курс обучения массажу. И поскольку почти все действующие лица говорят на разных языках — тайском, английском, французском, японском — и никто никого не понимает, диалогов в фильме практически нет. Основная нагрузка ложится на изобразительный ряд, где преобладают захватывающие дух своей красотой пейзажи.

«Красный цветок луны» (2011) — романтическая драма в трактовке Кавасэ. Она сама писала сценарий, снимала и монтировала картину, поэтому нет ничего удивительного, что характерные черты ее стиля сразу же бросаются в глаза. Трагическое прошлое и суетливое настоящее, незапятнанная природа и безгрешное

человечество вступают в сложные взаимоотношения. Собственно, сюжет — переживания персонажей, оказавшихся на вершине любовного треугольника, — намечен лишь пунктиром, и служит скорее предлогом, чтобы показать почти прозрачные светло-зеленые стебли растений, серебристую паутину, лимонно-желтую канарейку, ласточек, свивших гнездо внутри дома, ритмично колышущиеся на ветру деревья, сиреневые, то синие, то голубые горы, пурпурный закат.

В картине «Тихая вода» (2014) режиссер переносит нас на остров Амами-Осима между Кюсю и Окинавой. Цивилизация немного забыла о нем, поэтому связь людей и природы намного ярче, чем на «большой земле». Здесь еще верят в шаманов, в философско-образовательный смысл акта закалывания козленка, когда под хриплое бляние по его ослепительно белой шерстке стекают ярко красные струйки крови. Безжалостные экскаваторы «обгрызают» деревья, угрожая тропическим пейзажам, а переживающим непростой период взросления детям предстоит впервые познать любовь в роще безжизненных деревьев.

Иная, по существу трагическая история запечатлена в последнем фильме Кавасэ. Героиня «Булочек с начинкой» (2015) провела многие годы в лепрозории, теперь же, когда карантин снят, она решила осуществить свою давнюю мечту и заняться выпечкой булочек, причем готова работать почти задаром, приходя в кондитерскую ни свет ни заря. Единственная радость для нее — довольные лица покупателей. Одним своим присутствием старушка заставляет по-иному взглянуть на жизнь и своего работодателя, и девочку-старшеклассницу, заменяющую ей внучку, которой у нее никогда не было. Но, естественно, идиллия не может длиться долго, и возмущенные «антисанитарией» покупатели требуют ее увольнения. Когда же спустя время эти мужчины и девушка наведываются в бывший лепрозорий, то узнают, что старушка скончалась, а вместо надгробного камня по местной традиции посажено деревце.

\* \* \*

Всю жизнь Кавасэ настойчиво идет своим особым путем. Она снимает фильмы о своих близких и о своей родине, и в них намеренно отсутствуют политические мотивы. Она исповедует технический минимализм, не прибегает к поп-культурным отсылкам, отрицает прозападную сторону японской жизни. Ее персонажи никогда не заходят в супермаркеты, не жмут на кнопки сотовых телефонов. Они придерживаются традиционного образа жизни и решают извечные вопросы взаимоотношений между детьми и родителями, мужчинами и женщинами.

Постоянное присутствие леса, полей, садов — не просто фон. В Японии Кавасэ люди живут в гармонии с окружающей природой.

В 2009 году в рамках программы «Неделя режиссеров» в Каннах Наоми Кавасэ получила награду за «Достижения всей жизни».

---

ФИЛЬМОГРАФИЯ:

«Объятия» (*Ni tsutsumarete*, к/м), 1992; «Белая луна» (*Shiroi tsuki* к/м), 1993; «Катацумори» (*Katatumori*, к/м), 1994; «Посмотри на небо» (*Ten mitake* к/м), 1995; «Этот мир» (*Arawashi yo*, совместно с Хирокадзу Кореэда, док.), «Закатное солнце» (*Hi wa katabuki*) док. 1996; «Судзаку» (*Moe no suzaku*), «Чаща» (*Sotaido topogatari*), 1997; «Калейдоскоп» (*Mangekyou*) 1999; «Светлячки» (*Hotaru*), 2000; «Кя кара ба а» (*Kia kara ba a*, тв), 2001; «Послание жёлтого вишневого лепестка» (*Tsuioku no dansu*) 2002; «Сяра» (*Sharasoyu*) 2003; «Тень» (*Kage*) к/м, «Рождение/мать» (*Tarachime* док.), 2006; «Траурный лес» (*Mogari no mori*) 2007; «Нанаёмати» (*Nanayomachi*) 2008; «Диалоги. Наоми Кавасэ и Исаки Лакуэста» (*Sinergias: Diálogos entre Naomi Kawase y Isaki Lacuesta*), 2009; «Посетители» (*Eo-ddeon bang-toon*, фрагмент «Кома») док. к/м, 2009; «Гэнпин» (*Genpin*, док), 2010; «Красный цветок луны» (*Hanezi no tsuki*), «3. 11. Дом» (*3.11 Sense of Home*, фрагмент «Дом») док., «60 Секунд одиночества в нулевом году» (*60 Seconds of Solitude in Year Zero*, фрагмент), 2011; «Тири» (*Chiri*, док.), 2012; «Тихая вода» (*Futatsume no tado*), 2014; «Булочки с начинкой» (*An*), 2015.

ЛИТЕРАТУРА

1. Barisone L., Causo M., Novielli M.R. *Kawase Naomi: i film, il cinema*. — Cantalupa: Effata Editrice IT, 2002. — 129 p.
2. Daly, Fergus. *Immanence and Transcendence in the Cinema of Nature // Senses of Cinema*. 2000. December // URL: <http://sensesofcinema.com/2000/philosophy-criticism-film/nature/>
3. Karatsu, R. *Questions for a Women's Cinema: Fact, Fiction and Memory in the Films of Naomi Kawase // Visual Anthropology*. 2009. — March-June, Vol. 22, n. 2-3. — P. 167-181.

# Naomi Kawase: the Eternal and the Transitory

*Maria L. Terakopyan*

*PhD in Arts*

UDC 778.51

**ABSTRACT:** Naomi Kawase is one of the best-known Japanese female directors, winner of several awards at the Cannes IFF. She works as a documentary and feature film director without making a strict distinction between the two. Her preferred topics are birth and death, the unity of man and nature. The aim of the article is to analyze the stylistic possibilities offered by documentary cinema and their use and transformation in feature films. The most noticeable stylistic peculiarity of her films is technical minimalism. Kawase prefers natural sounds, wick at times drawn out the dialogues, she likes long takes and the hand-held camera. For the sake of authenticity the director often invites non-professional actors. Her priority is to create the atmosphere while the plot is of secondary importance. It is interesting to study what effect brings technical and stylistic minimalism used in her documentaries and features.

Another entirely different aspect of the article is an attempt to correlate the main themes of Kawase's films with some of the topical problems of the present-day Japanese life, like human alienation, the plight of rural areas, the opposition of life in the metropolis and country life. Almost all Kawase's films are set in her native Nara region. Her characters never go to supermarkets or use cell phones. Forests, fields, gardens, the sea are an invariable presence in their lives. Her movies advocate the traditional Japanese way of life which can't be found in cities anymore and can be encountered only in small towns and far-away villages.

Her determination, independence, readiness to pursue her own path, as well as her rise to the heights of international fame, make her a unique phenomenon in the Japanese film industry.

**KEY WORDS:** japanese cinema, director, documentary

# [ библиотека ВГИК ]



**Инновационные технологии в кинематографе и образовании: научно-практическая конференция, 29–31 октября 2014 года, Москва: сборник материалов и докладов.** —

М.: ВГИК им. С.А. Герасимова, 2014. — 223 с.: ил.

В сборнике приведены материалы, доклады и выступления на научно-практической конференции «Инновационные технологии в кинематографе и образовании», прошедшей 29–31 октября 2014 года во ВГИКе. Для кинооператоров, киноинженеров, преподавателей учебных заведений киноотрасли, а также студентов, аспирантов, других специалистов.



**Запись и воспроизведение объемных изображений в кинематографе и других областях: VI международная научно-практическая конференция (Москва, 17–18 апреля 2014 года):**

**сборник материалов и докладов.** — М.: ВГИК им. С.А. Герасимова, 2014. — 307 с.: ил.

В сборнике публикуются доклады и выступления на VI международной научно-практической конференции «Запись и воспроизведение объемных изображений в кинематографе и других областях», прошедшей 17–18 апреля

2014 года в Москве. Для специалистов, занимающихся исследованиями, разработкой, внедрением и эксплуатацией техники и технологии объемных изображений, а также студентов вузов, аспирантов, инженеров, операторов.



**Эстетика экранизации: кино в театре, театр в кино (материалы научно-практической конференции 10–11 апреля 2014 года): сборник.** — М.: РИО ВГИК, 2015. — 237 с.: ил.

Сборник составлен по материалам научно-практической конференции «Эстетика экранизации: кино в театре, театр в кино», организованной кафедрой эстетики, истории и теории культуры ВГИК и кафедрой общей теории словесности филологического факультета МГУ. Конференция прошла во ВГИКе 10–11 апреля 2014 года. Шестая конференция была посвящена вопросам экранизации. В контексте экранизации рассмотрен актуальнейший вопрос театральных кодов в кино, не только игрового (А. Высочанская, Е. Елисеева, Л. Ельчанинофф, Е. Калинина, Е. Клопотовская, И. Литвинова, В. Мильдон, Т. Михайлова, Е. Москвина, О. Рейзен, П. Рыбина), но и документального (Г. Прожико) и анимационного (Н. Кривуля, Д. Кобленкова, Е. Трапезникова). Доклады публикуются в авторской редакции. Сборник интересен всем, кто занимается вопросами эстетики, истории и теории кино, литературы.

# ТЕЛЕВИДЕНИЕ ЦИФРОВАЯ СРЕДА



*Фото С. Уразовой*



## Телевизионная драматургия: форматный подход

**И.Н. Кемарская**

кандидат филологических наук

УДК 654.197

АННОТАЦИЯ

*В статье анализируется проблема телеформатов и их драматургической основы. В отличие от кинофильма, телезрелище прежде всего повторяемо: в его основе лежит тиражируемая драматургическая конструкция, наполняемая в каждом выпуске передачи новым содержанием. Необходимость обеспечить устойчивую коммуникацию с телеаудиторией заставляет вырабатывать особые правила, инструменты и приемы драматургии, объединяемые рабочим термином «телевизионный формат». В основе форматной драматургии лежит последовательное моделирование предсказуемых зрительских реакций. Формат рассматривается вне конкретного смыслового наполнения: как структурная модель; как динамическая система; как набор многоуровневых кодов.*

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

драматургия,  
телевизионное  
зрелище,  
сценарий,  
формат,  
структура,  
модель, код

Эпиграфом к статье мог бы стать расхожий афоризм интернет-менеджеров «По умолчанию пользователь приходит на сайт не для того, чтобы там читать. Посетитель приходит, чтобы уйти».

Точно также современный телезритель бросает взгляд на экран телевизора не для того, чтобы замереть и наслаждаться. Он готов немедленно нажать кнопку пульта дистанционного управления и переключиться на что-то еще. Задача тех, кто делает телепрограммы, — не дать ему совершить этот убийственный для огромной творческо-производственной индустрии акт. Именно поэтому такое пристальное внимание в отечественной телевизионной практике уделяется инструментам, захватывающим и удерживающим внимание зрителей, в первую очередь — выстроенным эффективным драматургическим структурам, основам того, что в обиходе практиков называют «телевизионным форматом».

