

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Всероссийский государственный институт
кинематографии имени С. А. Герасимова»

На правах рукописи

Арышева Анастасия Сергеевна

**ПРОБЛЕМА РАЗРАБОТКИ ОБРАЗА ГЛАВНОГО ГЕРОЯ ФИЛЬМА НА
ОСНОВЕ ИДЕНТИФИКАЦИИ ЗРИТЕЛЯ С ЭКРАННЫМИ
ПЕРСОНАЖАМИ**

Специальность 17.00.03

«Кино-, теле- и другие экранные искусства»

Диссертация на соискание учёной степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель
кандидат искусствоведения, профессор
Медведев А.Н.

Москва – 2019

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	4
ГЛАВА 1. Условия возникновения идентификации зрителя с героем фильма	16
1.1. Определение идентификации.....	16
1.2. Предпосылки возникновения идентификации зрителя с героем в кино.....	16
1.3. Психология зрительского восприятия.....	25
ГЛАВА 2. Виды идентификации зрителя с экранными героями	34
2.1. Символическая и воображаемая идентификации с киногероем.....	36
2.2. Идентификация с ракурсом кинокамеры как с собственным взглядом.....	43
ГЛАВА 3. Способы создания символической идентификации зрителя с героем в кинематографе	46
3.1. Свойства экранного пространства в фильме, пробуждающем в зрителе символическую идентификацию с героем.....	46
3.2. Характеристики главного героя в фильме, пробуждающем в зрителе символическую идентификацию с героем.....	50
3.3. Анализ фильмов, пробуждающих в зрителе преимущественно символическую идентификацию с киногероями.....	52

ГЛАВА 4. Способы создания воображаемой идентификации зрителя с героем в кинематографе.....	74
4.1. Свойства экранного пространства в фильме, пробуждающем в зрителе воображаемую идентификацию с героем.....	75
4.2 Характеристики главного героя в фильме, пробуждающем в зрителе воображаемую идентификацию с героем.....	78
4.3. Анализ фильмов, пробуждающих в зрителе преимущественно воображаемую идентификацию с киногероями.....	81
ГЛАВА 5. Способы создания идентификации зрителя с ракурсом кинокамеры как с собственным взглядом.....	97
5.1. Свойства экранного пространства в фильме, пробуждающем в зрителе идентификацию с ракурсом кинокамеры как с собственным взглядом.....	97
5.2. Характеристики главного героя в фильме, пробуждающем в зрителе идентификацию с ракурсом кинокамеры как с собственным взглядом.....	107
5.3. Анализ фильмов, пробуждающих в зрителе идентификацию с ракурсом кинокамеры как с собственным взглядом.....	109
Заключение.....	118
Список литературы.....	131
Фильмография.....	144

ВВЕДЕНИЕ

Кинематограф способен оказывать на зрителя уникальное по силе воздействие. По запросу «фильм изменил мою жизнь» поисковый ресурс Google выдает 9 260 000 ссылок¹, среди них «100 фильмов, которые навсегда изменят вашу жизнь», «10 фильмов, которые изменили мою жизнь» и «фильмы, которые изменили мое сознание», – внушительный результат, достоверность которого невозможно ни подтвердить, ни опровергнуть.

Немного изменив параметры запроса, обратимся к проверенной информации – личному опыту известных, уважаемых персон. Андрей Кончаловский: «В моей личной жизни фильм «Летят журавли» сыграл большую роль: он потряс меня накалом эмоций, открыл такие возможности музыки в кино, о которых до этого я даже не подозревал. Кроме того, именно благодаря ему у меня появилось желание заниматься режиссурой, появилась вера в собственные силы, я понял, что тоже могу быть кинорежиссером...»². Ларс Фон Триер: «“Зеркало” Тарковского – вероятно, мой самый мощный эмоциональный опыт в кино. <...> я смотрел этот фильм раз двадцать и дошел до того, что не могу больше его пересматривать. Во всяком случае, сильнейшее эмоциональное воздействие, которое я испытал от “Зеркала”, сравнимо с неким откровением, то был почти что религиозный опыт. Я себе сразу же признался: “Вот на что я хочу употребить свою жизнь. Я хочу умереть за такой тип изображения, во имя такого опыта!”»³.

¹ Google.com [Электронный ресурс]. URL: <https://www.google.ru/search?q=%D1%84%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC+%D0%B8%D0%B7%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%BB+%D0%BC%D0%BE%D1%8E+%D0%B6%D0%B8%D0%B7%D0%BD%D1%8C&oq=%D1%84%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC+%D0%B8%D0%B7%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%BB+%D0%BC%D0%BE%D1%8E+%D0%B6%D0%B8%D0%B7%D0%BD%D1%8C+&qs=chrome..69i57j0l5.4186j0l8&sourceid=chrome&ie=UTF-8> (дата обращения 08.11.2018).

² Сергеева Т. Калатозов сегодня: Андрей Кончаловский, Александр Митта, Глеб Панфилов, Сергей Соловьев. [Электронный ресурс] Киноведческие записки, 2003. – № 65. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/110/> (дата обращения 03.05.2017).

³ Искусство кино. Ларс Фон Триер: «Крест и стиль». [Электронный ресурс] URL: <http://kinoart.ru/archive/1998/12/n12-article12> (дата обращения 03.05.2017).

Откажемся брать в расчет слова уважаемых режиссеров, ведь вся их жизнь отдана кино, а это значит – их точка зрения предвзята, как может быть предвзят взгляд любящего человека на источник его чувств. С тем же вопросом обратимся к людям, никак не связанным с миром киноискусства. Опрос, проведенный автором данного исследования, принес следующие плоды. Полина К., 29 лет: «Отец рассказывал мне, что после просмотра фильма «Девять дней одного года» (реж. М. Ромм, СССР, 1961) ему захотелось заниматься физикой, что он и сделал». Татьяна Л., 35 лет: «После просмотра «Невероятная жизнь Уолтера Митти» (реж. Б. Стиллер, США, Великобритания, Канада, Австралия, 2013) я поднялась на Килиманджаро. Этот фильм невероятно вдохновил горами и приключениями». Римма П., 55 лет: «На меня очень повлиял фильм «Остров» (реж