Сложность целостного анализа драматургии телеформатов заключается в том, что такой подход не вписывается в устоявшиеся традиции исследования телепроизведений. Многие десятилетия телевизионные программы разбирались, в первую очередь, по содержанию показываемого и относились к области телевизионной журналистики. Одновременно с этим в сложившихся канолах телекритики использовался инструментарий *киноведения*, базовые понятия кинодраматургии. Драматургия собственно телевизионного зрелища, телепериодики, если можно так выразиться, «проваливалась» в межотраслевое пространство, оказываясь, с одной стороны, неприемлемым для журналистики искусственным способом реконструкций реальной действительности, с другой — образцами столь же неприемлемой примитивизации и выхолащивания киноискусства.

Меж тем постоянно увеличивающийся объем производимых аудиовизуальных продуктов для малого экрана (учитывая стремительно нарастающую диверсификацию способов их трансляции) требует универсальных подходов и единых критериев оценки качества контента, согласующихся друг с другом. Практиками телепроизводства остро ощущается отсутствие целостного знания о программе как аудиовизуальном явлении. Другими словами, в пристальном изучении нуждаются не содержательная сторона отдельных выпусков, не отдельные необычные явления в программном телевизионном потоке, традиционно привлекаемые для телекритиков, а сам поток как мейнстрим, составляющие его массовые зрелища, особенно — так называемые «хиты», удачные *форматы*.

### Формат как структура

Термину «формат» долго отказывали в научной состоятельности из-за его очевидной многозначности. Даже если сузить сферу его употребления только до практики телепроизводства, этим словом долгое время обозначали разные процессы и явления: способ вещания (аналоговый или цифровой формат); тип носителя информации (кассеты формата Betacam или VHS, цифровые носители); способ доставки телепрограмм (формат эфирного, кабельного или спутникового ТВ); хронометраж выпуска (форматы 26-ти минутные, 52-х минутные и т. д.). Но с середины 2000-х годов слово «формат» стало употребляться как рабочий термин, обозначающий уникальный набор системных признаков, характерных для данной конкретной программ.

При этом понятие «телевизионный формат» не сводимо к псевдо-синонимам типа «шаблон», «клише», «трафарет», обозна-

чающим инструменты для механического повторения. Хотя, возможно, ближе других к термину «формат» стоит слово «лекало» в понимании его как некоего удобного приспособления, дающего возможность многократно, быстро и без потери качества воспроизводить *сложные* формы. Именно формат стал решением, казалось бы, неразрешимого парадокса телепроизводства: необходимости создавать каждый раз новые и единичные зрелища на все убыстряющемся производственном конвейере. Уникальность телепередаче придает конкретное штучное содержание каждого отдельного ее выпуска. А лежащая в основе формата единая структура делает возможным ее многократное технологичное воспроизведение.

Структуру формата можно обнаружить, как и любую другую структуру, убирая содержательные информационные слои, присущие отдельным выпускам. То есть мы редуцируем зрелище до обнажения его драматургического «скелета», основы, связывающей воедино отдельные элементы программы. Подход этот не нов, например, его продуктивно использовал В. Куренной применительно к изучению массового кинематографа. Развивая схожий тезис о «небрежении актуальной массовой кинопродукцией», исследователь приходил к мысли, что в зону внимания критиков попадает не норма, а исключительность: «Массовое производит доминирующий образец, немассовое — отклонение от него»<sup>1</sup>. Для того, чтобы понять сущность явлений, составляющих массовый поток, автор использовал анализ структуры кинозрелища, последовательно убирая из него конкретные содержательные наслоения. При этом подчеркивалось, что этот подход оптимален применительно к повторяющимся элементам, характерным для массового кино. Но для телевидения данный постулат еще более показателен, оно изначально оперирует периодически возобновляемыми зрелищами. Важный момент: структура понимается автором как «целое, состоящее из элементов, но не сводящееся к их сумме»<sup>2</sup>. То есть это не конструктор из кубиков, а более сложное явление, с присущими ему прихотливыми причинно-следственными связями.

Объектом для подобного редуцирования может служить любая периодическая программа, желательна та, которая длительное время выходила в эфир, то есть имеющая устоявшийся формат, проверенный временем. Например, программа «Жди меня» («Ищу тебя» в первоначальном варианте, 1998), почти двадцать лет выходящая в эфир на «Первом канале». Оставляя в стороне огромный социальный пласт поисков и открытий, конкретных сюжетов, связанных с данным проектом, можно свести драматур-

<sup>1</sup> Куренной В. Философия фильма: упражнения в анализе. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 10.

<sup>2</sup> Там же. С. 31.

<sup>3</sup> См.: Телевизионный сценарий: сборник сценариев телевизионных передач и фильмов / под ред. Э.Г. Багирова; [сост.: Г.В. Кузнецов, Р.И. Галушко]. М.: Издательство Московского университета, 1975. — Прим. авт.

гическую конструкцию программы к непосредственной встрече в кадре людей, разлученных силой обстоятельств на длительное время. Но такая драматургическая конструкция не являлась открытием создателей этого телевизионного продукта (телекомпания «ВИД»). Ее основной сюжетный ход был разработан еще в начале 1970-х годов сценаристами знаменитой в советское время передачи «От всей души» А. Ининым, И. Клементиновским, И. Романовским, В. Спиваком<sup>3</sup>. Убирая конкретику содержательного наполнения отдельных выпусков, можно достаточно легко вычленить ключевые форматные элементы программы:

- наличие героев, имеющих общую предысторию, фатально прервавшуюся в силу времени или обстоятельств;
- мелодраматический, ностальгический характер воспоминаний об этой предыстории для каждого из героев;
- финальный аттракцион — неожиданность и эмоциональность встречи героев в кадре, перед камерами, «здесь и сейчас».

Конечно, во времена эфирного существования программы «От всей души» никто не называл эту сюжетную канву каноническим форматным приемом. Критики больше обращали внимание на содержание выпусков, на роль бессменной ведущей программы В.М. Леонтьевой, за участие в данной программе удостоенной в 1975 году Государственной премии СССР. Но сегодня мы можем говорить о блестящей форматной сценарной структуре «От всей души», тиражируемой на телеэкране почти полвека.

Разумеется, менялась степень глубины проработки эпизодов, темпоритм рассказа, многообразие или, наоборот, лаконизм дополнительных деталей. Но формат — эмоциональная встреча длительно разлученных людей — оставался прежним. В усеченном виде, превращенный в отдельный прием, форматный сценарный эталон с незначительными изменениями повторно использовался в различных программах, например, в свое время он был частью более сложного ток-шоу «Старая квартира» («РТР», 1996). Редукция содержания позволяет выявить повтор форматной структуры во внешне не похожих эпизодах (встреча бывших целинников; реконструкция съемок культового фильма; обсуждение результатов давно закончившейся экспедиции и т. д.).

Снимая послойно содержательные наслоения, можно обнаружить форматные элементы *любой* программы. Возьмем для примера «Квартирный вопрос» («НТВ», 2001). Ее ключевой элемент — эмоция, которую переживает зритель, наблюдая за реакцией владельцев квартиры на преображения в их жилище. Но эта эмоция тщательно готовится: на протяжении четырех ча-

стей программы, аудитория проводится авторами через разные стадии реагирования на происходящее. Зрители знакомятся с персонажами, узнают об ожидающих их переменях, составляют свое мнение о дизайнерских решениях, которое постоянно подвергается сомнениям с помощью провокаций ведущего, — и в финале наслаждаются катарсисом, сопереживая непосредственным эмоциям героев.

Конечно, отдельные выпуски не тиражируют голую схему: в сценарную канву вплетаются и информационные вбросы в виде вставных сюжетов, и чередование «звездных» героев (то есть мгновенно узнаваемых) с «обычными людьми» (а по сути дела — с узнаваемыми типажам). Ведущая вносит в формат элемент «рамки», транслируя действие через третью сторону — рассказчика. В начале программы зрителям предлагается загадка, отгадывать которую им приходится до самого конца передачи. То есть каждый выпуск представляет собой сквозной аттракцион, финала которого зритель просто обязан дожидаться в силу природного любопытства.

Усилению аттракциона способствует и вторая «рамка» — очень быстро пассивные герои (владельцы квартиры, с которыми мысленно отождествляет себя зритель) отсылаются прочь до конца ремонта, и зритель, с одной стороны, оказывается их заместителем, оценивая перемены интерьера, а с другой — втягивается в негласный сговор с активными героями (дизайнером и ведущей). Аудитория внутренне готова к *открытому финалу*: как к радости, так и к горю тех, кто доверился внешним вершителям их судьбы. На самом деле зрителя устроит любая финальная эмоция: как положительная (радость, восторг), так и отрицательная (разочарование). Заложенная в формате эмоциональная непредсказуемость финала представляет собой мощный «крючок» для аудитории, которая мысленно моделирует варианты будущей реакции хозяев квартиры на перемены по ходу всего действия. В программе сразу заявлен принцип превосходства зрителя над героями, получающего всю текущую информацию, в то время как реальные участники процесса ее лишены.

Форматная структура по своей природе линейна, элементы выстраиваются в ней последовательно, но они могут быть неравновесны по отношению друг к другу. Здесь уместно упомянуть о категории экранного времени, его ускорении или растягивании. Если при показе малодинамичных этапов ремонта используется прием убыстренного движения, то при показе главного переживания время, наоборот, замедляется всеми возможными способами. Это и затягивание входа хозяев в квартиру, томительные их

расспросы на пороге, и последующие повторы сильных эмоциональных моментов, с поочередной вербализацией, проговором героями своих ощущений, дополнительными акцентами — показами впечатляющих деталей. Непредсказуемость живой реакции участников программы на перемены занимает место классического драматического поворота, перипетии, полярной смены эмоционального состояния как героев, так и зрителей. И она же выполняет роль «крючка», заставляющего аудиторию смотреть следующие выпуски — по сути дела, ту же «пьесу», но в иных декорациях и с другим актерским составом.

### Формат как динамическая система

Выше уже говорилось о том, что формат как структура не сводим к образующим его элементам. Сами по себе структурные блоки и приемы не срабатывают, их включает в действие сила зрительского воображения. Его пусковые механизмы закладываются в сценарии, который можно представить как «модель динамического процесса»<sup>4</sup>. Это определение, предложенное Н.Е. Мариевской, базируется на понимании фильма как динамической системы, в которой алгоритм смыслового ядра замысла разворачивается через цепь событий, составляющих сюжет. Но применительно к телепередаче сюжетный принцип разворачивания действия в кадре не работает. Похоже, что телезрелищу присуща иная динамика: приводимая в действие не сюжетом, а столкновением, притяжением и отталкиванием отдельных частей зрелища — динамика коллажа.

Объяснения этому коренятся в особых способах телесмотрения: неконцентрированности зрительского внимания, фоновости просмотров, старт-стопном характере включенности в происходящее на экране. Форматные сценарные схемы создаются с обязательным учетом указанных факторов: «Эта рассеянность внимания телезрителя... заставила разработать специфические приемы удержания его у экрана, которые и составили основу принципов телевизионной драматургии»<sup>5</sup>.

Собственно понятие *причинности* событий, имеющее значение для динамики сюжета, теряет свою значимость применительно к телепрограмме. Функцию нивелирования разрывов причинно-следственных связей в телевизионном действии выполняет зрительская интуиция. Привычный к формату зритель сам мысленно додумывает детали, необходимые для внятной интерпретации разворачивающихся в кадре событий. Даже в тех произведениях для телеэкрана, где сюжетная линия, казалось бы, представляет собой основной двигатель раскрытия замысла,

<sup>4</sup> Мариевская Н.Е. Время в кино. М.: Прогресс-Традиция, 2015. С. 95.

<sup>5</sup> Акопов А.З. Телесериал начала XXI века в контексте традиций отечественной кинодраматургии. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 2011. С. 16.

<sup>6</sup> Куренной В. Философия фильма: упражнения в анализе. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 16.

она подвергается многочисленным разрывам и переплетениям, например, в сериалах: «Возможность отвлечения и пробелов... допускает такой гибридный продукт кино и телевидения как телесериал — это существенно отличный от кино культурный феномен»<sup>6</sup>.

Для понимания характера динамики телесценария как системы нам видится интересным и продуктивным подход к этому явлению, предложенный Ю.Н. Арабовым, который он сам называет «суггестологическим», то есть тесно связанным с внушением, с опорой на зрительскую интуицию. Согласно этому подходу, зрителя движут по траектории развития зрелища три силы: *узнавание, доверие и субординация*.

**Узнавание:** зритель должен «узнать» то, что он видит. Перефразируя автора, можно сказать, что каждый фрагмент любой увиденной передачи человек у экрана бессознательно и мгновенно соотносит с тем, что он уже видел. (Именно поэтому форматы являются надежными лоцманами для аудитории в информационном море: они узнаются сразу, вызывая или притяжение, или — отторжение.) Телевизионный формат в большой степени родственен жанровому массовому кино, которое «есть машина эмоции, или машина по добычанию эмоции. С точки зрения суггестологии, можно сказать по-другому: жанр есть машина узнавания или машина по интенсивному знакомству зрителя с новым фильмом»<sup>7</sup>.

Если новая структура отвечает вызову позитивного зрительского узнавания, ее стараются сохранять и тиражировать. Инновации внутри готового формата допустимы в очень ограниченном масштабе — не даром такие изменения относятся к прерогативам главного продюсера, не ниже. Именно узнавание ведет зрителя по перипетиям программы. Хороший формат устойчив благодаря сбалансированному сочетанию отдельных узнаваемых элементов, и, нарушив это выверенное равновесие (даже путем улучшения чего-то), можно мгновенно обрушить программу, оттолкнуть от нее зрителя. Недаром «тонкий баланс знакомого и нового», «редкость попадания в жанровую формулу» воспринимается автором как ценность — нащупать удобную для зрителя динамическую структуру представляется большим везением. «Новое будет понято тем скорее, чем оно больше совпадает со старым»<sup>8</sup>.

**Доверие:** Ю.Н. Арабов еще называет это свойство «тайной исповеди», общей тайной. Зритель привязывается к герою на экране как к интимному другу, проникается к нему расположением. Примером взрачивания такого доверия может служить уже упо-

<sup>7</sup> Арабов Ю.Н. Кинематограф и теория восприятия: учеб. пособие. М.: ВГИК, 2003. С. 10.

<sup>8</sup> Там же. С. 13.

минавшийся выше прием включения зрительской эмпатии («герой такой же простой человек, как я» или «герой — известный человек, о котором я уже много знаю»). Подсознательно зритель отождествляет незнакомого экранного персонажа с уже известными ему архетипами, типажам, интуитивно достраивает образ до узнаваемости. (Именно так происходит в разбиравшейся выше программе «Квартирный вопрос».) Если герои не вписываются в известные зрителю типажи (например, ни на кого не похожие инопланетяне), то доверительность зрелища нарушится, «общая тайна» исчезнет, и сидящий у экрана человек может отторгнуть такого героя.

**Субординация** (подчинение). Под субординацией в данном случае подразумевается лишь одно: зритель ни в коем случае не должен быть реально соавтором экранного зрелища. (Этот постулат не относится к компьютерным играм и к гипертекстам разного рода, при восприятии которых включаются иные психологические механизмы.) Но при просмотре как кинофильма, так и телепрограммы воля создателей зрелища ведет по нему зрителя, а не наоборот. Авторы «рулят» развитием действия, предлагая аудитории следовать за ними.

Такой подход органично сочетается с присущими телевидению интерактивностью, открытостью финалов, установкой на непредсказуемость и спонтанность поведения персонажей в кадре. Невозможность однозначно предсказать развитие событий при прохождении каждой открытой «развилки» действия повышает уровень напряжения просмотра, разрушает на время линейность происходящего, которая восстанавливается после реализации одной из альтернатив. Именно субординация как принцип, разделяемый зрителем, приводит в движение всю систему просмотра. Зритель подчиняется заданным авторами правилам игры, в которой у него есть своя четко прописанная роль: домысливание, разгадывание загадок, попадание в драматургические ловушки или их ловкое избегание... Все это происходит спонтанно на уровне просмотра и может быть образно уподоблено игре в «полицейские и воры»: стоит авторам («полицейскому») усилиться и лишить зрителя («вора») радости разгадок, предвкушения и узнавания деталей, как тому станет не интересно следить за развитием событий в кадре, и он выйдет из игры. (Например, если результат ремонта перестанет быть тайной и будет последовательно демонстрироваться экранным героям на каждом своем этапе.)

Обратный вариант — когда «вор» (зритель) слишком обгоняет «полицейского»: например, ему с самого начала уже ясно, как будет воспринят ремонт (или кого из невест в соответствующей

программе выберет потенциальный жених, или кто из игроков викторины правильно ответит на каверзный вопрос). В этом случае авторы теряют доминирование, субординация нарушается, и зритель также выходит из игры разочарованный.

Подытоживая размышления об узнавании зрелища, доверии зрителя к происходящему на экране и его готовности подчиниться авторским правилам, можно определить форматный сценарий как *модель желательных реакций аудитории* на предлагаемый ей поток изображений. Формат как динамическая система реализует эти реакции зрителя в максимально предсказуемом виде, давая возможность человеку использовать в ходе просмотра разнообразные эмоциональные регистры.

### Формат как система кодов

Принимая решение включать или не включать эмоции, зритель руководствуется почти мгновенно считываемыми подсказками. Форматный сценарий использует для коммуникации с аудиторией многомерную систему кодов, которые, в свою очередь, расшифровываются искушенным зрителем, легко восстанавливающим заключенный в исходном сообщении смысл.

Говоря о кодировании, нам видится полезным обратиться к смежной культурологической области, к опыту лингвистов-переводчиков, в частности, к фундаментальному курсу лекций профессора И.В. Арнольд «Стилистика декодирования». Этот курс, прочитанный еще в начале 1970-х годов, интегрировавший подходы лингвистов-семиотиков и классических литературоведов, интересен нам универсальными инструментами, применимыми к расшифровке сложного многоуровневого сообщения, к которым, безусловно, может быть отнесена и телепрограмма.

Под термином «стилистика декодирования» автор подразумевает восстановление сообщения, заключенного в целостном тексте, на основе знания заложенных в нем кодов и правил их расшифровки. Уровень декодирования сообщения (считывания, понимания, восприятия, в конечном счете) зависит от культурного багажа аудитории и многого другого, в том числе — от накопленных аналогий.

С этих позиций становится, например, понятно, что телекритики декодируют заключенное в выпуске телепрограммы сообщение не по тем кодам, по которым его считывают рядовые зрители. Критики выявляют информацию предметно-логическую, оценочную, то есть более глубокого уровня. В то время как информация «верхнего», первого уровня, ими будет восприниматься как информационный шум. Эмоциональное декодирова-

ние того же уровня, осуществляемое рядовым зрителем, может оказаться прямо противоположным.

Если же говорить о телепрограмме как о целостном аудиовизуальном явлении, то наиболее продуктивным выглядит функциональный подход к кодам, скрытым внутри формата как упорядоченного сообщения. «Процесс отражения информации может быть упорядоченным и хаотическим. ... Упорядоченность в художественном произведении выполняет целый ряд функций, главнейшими из которых являются *эстетический эффект, компрессия информации и защита от помех*»<sup>9</sup>. (Курсив мой — И.К.)

Рассмотрим последовательно названные функции применительно к телезрелищу (как художественному произведению особого рода). Они представляют собой скрытые механизмы телевизионного формата, закладываемые в него в обязательном порядке, хотя и не всегда осознанно.

*Эстетический эффект*, заложенный в формате телепрограммы, рассчитывается на определенную категорию зрителей. Известно, что уровень юмора изменяется с уровнем образованности аудитории, по-разному проявляются возрастные и гендерные особенности восприятия экранного действия. То, что одному зрителю покажется смешным, другого озадачит или даже испугает. Особенностью телевизионных форматов является максимальная конкретизация аудитории и ориентирование на достаточно узкие и по возможности однородные в социально-культурном плане аудиторные группы. Эстетический эффект зависит и от тренированности аудитории. По мнению культурологов, «мы строим коммуникацию по правилам, заранее известным нашему потребителю — зрителю, читателю, пользователю, или согласовываем их с ним. А если мы этого не сделаем, то нам придется говорить о двух вещах одновременно: и о сути высказывания, и о его способе»<sup>10</sup>.

*Компрессия информации* означает применительно к форматному зрелищу не только сжатие времени на экране или ускоренный темпоритм. Нам кажется гораздо более важным эффективность форматной драматургической конструкции, позволяющей не тратить силы и время на поиск форм, адекватных содержанию каждого отдельного выпуска. Выше уже допускалась мысль о том, что зритель воспринимает формат программы как хорошо известную ему пьесу, в постановке которой он готов следить за деталями, нюансами. И в этом смысле форматное телевидение, в отличие от неформатного кинематографа, «сжимает» информацию до узнаваемых сюжетных ходов, типажей, аттракционов, уплотняя действие.

<sup>9</sup> Арнольд И.В. Стилистика декодирования: курс лекций. Ленинградский государственный педагогический институт (ЛГПИ им. А.И. Герцена), 1974. С. 15.

<sup>10</sup> Телерадиоэфир: история и современность / под ред. А.Г. Качкаевой. М.: 2008. С. 345.

Умение смотреть на экран и считывать коммуникационные коды — не врожденная способность, а нарабатываемый практикой навык сознания. Форматная конструкция позволяет зрителю даже в фоновом режиме просмотра оставаться включенным в происходящее на экране — за счет периодически возникающих ярких деталей, аттракционов. Делается расчет на спорадическое включение внимания, при котором происходит процесс раскодирования увиденного, восстановления пропущенных смысловых, причинных и образных связей. В форматном сценарии в сжатой форме закладывается разноуровневая система кодовых знаков, по-разному считываемых и расшифровываемых разными подкатегориями зрителей.

*Защита от помех* как третья важная кибернетическая функция формата дает возможность зрителю отфильтровать важную для него информацию от виртуального «мусора», того, что для него является малозначимым, «спамом». Зрительская интуиция (которую можно рассматривать как полноценный инструмент восприятия зрелища) позволяет идентифицировать форматную программу по мельчайшим деталям, иногда да доли секунды.

Строя форматный сценарий телезрелища, мы переносим locus внимания с того, *что* смотрят, на того, *кто* смотрит. Зритель — адресат формата. Авторы отправляют ему закодированное сообщение, пробиваясь сквозь сверхнасыщенные информационные пространства в надежде, что послание сохранит целостность и интенцию заключенной в нем идеи. Дуализм форматного письма заключается в том, что, с одной стороны, программа должна выглядеть знакомой, соответствовать ожиданиям и общественным стандартам аудитории, а с другой — оказываться самобытной, не похожей на то, что уже было.

\* \* \*

Многие описанные выше функции форматного сценария теряют определенность, нивелируются и даже разрушаются в случае размещения тех же аудиовизуальных произведений на новых носителях, например, на мобильных платформах. Многоуровневые гипертексты меняют траекторию зрительского восприятия, мобильные платформы обретают свою эстетику, множась объемы видео в интернете на порядки умножают информационный спам. Медийные революции, похоже, не закончены, и каждой новой из них предстоит ввести в обиход неведомые пока модели коммуникации авторов с получателем сообщения (зрителем, читателем, пользователем).

Но для классического телевидения форматный способ создания программ остается творчески состоятельным решением, дающим возможность качественно производить не исключения из правил, а ежедневную программную продукцию, которая, как и любая другая область творческой деятельности, заслуживает непредвзятого и комплексного исследования. ■

---

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Арабов Ю.Н. *Кинематограф и теория восприятия: учеб. пособие*. — М.: ВГИК, 2003. — 106 с.
2. Арнольд И.В. *Стилистика декодирования: курс лекций*. — Ленинградский государственный педагогический институт (ЛГПИ им. А.И. Герцена), 1974. — 78 с.
3. Куренной В. *Философия фильма: упражнения в анализе*. — М.: Новое литературное обозрение, 2009. — 232 с.
4. Мариевская Н.Е. *Время в кино*. — М.: Прогресс-Традиция, 2015. — 336 с.
5. Мариевская Н.Е. *Сценарий фильма как модель динамического процесса // Вестник ВГИК, № 2 (20), июнь 2014*. — С. 22–35.
6. *Телерадиоэфир: история и современность / под ред. А.Г. Качкаевой*. — М.: Элиткомстар, 2008. — 400 с.

#### REFERENCES

1. Arabov U.N. *Kinematograf y teoriya vospriyatiia. Uchebnoe posobie [Cinema and the theory of perception]*. — M.: VGIK, 2003. — 106 p.
2. Arnold I.V. *Stilistika dekodirovaniya [Stylistics decoding]. Kurs lektsiy. Leningradskiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy institute (LGPI im. A.I. Gertsena), 1974*. — 78 p.
3. Kurennoy V. *Filosofia filma: uprazhnenia v analize [The philosophy of the film: the exercises in the analysis]*. — M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2009. — 232 p.
4. Marievskaya N.E. *Vremia v kino [Time in the Movie]*. — M.: Progress-Traditsiya, 2015. — 336 p.
5. Marievskaya N.E. *Stenary filma kak model dinamicheskogo protsessa [The screenplay as a model of the dynamic process] // Vestnik VGIK, № 2 (20), iyun 2014*. — P. 22–35.
6. *Teleradioefir: istoriya i sovremenost [TV and Radio Broadcast: History and Modernity] / pod red. A.G. Kachkaevoy*. — M.: Elitcomstar, 2008. — 400 p.

# TV Dramaturgy: Format Approach

***Irina N. Kemarskaya***

*PhD (Philology)*

UDC 654.197

**ABSTRACT:** The article deals with the specific way of screen writing for TV shows, based on predicting of the audience behavior through viewing the program. Unlike the movie, TV show repeats itself over and over: it has a replicable dramaturgical structure as a core, filled in every episode with the new content. The need to produce effective communication with the viewers puts forward the development of specific drama rules, tools and techniques, united by the term "TV Format." For better understanding TV Format can be presented as a model by consecutive removing of specific semantic content. We can also present it as a dynamic system, moved by the viewer's perception. The formatted script for TV can be transcribed as a set of multi-level codes. Dual aspect of formatted screenwriting is that, on the one hand, the program episode should look familiar in general and in details in order to coincide with the viewer's expectations and public standards, and on the other – it must look unique, not similar to all the previous issues. The delicacy of holistic analysis of TV screenwriting arises from the differences of the established traditions in television research. For many decades Russian TV-content production was regarded as a part of Journalism. At the same time main screenwriting basic concepts belonged to the field of Film studies. TV-dramaturgy, so to speak, "sank" in the interbranch space, being considered, on the one hand, too artificial for realistic journalism, and on the other - too primitive and emasculated for cinema. But in a classic way formatted television programs represent creatively effective solution, which, as any other area of creative activity, deserves an impartial and comprehensive study.

**KEY WORDS:** dramaturgy, screen show, script, format, structure, model, code



## Моделирование эволюции медиа. Проекция развития

**Г.П. Бакулев**

доктор филологических наук, профессор

УДК 002+37.01+301+778.5

АННОТАЦИЯ

*Данная статья продолжает анализ проблематики, связанной с процессами формирования модели эволюции медиа («Моделирование эволюции медиа», № 3 (25)). В ней рассматриваются подходы к созданию модели эволюции медиа в междисциплинарном контексте, включающем разные исследовательские направления. Утверждается, что средства коммуникации проходят в развитии те же стадии, что и любая технология, которые в общем виде можно представить как рождение, становление и исчезновение. Приводится несколько версий модели эволюции медиа. Раскрываются описанные в первой статье схема развития медиа (на примере интернета) по типу естественного цикла жизни и многоуровневая модель, учитывающая экономические, политические, социокультурные и другие факторы. Высказываются предположения относительно возможных маршрутов дальнейшего развития медиатехнологий.*

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

медиа, средство коммуникации, эволюция медиа, модель эволюции медиа, моделирование

**П**роблема эволюции медиа в целом и нового средства коммуникации в частности позволяет лучше понять медиа институты, человеческую инициативу, технологические возможности и меняющееся общество в целом.

Для изучения медиа используется междисциплинарный подход, включающий, помимо прочего, экологию, историю, археологию. Список трудов, рассматривающих эволюцию средств коммуникации в историческом контексте, насчитывает сотни монографий, журнальных статей, сборников материалов конференций — от распространения печатного дела в Европе в конце XV века или появления новых медиа в конце XX века до анализа развития медиа за несколько веков. «Медиа и история так тесно переплетены, что появление того, что принято называть «новыми медиа», делает нечто большее, чем просто дает нам новые

<sup>1</sup> Park D.W., Jankowski N.W., & Jones S. (Eds.). (2011). *The long history of new media: Technology, historiography, and contextualizing*. Newness, New York, NY: Peter Lang., p. Xii).

<sup>2</sup> Huhtamo E., & Parikka J. (2011). *Introduction: An archaeology of media archaeology*. In E. Huhtamo & J. Parikka (Eds.), *Media archaeology: Approaches, applications, and implications* (p. 1–26). Berkeley, CA: University of California Press. P. 3.

<sup>3</sup> Gitelman L., & Pingree G. (Ed.). (2003). *New media, 1740–1915*. Cambridge, MA: MIT. P. XI.

<sup>4</sup> Scolari C.A. (2013). *Media Evolution: Emergence, Dominance, Survival, and Extinction in the Media Ecology*. *International Journal of Communication*, 7, 1420.

<sup>5</sup> Neuman W.R. (Ed.). (2010). *Media, technology, and society: Theories of media evolution*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press. P. 2–3.

<sup>6</sup> Bijker Wiebe E., Thomas P. Hughes, and Trevor Pinch, eds. 1987. *The Social Construction of Technological Systems*. Cambridge: MIT Press.

средства коммуникации... Среди прочего, приходится пересматривать суть понятия «новизна»<sup>1</sup>.

Под другим углом рассматривают развитие средств коммуникации медиа-археологи, которые считают, что в исследованиях, посвященных истории медиа, не представлена общая картина, а предлагается описание отдельных фрагментов, причем выбранных произвольно и не всегда правильно. Они предлагают написать «альтернативные истории уничтоженных, ожидаемых или забытых средств коммуникации, которые не свидетельствуют о том, что современная ситуация в медиакультуре — это результат «совершенствования». У туниковых направлений, у идей, которым просто не повезло, и у изобретений, которые так никогда и не реализовались в медиапродукт, есть много важного, о чем стоит рассказать»<sup>2</sup>.

Несмотря на то, что в научных кругах существуют разные мнения относительно анализа средств коммуникации в археологическом или историческом ключе, оба эти направления вносят существенный вклад в исследования эволюции медиа. Самый важный вывод, который из них вытекает, это то, что «все медиа когда-то были новыми»<sup>3</sup>.

По мнению Сколари, хотя обе научные области — одна с давними традициями (история медиа) и другая, недавняя, хотя и с солидным фундаментом (археология медиа), — являются неисчерпаемыми источниками примеров о трансформации средств коммуникации, имеют, тем не менее, свои ограничения. История медиа — это дисциплина, которая часто попадает в капкан конструирования линейных схем. «Медиа-археология, с другой стороны, отвергает исторически последовательное изложение, и предлагает дискретный, формальный и узкий взгляд, усложняющий оценку социотехнологической сети во всех ее измерениях»<sup>4</sup>.

Чтобы понять, чем станет новая медиатехнология (например, интернет), надо изучить страницы эволюции инфраструктур и институтов прошлых столетий — печати, телефонии, кино, радио, ТВ и первых цифровых сетей. Не умаляя значение гениальных изобретателей в эволюции медиа, как утверждается, конструирование и газет, и радио, и ТВ шло в соответствии с социальными потребностями и не определялось чисто технологическими возможностями<sup>5</sup>. Эти удивительно повторяющиеся шаблоны соответствуют подходу социального конструирования технологии (social construction of technology — SCOT), модели на базе исторического анализа, популяризируемого в сборнике статей<sup>6</sup>.

Из широкого набора медиатехнологий и связанных с ними исторических эпох Ньюман рассматривает семь основных направлений (рис.1), при этом у каждого из этих средств коммуникации есть официальная дата рождения, также учитывается задержка в несколько лет между техническим изобретением и общественным признанием. Все медиа размещены по горизонтали последовательно, начиная с того времени, когда сформировалась базовая технология, по существу стабилизировалась и стилистика контента.

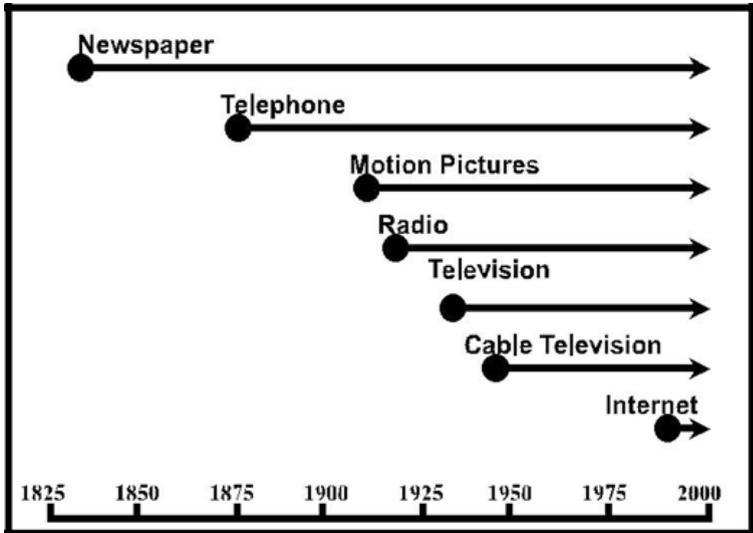


Рис. 1. Эволюция медиа. Источник: Neuman W.R. (Ed.), (2010). *Media, technology, and society: Theories of media evolution*. Ann Arbor MI: University of Michigan Press. P. 3.

В качестве примера взяты газеты. Хотя изобретателем печатного станка в середине XV века остается Гутенберг, считается, что газета в ее современном виде появилась в 1833 году, когда была создана ротационная печатная машина, а *New York Sun* стали продавать за один пенни, что обеспечило массового читателя.

В газетных редакциях сложились современные принципы профессиональной журналистской практики. Фильмы добавили звук в 1926 году. Радио переместилось из гостиной в спальню, на кухню и в автомобили под давлением телевидения в 1950-е годы. Эволюция медиа продолжалась, «но базовая социальная дефиниция чтения газет, слушания радио или просмотра телевидения оставалась неизменной»<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Neuman, W.R.  
Op. cit. P. 4.

### Подходы

Эволюция медиа — сложный процесс, который трудно, если вообще возможно, уложить в одну универсальную модель. Считается, что первыми предложили динамическую модель эволюции медиа (*media development*), исходя из типа аудитории — *элитная — массовая — специализированная*, Меррилл и Ловенстейн в 1971 году<sup>8</sup>. В их схеме новое средство коммуникации первой принимает социальная элита (иногда сюда включается предварительный, «опытный» этап создания прототипа), а потом оно привлекает внимание широкой аудитории, которая на последнем этапе сужается до небольшой группы пользователей.

В своей трехчастной модели Шоу, для описания процесса формирования нового средства коммуникации, использует человеческую метафору: молодость, зрелость и старость, подчеркивая важность медиа-лидеров в творческом реагировании на технологические новшества на всех трех стадиях<sup>9</sup>.

В другой исторической модели эволюции медиа весь период существования средства коммуникации разбит на четыре стадии: *инаугурация* — когда средство коммуникации привлекает внимание людей; *институционализация* — когда новое средство коммуникации принимается большим числом людей и превращается в стандартный элемент их среды; *оборона* — когда новое средство угрожает гегемонии существующих медиа; и *адаптация* — сосуществование старых и новых медиа.

Эта схема отчасти базируется на моделях, заимствованных из мира маркетинга, в частности, на таком параметре, как срок службы продукта или на таком свойстве продукта, как способность постоянно совершенствоваться и расширять диапазон применений, привлекая новых пользователей.

Другие исследователи опирались на временной параметр. Так подсчитано, что для полного принятия новой технологии, как правило, требуется около тридцати лет: в течение первого десятилетия много восторгов и восхищения, затем наступает время глубоких технологических трансформаций и продвижения на рынок, а в последнее десятилетие происходит технологическая нормализация благодаря широкому использованию.

### Конвергентность

Наиболее часто обсуждаемый элемент эволюции медиа, однако, — это «конвергентность», то есть технологическое слияние разных средств коммуникации благодаря технической возможности обмениваться сообщениями: сначала объединяется контент (например, радио и газетные тексты на экране компьютера),

<sup>8</sup> Merrill J.C. and R.L. Lowenstein, (1971). *Media, Messages, and Men — New Perspectives in Communication*. New York: David McKay Company.

<sup>9</sup> Shaw D. (1991). 'The Rise and Fall of American Mass Media: Roles of Technology and Leadership', Roy W. Howard Public Lecture in Journalism and Mass Communication Research. Bloomington, IN: School of Journalism, Indiana University.

а потом происходит слияние (например, в многофункциональных устройствах). Разумеется, процесс конвергенции не происходит без одобрения пользователей, политиков, законодателей.

Конвергентность на этапе оборонительного сопротивления может происходить в трех формах возможной интеракции: *функциональная эквивалентность* (старое средство коммуникации заменяется новым), *функциональная дифференциация* (оба средства находят способ сосуществования) и *функциональное разнообразие* (оба средства коммуникации объединяются в одном многофункциональном устройстве).

Указываются две разные возможности, стоящие перед старыми медиа: «медиаморфозис», то есть адаптация и изменение каждого средства, или «медиацид», то есть полное исчезновение одного из традиционных медиа, хотя первое считается намного вероятнее, чем второе<sup>10</sup>.

Любопытно, что в 1988 году М. Маклюэн сформулировал четыре закона, которые справедливы для любого средства коммуникации, то есть, для любого искусственного объекта (артефакта). Каждый крупный сдвиг в эволюции медиа включает четыре ключевых точки, которые и составляют «тетраду Маклюэна». В период ломки предыдущей парадигмы новое средство коммуникации *раздвигает рамки* старого (acceleration), *старое отступает и приспосабливается* (obsolescence), *меняется не суть практики, а способ ее воплощения* (synthesis) и *инновация со временем становится своей противоположностью* (retrieval)<sup>11</sup>.

В качестве конкретного примера предлагается рассмотреть персональный компьютер с текстовым редактором. Во-первых, он ускорил процесс подготовки текста к печати, во-вторых, сделал пишущую машинку ненужной, в-третьих, участвовал в новом синтезе медиа, который, в конце концов, привел к появлению настольного издательства и, в-четвертых, возродил децентрализованное производство печатных материалов, компонент индивидуального выражения, присущий более раннему, оральному веку.

Несмотря на обоснованную критику технологического детерминизма и самого Маклюэна, его работы считаются весьма актуальными сегодня, учитывая всеохватывающую природу и расширяющийся масштаб новых медиа в целом и интернета в частности. С другой стороны, социальный конструктивизм подчеркивает постоянный компромисс между социальными потребностями и технологическими возможностями.

Для понимания эволюции медиа также используется описанный Э. Роджерсом в книге «Диффузия инноваций» «процесс,

<sup>10</sup> Dimmick J. (2003). Media competition and coexistence: The theory of the niche. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum. P. 125.

<sup>11</sup> McLuhan M. and McLuhan E. (1988). Laws of Media: The New Science. Toronto, Canada: University of Toronto Press. 1988.

<sup>12</sup> Rogers E.M. (1983). *Diffusion of Innovation*. (4th edn). New York: Free Press. P. 5.

<sup>13</sup> Lehman-Wilzig S. & Cohen-Avigdor N. *The natural life cycle of new media evolution: inter-media struggle for survival in the internet age*. *New Media & Society* 2004; 6. P. 707–730.

<sup>14</sup> Scolari C.A. (2013). *Media Evolution: Emergence, Dominance, Survival, and Extinction in the Media Ecology*. *International Journal of Communication*, 7. P. 1436.

посредством которого инновация (новые идеи, мнения или продукты) передается по определенным каналам в течение времени между членами социальной системы»<sup>12</sup>. Эта модель позволяет определить, сколько новому средству коммуникации нужно времени, чтобы быть принятым публикой, и сколько людей используют его на каждом этапе. Роджерс выделил пять типов адоптеров — инноваторы (2,5% в среднем), первые (ранние) адоптеры (13,5%), а также члены раннего большинства (34%), члены позднего большинства (34%) и поздние (последние) адоптеры (16%). Причем первые два он назвал катализаторами («агентами изменений»). Массмедиа играют важную роль в диффузии инноваций, особенно если речь идет о средствах коммуникации.

Идеи Маклюэна и Роджерса стали фундаментом *модели эволюции медиа по типу естественного цикла жизни*, выдвинутой Леман-Вильцигом и Коэн-Авидгор<sup>13</sup>. Авторы синтезируют два подхода — *технологический детерминизм* и *социальный конструктивизм* — в субтеорию, названную *медиаконструктивизмом*, согласно которой постоянное взаимодействие между старыми и новыми медиа является основным фактором, определяющим эволюцию нового средства коммуникации.

Со своей стороны, Сколари рассматривает медиаэволюцию в контексте матрицы взаимосвязей, что «позволяет обогатить интерпретацию медиасферы благодаря использованию новых аналитических инструментов»<sup>14</sup>.

Одна из самых больших проблем, возникающих при попытке оценить значение новых технологий, — это точно предсказать их шанс трансформироваться в системы массовых коммуникаций. Само по себе техническое новшество не гарантирует, что на его основе можно создать коммуникационную систему.

Согласно идее «технологического постоянства», основывающейся на опросах потребителей, доля времени и расходов на медиа оставалась примерно одинаковой во второй половине XX века, несмотря на бурные темпы развития средств коммуникации. Появившееся позднее понятие «функциональной эквивалентности» предполагает, что новое средство коммуникации может добиться успеха на рынке, если только оно будет выполнять определенные функции лучше, чем традиционные медиа. Скажем, в свое время ТВ вытеснило радио в качестве главного средства семейного развлечения по вечерам, а сегодня мобильный телефон заменил проводной аппарат, особенно среди молодежи.

Вопрос о будущем традиционных медиа в новое время остается открытым. Многие наблюдатели считают, что все они

сольются в одно цифровое средство коммуникации, которое сегодня называется интернетом или просто Сетью. Контуры этого процесса видны в многочисленных портативных устройствах с функциями телефонов, камер, браузеров, аудио- и видеоплейеров. Другие не верят в конвергенцию, указывая, что газеты выжили с приходом радионовостей в 1920-е годы, а телевидение не убило кинематограф. Но, по мнению Ньюмана, «нынешнюю технологическую революцию надо рассматривать в иной исторической перспективе, поскольку интернет не просто конкурирует со своими предшественниками, он их поглощает»<sup>15</sup>. Чтобы убедиться в реальности этих процессов, следует обратиться к опыту недавнего прошлого и изучить гипотезы и теории технологической эволюции. ■

<sup>15</sup> Neuman W.R. (Ed.). (2010). *Media, technology, and society: Theories of media evolution*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press. P. 5.

---

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Bijker, Wiebe E., Thomas P. Hughes, and Trevor Pinch, eds. *The Social Construction of Technological Systems*. 2-nd edition. MIT Press: Cambridge, MA. — 425 p.
2. Dimmick J. (2003). *Media competition and coexistence: The theory of the niche*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum. — P. xii, 145.
3. Gitelman L., & Pingree G. (Ed.). (2003). *New media, 1740–1915*. Cambridge, MA: MIT. — 271 p.
4. Huhtamo E., & Parikka J. (2011). *Introduction: An archaeology of media archaeology*. In E. Huhtamo & J. Parikka (Eds.), *Media archaeology: Approaches, applications, and implications* (p. 1–26). Berkeley, CA: University of California Press. — P. 3.
5. Lehman-Wilzig S. & Cohen-Avigdor N. *The natural life cycle of new media evolution: inter-media struggle for survival in the internet age*. *New Media & Society* 2004; 6. — P. 707–730.
6. McLuhan M. and McLuhan E. (1988). *Laws of Media: The New Science*. Toronto, Canada: University of Toronto Press. 1988.
7. Merrill J.C. and R.L. Lowenstein. (1971). *Media, Messages, and Men — New Perspectives in Communication*. New York: David McKay Company.
8. Neuman W.R. (Ed.). (2010). *Media, technology, and society: Theories of media evolution*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press. — 225 p.
9. Park D.W., Jankowski N.W., & Jones S. (Eds.). (2011). *The long history of new media: Technology, historiography, and contextualizing Newness*. — New York, NY: Peter Lang.
10. Rogers E.M. (1983). *Diffusion of Innovation*. (4th edn). — New York: Free Press. — 453 p.
11. Scolari C.A. (2013). *Media Evolution: Emergence, Dominance, Survival, and Extinction in the Media Ecology*. *International Journal of Communication*, 7. — P. 1418–1441.
12. Shaw D. (1991). *'The Rise and Fall of American Mass Media: Roles of Technology and Leadership'*, Roy W. Howard Public Lecture in Journalism and Mass Communication Research. Bloomington, IN: School of Journalism, Indiana University. — 40 p.

# Media Evolution Emulation: Development Perspectives

**Gennady P. Bakulev**

*Doctor (Philology), Professor*

UDC 002+37.01+301+778.5

**ABSTRACT:** This article goes on to analyze the problems connected with the development of media evolution model (Media Evolution Simulation (23(25), 2015). It discusses different approaches to simulation of a media evolution in the interdisciplinary context, including among others ecology, history, archeology. It is argued, that the scheme of a communication medium development consists of the same stages as that of any other technology — birth, growth and obsolescence. Attempts to develop a media evolution model have been undertaken since the mid-20th century. Several schemes of media evolution are described. The models analyzed in detail in the first part of the work — natural life cycle and multilevel ecological variant, taking into consideration economic, political, social, cultural and other factors, are just mentioned. Some prospects concerning the future development of media technology are put forward. The most widely discussed element of media evolution models is convergence, i. e. technological merging of different media due to technical ability to exchange messages: first at the level of content (e. g. radio and newspaper texts on the computer display), then merging occurs (in multifunctional devices). Old media face two different possibilities — either “mediamorphosis”, i. e. adaptation and transformation of every medium, or “mediacide”, i. e. complete disappearance of a traditional medium. The article discusses M. McLuhan and E. Rogers’ views, used in the foundation of media evolution model. It is emphasized that every mass medium evolved not in isolation but in constant interaction with others. To better understand the perspectives of a new technology one should study the infrastructures and institutes evolution in the past. Without disparaging the significance of outstanding inventors in media evolution, one may argue that constructing of newspapers, radio, cinema, television, and early digital networks went in accordance with social needs, but not purely technological possibilities.

**KEY WORDS:** media, a communication medium, media evolution, media evolution model, emulation

**ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО | ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА**

**К социологической рационализации государственной кинополитики**

УДК 778.58.004

**Автор:** *Жабский Михаил Иванович*, доктор социологических наук, зав. Отделом социологии экранного искусства НИИ киноискусства ВГИК; ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания. E-mail: m.zhabsky@gmail.com

**Аннотация:** В статье проводится мысль, что государственная кинополитика рациональна постольку, поскольку умна. Рационализировать ее нынешнее состояние — значит прежде всего усиливать наукоемкость, более полно и глубоко использовать социологическое и прочее научное знание о динамичной картине кинематографической жизни общества и скрытых ее законах.

**Ключевые слова:** национальная кинематография, рынок, глобализация, конкурентоспособность, социальная значимость, государственная поддержка, кинополитика, рационализация, идея, закон, экспертиза

**FILM THEORY AND FILM HISTORY | AUDIOVISUAL ARTS**

**Toward the Sociological Rationalization of State Film Policy**

UDC 778.58.004

**Author:** *Mikhail I. Zhabskiy*, Dr. in Sociology, Professor, head of Cinema Sociology Department, Institute of Film Art (VGIK), leading researcher (State Institute of Art Studies).

E-mail: m.zhabsky@gmail.com.

**Summary:** The article encompasses the idea that the policy for the national cinema is reasonable due to its intelligence. To rationalize its current state means, above all, to strengthen its knowledge content, to make a profound use of the sociological and other scientific knowledge about the dynamic image of the film world and its hidden laws.

**Key words:** national cinema, market, globalization, competitiveness, social significance, state support, film policy, rationalization, idea, law, expertise

**Шестидесятые. Полвека спустя.**

**Ностальгия**

УДК 791.43.01

**Автор:** *Прожиго Галина Семеновна*, доктор искусствоведения, профессор ВГИК, руководитель мастерской на киноведческом отделении. Автор книг: «Документальные шедевры мирового кино» (2015), «Экран мировой документалистики» (2011), «Концепция реальности в экранном документе» (2004), «Эволюция образа реальности в “дотелевизионную эру”» (2004), «Концепция общего плана в экранном документе» (2002), «Проблемы современной советской документалистики» (1988) и других, а также многих статей в научных сборниках, специальных изданиях.

**Аннотация:** Грустные наблюдения за бедностью творческого поиска в современной практике отечественного документального кино побуждают к ностальгическому вниманию, к опыту полувековой давности, — подъему творческого поиска в документальных фильмах «шестидесятников». В статье рассматривается как социально-психологическая атмосфера, сформировавшая «нравственную солидарность» поколения, посвятившего себя новаторскому обновлению экранной документалистики, так и основные грани преобразования эстетики документального экрана в эти годы.

**Ключевые слова:** эстетика экранного документа, феномен достоверности и «киноправда», новаторство в кинодокументе, концепция автора и материала, жанровая система

**The 60s. Half a Century Later. Nostalgia**

UDC 791.43.01

**Author:** *Galina S. Prozhiko*, Dr. in Art, Professor, Head of Film Studies workshop (VGIK). The author of such books on film history and theory as “Masterpieces of the Documentary Screen” (2015), “Screen of World Film Documentary” (2011), “The Concept of Reality in the Screen document” (2004) “Evolution of Reality’s Image before the Television

Era" (2004), "The concept of Master Shot in the Screen document" (2002), "The Issues of Modern Soviet Film Documentary" (1988) and a number of articles published in various academic journals.

**Summary:** Overlooking the misery of artistic search in modern practice of the national documentary cinema prompts to turn to the experiences obtained half a century ago: the rise of artistic search in the documentaries of the 60-s. The article examines the socio-psychological atmosphere, which formed "the moral solidarity" of the generation that devoted itself to the renovation of documentary cinema; as well as looking into the makeover of the aesthetics of screen documentary of that time.

**Key words:** aesthetics of screen document, phenomenon of authenticity and "Kinopravda", innovation in cinedocs, concept of the author and the material, genre system of documentaries

## КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ | ГЕНЕЗИС ОБРАЗА

### Контркоммуникативные механизмы в художественной практике кино

УДК 778.05

**Автор:** Ключева Людмила Борисовна, доктор искусствоведения, доцент кафедры киноведения ВГИК. Читает предметы «Теория кино», «Теоретический анализ фильма», «Семиотика искусства и семиотика кино». Разработчик курса «Методология анализа художественного текста». Автор ряда статей и монографий, посвященных проблемам теории кино и аналитической работе в области анализа фильма («Проблема стиля в экранных искусствах» (2010), «Постмодернизм в кино. О некоторых аспектах постмодернистского дискурса в кино» (2006), «От видимого к невидимому» (2010), «Дыхание камня» (2013), «Трансцендентальный дискурс в кино» (2014) и др.).

**Аннотация:** В статье рассматривается роль и значение контркоммуникативных механизмов в современном кино. С этой целью предлагается развернутый анализ

стратегии деавтоматизации художественной структуры в фильме А. Тарковского «Зеркало».

**Ключевые слова:** контркоммуникативные механизмы, деавтоматизация структуры, информационная «усталость» текста

## FILM LANGUAGE AND TIME | IMAGE GENESIS

### Countercommunicative Mechanisms in the Artistic Practice of Cinema

UDC 778.05

**Author:** *Ljudmila B. Klyueva*, Dr. in Art, Professor of Film Studies Department. Reads lectures for "Film Theory", "Theoretical Film Analysis", "Semiotics of Art and Cinema". Curator of the "Literary Text Analysis" course. Author of a number of articles and monographs, devoted to the issues of film theory and the analytic work in film analysis ("The Issues of Style in Screen Arts" (2010), "Postmodernism in Cinema. About the Aspects of Postmodern Discourse in Cinema" (2006), "From Visible to Invisible (2010)", "The Stone Breath" (2013), "Transcendental Discourse in Cinema" (2014) etc.).

**Summary:** The article examines the role and significance of counter-communicative mechanisms in modern cinema. A detailed analysis of the strategy of de-automatization of artistic structure in Andrei Tarkovsky's "The Mirror" is presented to support the article.

**Key words:** countercommunicative mechanisms, de-automatization of structure, information "fatigue" of the text

### Реконструкция как метод изображения человека в документальном кино

УДК 791.229.2:791.21.24+791-51

**Автор:** Трухина Александра Владимировна, соискатель кафедры киноведения ВГИК. Редактор киностудии «А-фильм», г. Екатеринбург. E-mail: alexiz89@mail.ru

**Аннотация:** На широком историческом фоне изучается метод реконструкции в современном российском документальном кино. Жизнь может изображаться на экране с использованием постановочных средств с целью драматизации или восстановления реальности. Картины же,

объединенные термином «мокьюментари», строятся на вымышленных историях, «загримированных» под документ. В одном их варианте авторы проводят жесткие игровые эксперименты, в другом — с максимальной достоверностью рассказывают о том, чего не было.

**Ключевые слова:** документальное кино, реконструкция, докудрама, мокьюментари, автор, герой

### **Reconstruction as the Character Depiction Method in Documentary**

UDC 791.229.2:791.21.24+791-51

**Author:** *Alexandra V. Troukhina*, external doctorate student, Cinema Studies Department, VGIK; supervising producer, “A-Film” studio, Yekaterinburg. E-mail: alexiz89@mail.ru

**Summary:** A method of reconstruction in modern Russian documentary cinema is being studied in the context of history. Real events can be portrayed on a cinema screen with the use of staging material for dramatization or as a purpose to reconstruct the reality. The pictures called “mockumentary” are based on fictional stories, painted as a “document”. Some authors experiment with artistic form, while others tell stories that never took place with extreme authenticity.

**Key words:** documentary, reconstruction, docudrama, mockumentary, author, character

### **ПЕРФОРМАНС | ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ**

#### **Интерпретация эпохи оттепели в современном кино**

УДК 791/43

**Автор:** *Зиборова Ольга Петровна*, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Отдела современного экранного искусства НИИК ВГИК; старший преподаватель кафедры «Кино и современные искусства», Факультет истории искусств РГГУ.

**Аннотация:** В статье анализируются современные фильмы и сериалы, речь в которых идет о времени оттепели, а также рассматриваются причины обращения режиссеров к этому историческому периоду и актуальность проблем прошлого в свете нынешних реалий.

**Ключевые слова:** оттепель, фильм, сериал, современность

### **PERFORMANCE | THE ART OF PRESENTATION**

#### **Interpretation of the Soviet Thaw (Ottepel') Period in Contemporary Cinema**

UDC 791/43

**Author:** *Olga P. Ziborova*, PhD in Art, senior researcher, Department of Modern Screen Art, Institute of Film Art (VGIK), doctoral candidate (VGIK); Lead Lecturer of Film and Modern Arts Course at Art History Department in RGGU.

**Summary:** The article analyses modern films and TV series about the generation of the 60-s, as well as looking into the causes that made directors appeal to that historical period, and the relevancy of the issues of the past in the modern days.

**Key words:** thaw, film, series, contemporaneity

#### **Экранизируя Зурбаган: к опыту использования анимации в российском игровом кино**

УДК 778.5

**Автор:** *Спутницкая Нина Юрьевна*, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Отдела современного экранного искусства НИИК ВГИК.

**Аннотация:** В качестве предмета исследования выступают экранизации прозы Александра Грина, объекта — особенности кинематографического взгляда на образы яркого представителя прозы «Серебряного века». Статья носит историко-теоретический характер, ее цель — ввести в научный оборот ранее неизвестные архивные документы (на материале фондов РГАЛИ, к/ст. «Мосфильм») и экспериментальные съемки, которые уточняют историю использования специальных эффектов в отечественном кино. Анализ фильмов, осуществленный автором статьи, позволяет говорить об эволюции эстетических взглядов на природу фантастики в кино в 1960–2010 годах. Практическая значимость статьи состоит также и в том, что она раскрывает малоизвестные аспекты творчества выдающихся отечественных аниматоров.

**Ключевые слова:** анимация в игровом кино, спецэффекты, экранизация

### Screening Zurbagan: On Use of Animation in Russian Feature Cinema

UDC 778.5

**Author:** *Nina Yu. Sputnitskaya*, PhD in Art, senior researcher, Department of Modern Screen Art, Institute of Film Art, VGIK.

**Summary:** The subject of this research is prose of Alexander Grin, the object being the specifics of cinematographic perspective at the images of the "Silver Age" representative. The article covers both historical and theoretical aspects, its goal is to unveil the previously unknown archive documents (with material of RGALI foundation and "Mosfilm") and experimental films, which add to the history of the usage of special effects in national cinema. The analysis of films conducted by the author of the article allows to examine the evolution of the aesthetics in sci-fi cinema in the period of 1960-2010. The article also unravels the little known aspects of the work of notable Russian animators.

**Key words:** animation in feature cinema, special effects, screen version

КУЛЬТУРА ЭКРАНА | КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ФИЛОСОФИЯ

### Вера как одна из универсальных категорий бытия

УДК 13.07.25

**Автор:** *Барабаш Наталия Александровна*, доктор искусствоведения, профессор, занимается проблемами постмодернизма в современном искусстве и литературе. Научные интересы связаны с эстетикой театра и телевидения. Выпустила 30 книг: пьесы, художественные произведения, а также монографии, посвященные условности в отечественном театре, проблемам ТВ. Преподавательский стаж более 40 лет. Член Союза писателей, Союза театральные деятелей России.

**Аннотация:** В статье предпринята попытка рассмотреть философскую категорию ВЕРЫ, ее трактовку в художественном произведении с позиций изменения времени, связывая эти перемены с социальными подвижками, сменой парадигмы, где «теле-

сное» начинает преобладать над духовным, а также возрастанием роли науки. И потому потребность в Боге для объяснения Вселенной становится все ничтожнее в связи и с этой материализацией представлений о мире.

**Ключевые слова:** вера, Бог, трансформация, наказание, страх, край, одиночество, прощение

SCREEN CULTURE | CULTUROLOGY. PHILOSOPHY

### Faith as One of the Universal Existential Categories

UDC 13.07.25

**Author:** *Natalia A. Barabash*, Dr. in Art, Professor, Moscow State University; deals with the issues of postmodernism in modern art and literature; her scientific orientation is associated with the aesthetics of theatre and television; the author of 30 books: plays, fiction works, and monographs dedicated to conditional idiom in the national theatre, and the subjects of TV; possesses the teaching experience of over 40 years; member of the Writers' Union, and the Union of Theatre Workers of Russia.

**Summary:** The article attempts to study the idea of FAITH in the context of philosophy, its interpretation in the work of art in perspective of time. The changes in interpretation are associated to social shifts, a paradigm change, when the take being begins to prevail over the spiritual; and the increased significance of science. So the need for God as a mean to explain the Universe becomes more and more negligible as the materialist concept of world takes hold.

**Key words:** faith, God, transformation, punishment, fear, edge, loneliness, forgiveness

МИРОВОЙ КИНОПРОЦЕСС | АНАЛИЗ

### Европейский киноавангард: диалектика «игрового» и «неигрового»

УДК 7.01+778.5.1

**Автор:** *Любович Максим Вячеславович*, аспирант ВГИК. Место работы: ООО Студия «БОНАНЗА», литературный редактор.

**Аннотация:** Статья подводит итог ранним этапам формирования методологии

«феноменологической интерпретации реальности» в контексте европейского киноавангарда. Объектом анализа становится дихотомия «игрового» и «неигрового» начал в эстетике «документалистского» стиля и поэтического сознания на материале фильмов Дмитрия Кирсанова, Йориса Ивенса, Лукино Висконти.

**Ключевые слова:** «игровое» и «неигровое», темпоральность, реализм, интенциональность, неореализм

#### WORLD CINEMA | ANALYSIS

### European Avant-guard: Dialectics of “Feature” and “Non-feature” Films

UDC 7.01+778.5.1

**Author:** Maxim V. Lyubovich, Postgraduate, VGIK. Place of work: Film studio “BONANZA”, Script Editor.

**Summary:** The article concludes the early stages of methodology of “phenomenological interpretation of reality” in its forming in the context of the European avant-garde cinema. The subject to analysis is the dichotomy of “fiction” and “non-fiction” aesthetics in the documentary stylistics and poetic consciousness, based on the films of Dmitry Kirsanov, Joris Ivens, and Luchino Visconti.

**Key words:** «feature» and «non-feature» cinema, temporality, realism, intentionality, neo-realism

### Тема Апокалипсиса в кинематографе Австралии

УДК 778.5И (Австралия)

**Автор:** Звезгинцева Ирина Анатольевна, доктор искусствоведения, заведующая кафедрой киноведения ВГИК. E-mail: kate-az@newmail.ru

**Аннотация:** Статья посвящена анализу фильмов австралийских режиссеров, главной темой которых стал Апокалипсис. Термин «апокалипсис» часто употребляется как синоним конца света или катастрофы планетарного масштаба. В мире созданы сотни лент разного уровня таланта и мастерства, действие которых развивается до, во время или после какой-либо глобальной катастрофы. Причины, вызвавшие апокалипсис, могут быть разные: термоядерная

война, вторжение инопланетян, восстание машин, гигантский метеорит, неизвестная науке болезнь и т. д. Но результат всегда один: человечество перестает существовать... Австралийские кинематографисты также не остались в стороне от зарубежных коллег и представили на суд зрителей немалое количество лент, повествующих о конце света, среди которых немало понастоящему интересных и значительных картин.

**Ключевые слова:** Австралия, Апокалипсис, термоядерная война, катастрофа, фильм

### The Theme of Apocalypse in Australian Cinema

UDC 778.5I (Australia)

**Author:** Irina A. Zvegintseva, Dr. in Art, professor (Department of Cinema Studies (VGIK)). E-mail: kate-az@newmail.ru

**Summary:** The article analyses the Australian “apocalypse” films. “Apocalypse” is often used as a synonym to the world’s end or a world scale catastrophe. The world knows hundreds of motion pictures of different talent and artistry, where the set takes place either *before*, *during* or *after* a global catastrophe. Reasons for the apocalypse vary: nuclear war, alien invasion, riot of the machines, a gigantic meteor, a disease unknown to science, etc. Nevertheless, the result always remains the same: humanity ceases to exist... Australian filmmakers, too, have not stood out of their foreign colleagues and made a large amount of films, that tell about the world’s end, out of which many are impressive and significant, indeed.

**Key words:** Australia, Apocalypse, thermo-nuclear war, disaster, film

#### ЗАРУБЕЖНОЕ КИНО В ЛИЦАХ | ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ

### Наоми Кавасэ: вечное и проходящее

УДК 778.5И

**Автор:** Теракопян Мария Леонидовна, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник зарубежного отдела НИИК ВГИК.

**Аннотация:** Наоми Кавасэ — одна из самых известных японских женщин-режиссеров, неоднократно удостоивалась награды Международного кинофестиваля в Каннах. Она попеременно работает то в художественном, то в документальном кино, не проводя между ними абсолютно четкой границы. Её излюбленные темы — рождение и смерть, единение человека и природы, наиболее характерная стилистическая особенность — технический минимализм. Почти неизменное место действия в фильмах — родина Кавасэ район Нара.

**Ключевые слова:** японское кино, режиссер, документальный фильм

#### FOREIGN CINEMA | A PROFILE

### Naomi Kawase: the Eternal and the Transitory

UDC 778.51

**Author:** Maria L. Terakopyan, PhD in Art, leading researcher, Institute of Film Art (VGIK).

**Summary:** Naomi Kawase is one of the most renown female Japanese director, awarded by the Cannes Film Festival more than once. She works alternately in fiction and documentary film, not drawing a distinct line between the two. Her favored themes are birth and death, the union of man and nature; the most distinctive feature of her style is technical minimalism. The region of Nara, Kawase's home — is almost always the location for her films.

**Key words:** japanese cinema, director, documentary

#### ТЕЛЕВИДЕНИЕ | ЦИФРОВАЯ СРЕДА

### Телевизионная драматургия: форматный подход

УДК 654.197

**Автор:** Кемарская Ирина Николаевна, кандидат филологических наук. Ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского сектора ФГБОУ ДПО «Академия медиainдустрии».  
E-mail: kemarskaya2012@gmail.com

**Аннотация:** В статье анализируется проблема телеформатов и их драматургической основы. В отличие от кинофильма, телезрелище прежде всего повторяемо: в его основе лежит тиражируемая драматургическая конструкция, наполняемая в каждом выпуске передачи новым содержанием. Необходимость обеспечить устойчивую коммуникацию с телеаудиторией заставляет вырабатывать особые правила, инструменты и приемы драматургии, объединяемые рабочим термином «телевизионный формат». В основе форматной драматургии лежит последовательное моделирование предсказуемых зрительских реакций. Формат рассматривается вне конкретного смыслового наполнения: как структурная модель; как динамическая система; как набор многоуровневых кодов.

**Ключевые слова:** драматургия, телевизионное зрелище, сценарий, формат, структура, модель, код

#### TELEVISION | DIGITAL ENVIRONMENT

### TV Dramaturgy: Format Approach

UDC 654.197

**Author:** Irina N. Kemarskaya, PhD (Philology), Lead Research Officer of the FGBOU Scientific Research Center, Continuing Professional Education "Media Industry Academy".  
E-mail: kemarskaya2012@gmail.com

**Summary:** The article analyses the issues of television format and its dramatic foundation. Unlike film, a television spectacle is, above all, reproducible: in its core lays a replicated plot structure, which is filled with new content in each new episode of the series. The need for establishing of a steady communication with TV audience demands special rules, instruments and plot devices, enclosed in a professional term "television format". Consistent modelling of predetermined reactions of the audience is in the core of the format's dramatic structure. The format is seen outside the specific subject-matter; as a dynamic system: as a number of multi-level codes.

**Key words:** dramaturgy, screen show, script, format, structure, model, code

**Моделирование эволюции медиа.  
Проекция развития**

УДК 002+37.01+301+778.5

**Автор:** *Бакулев Геннадий Петрович*,

доктор филологических наук, профессор, работает на кафедре русского и иностранных языков ВГИК с 1991 года. Исследует процессы трансформаций в массовых коммуникациях как следствие информационно-коммуникационной революции. Читает учебные курсы «Современные теории массовой коммуникации», «История медиатеchnологии» во ВГИК, Высшей школе телевидения (МГУ). Список научных публикаций включает около 200 наименований.

**Аннотация:** Данная статья продолжает анализ проблематики, связанной с процессами формирования модели эволюции медиа («Моделирование эволюции медиа», № 3 (25)). В ней рассматриваются подходы к созданию модели эволюции медиа в междисциплинарном контексте, включающем разные исследовательские направления. Утверждается, что средства коммуникации проходят в развитии те же стадии, что и любая технология, которые в общем виде можно представить как рождение, становление и исчезновение. Приводится несколько версий модели эволюции медиа. Раскрываются описанные в первой статье схема развития медиа (на примере интернета) по типу естественного цикла жизни и многоуровневая модель, учитывающая экономические, политические, социокультурные и другие факторы. Высказываются предположения относительно возможных маршрутов дальнейшего развития медиатеchnологий.

**Ключевые слова:** медиа, средство коммуникации, эволюция медиа, модель эволюции медиа, моделирование

**Media Evolution Emulation:  
Development Perspectives**

UDC 002+37.01+301+778.5

**Author:** *Gennady P. Bakulev*, Dr. (Philology), professor, Russian and Foreign Languages Department, VGIK. Academic inter-

est: transformation processes in mass media resulting from the information revolution. Reads lectures in Theories and Conceptions of the New Media, History of Media Technologies at VGIK and Higher School of Television (MSU). The list of publication includes 200 titles.

**Summary:** The article continues to analyse the problems associated with the processes of forming of the media evolution model (“Modeling the Media Evolution”, №3 [25]). It describes the ways to create the media evolution model in the cross-disciplinary context, which includes different lines of research. It is claimed that the methods of communication undergo the same stages of improvement as any other technology, which, in general terms, can be seen as birth, formation and extinction. There is a number of versions for the media evolution model. The article expands on the models described in the original article: the media evolution model (based on the example of the internet) of a natural life cycle type, and the multilevel model, which considers the economical, political, sociocultural and other factors. There are several assumptions in relation to the potential pathways of further improvement in media technologies.

**Key words:** media, a communication medium, media evolution, media evolution model, emulation

**Для обсуждения с авторами проблематики статей, опубликованных в номере, просьба присылать письма на электронный адрес редакции: [vestnik-vgik@vgik.info](mailto:vestnik-vgik@vgik.info)**

**For further discussions please contact the authors on: [vestnik-vgik@vgik.info](mailto:vestnik-vgik@vgik.info)**

## Рекомендации авторам журнала «Вестник ВГИК»

### О журнале

Научный информационно-аналитический журнал «Вестник ВГИК» является ведущим научным периодическим изданием Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова. Решением Президиума Высшей аттестационной комиссии Минобрнауки России «Вестник ВГИК» включен в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, где публикуются основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук, отвечающие требованиям ВАК по научным специальностям: «Искусствоведение», «Философские науки», «Экономические науки».

**Учредитель журнала:** Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова. Издание зарегистрировано в Федеральной службе по надзору в сфере связи и массовых коммуникаций (Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-33969 от 07 ноября 2008 г.).

Научный журнал «Вестник ВГИК» предназначен для научных работников, киноведов, кино-критиков, кинорежиссеров, операторов, продюсеров и других специалистов в сфере кино-, теле- и других экранных искусств, а также преподавателей, студентов, 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 представляют статью, являющуюся оригинальным самостоятельным произведением, не публиковавшимся ранее, где освещается актуальность поставленной проблемы и ее научная новизна, и необходимый пакет документов (в электронном и печатном виде) для проверки на техническое соответствие требованиям журнала в Отдел научного развития ВГИК (125009, Москва, Дегтярный переулок, дом 8, стр. 3) лично или на эл. адрес: [researchvgik@gmail.com](mailto:researchvgik@gmail.com). После проверки оформления статьи и комплектации пакета документов автор получает расписку о приеме материалов с указанием даты приема и шифра статьи, что служит основанием для отправки статьи в редакцию журнала. Статьи направляются автором на эл. почту [vestnik-vgik@vgik.info](mailto:vestnik-vgik@vgik.info) с сопроводительным письмом на имя главного редактора журнала «Вестник ВГИК».

2. Статьи сопровождаются: *фото автора* (портрет) с подписью и иллюстрациями к статье не более 5–6 снимков (разрешение снимков — 300 dpi). Авторы гарантируют, что иллюстративный материал не нарушает интеллектуальные и авторские права других лиц; *«Сведения 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; приставейные аннотация (не более 5–7 строк) и ключевые слова (5–6 наименований); *Резюме к статье* (расширенное) на русском и английском языках (объем не более 2200 знаков с пробелами каждое), где представлены: название статьи; УДК; ФИО автора, его ученая степень и ученое звание (если имеется); аннотация (с красной строки), где в лаконичной форме и аргументированно 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 двумя рецензиями (внутренней и внешней) кандидата или доктора наук соответствующей специализации, оформленной согласно требованиям ВАК (рецензии на научную статью заверяются печатью организации по месту работы рецензентов), а также выпиской из протокола заседания кафедры или другого научного подразделения, справкой из аспирантуры.

5. Для авторов статей с ученой степенью кандидата наук, ведущих научную деятельность в рамках ВГИК (профессорско-преподавательский состав ВГИК, научные сотрудники ВГИК, НИИК ВГИК), рецензия предоставляется заведующим кафедрой университета/начальником научного отдела (подразделения).

6. Для авторов статей с ученой степенью кандидатов наук, ведущих научную деятельность в столичных организациях, статья сопровождается двумя рецензиями (внутренней и внешней) докторов наук соответствующей специализации (рецензии на научную статью заверяются печатью организации по месту работы рецензентов) и выпиской из протокола заседания кафедры или другого научного подразделения с рекомендацией к публикации.

7. Рецензия включает полное название статьи, ФИО (полностью) и должность автора; краткое описание проблемы, поставленной в статье, степень ее актуальности и научной новизны; лаконичную характеристику наиболее важных научных аспектов, раскрываемых в статье; рекомендацию к публикации; ученое звание и ученую степень, должность, место работы, ФИО рецензента, печать, подпись, координаты для связи.

8. Для авторов статей с ученой степенью доктор наук рецензии и рекомендации к публикации не требуются.

В редакции авторские статьи проходят процедуру внутреннего рецензирования (двойное «слепое» рецензирование) согласно Положению о внутреннем рецензировании авторских статей в научном журнале «Вестник ВГИК»

#### Рекомендации авторам

1. Рекомендованный объем статьи — 15–20 тыс. печ. знаков с пробелами, 8–12 страниц. Основной текст статьи подразделяется подзаголовками.

2. При оформлении рукописи (после заголовка статьи и ФИО автора) обязательно наличие индекса тематической направленности статьи согласно таблицам Универсальной десятичной классификации (УДК). Далее — краткая аннотация статьи (5–7 строк), перечень ключевых слов (5–6 наименований). Рукопись сопровождают дополнительные материалы (самостоятельные файлы) — Сведения об авторе, расширенное Резюме на русском и английском языках (объемом 2200 знаков каждое).

3. **Текст.** Статья представляет собой законченное произведение, объемом 15–20 тыс. знаков с пробелами в формате Word, состоит из заголовка, аннотации, ключевых слов и текста, подразделенного на подзаголовки и набранного через 1,5 интервала шрифтом Times New Roman, кегль 14, и направляется по эл. почте в Отдел научного развития ВГИК (researchvgik@gmail.com), а после утверждения — на адрес редакции журнала (vestnik-vgik@vgik.info). Сторонние авторы направляют также статью в распечатанном виде почтовым сообщением на адрес редакции журнала с уведомлением.

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).

## РЕКОМЕНДАЦИИ АВТОРАМ

4. **Сокращения и условные обозначения.** При использовании сокращений (кроме принятых в Международной системе единиц) необходима их расшифровка (в тексте или примечании).

5. **Иллюстрации.** Статья дополняется фотографиями, рисунками, схемами, диаграммами и т. д. (в разрешении 300 dpi), направляемыми в редакцию журнала самостоятельными файлами в разрешении JPEG — отдельно от статьи, с подписями, оформленными в отдельном файле. Обозначения на рисунках поясняются подписями или в тексте. Линии, точки, названия должны быть четкими, ясными, не сливаться. При использовании иллюстративного материала других авторов необходимо соблюдать положения авторского права и интеллектуальной собственности согласно Гражданскому кодексу РФ от 18.12.2006 N 230-ФЗ, Часть 4, глава 70 (см. подробнее — [www.consultant.ru](http://www.consultant.ru)), иметь от автора письменное разрешение на публикацию.

6. При положительном решении Редакционного совета о публикации статьи автору высылается по эл. почте уведомление. В случае отклонения статьи автору направляется мотивированный отказ.

7. Редакция сохраняет за собой право по согласованию с автором на корректировку заголовка, литературную и техническую правку. После публикации редакция вправе выкладывать статью на своем сайте/сайтах третьих лиц со ссылкой на «Вестник ВГИК».

8. Перед публикацией в научном журнале «Вестник ВГИК» автору необходимо подписать лицензионный договор в РИО ВГИК (тел. 8 (499) 181-35-07).

9. Авторам, опубликовавшим статьи в номере журнала, предоставляется один экземпляр издания бесплатно. По запросу может быть предоставлена электронная версия номера.

10. Авторам, публикующим статьи, рекомендуется оформить подписку на журнал в одном из каталогов агентства «Роспечать» — «Пресса России».

11. Решение о публикации статей принимается Редакционным советом журнала на основе положительных рецензий, плата за публикацию рукописей **не взимается**.

### 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, студентов, имеющих непосредственное отношение к научной и образовательной деятельности ВГИК), а также обучающихся в аспирантуре и докторантуре других вузов РФ публикуются и рецензируются за счет средств Учредителя.

3. Подробные инструкции по оформлению авторских статей — на интернет-сайте ВГИК:  
<http://www.vgik.info/science/bulletin/>

---

## Информация о приобретении журнала

Номера журнала «Вестник ВГИК» распространяют:

• Научная электронная библиотека E-LIBRARY.RU,  
адрес — <http://elibrary.ru/default.asp>

В розничной продаже — цена свободная

Подписаться на научный журнал «Вестник ВГИК» можно в любом почтовом отделении

Подписка: индекс по Объединенному каталогу  
«Пресса России» — 10308

**Контактная информация:**

**e-mail редакции журнала:** [vestnik-vgik@vgik.info](mailto:vestnik-vgik@vgik.info)

Консультации по подготовке пакета материалов к публикации проводит Отдел научного развития ВГИК (e-mail: [researchvgik@gmail.com](mailto:researchvgik@gmail.com)); административное обслуживание (подписание договоров с авторами, выдача номеров журнала) обеспечивает Редакционно-издательский отдел ВГИК (РИО), тел. +7 (499)181-35-07, e-mail: [rio@vgik.info](mailto:rio@vgik.info)

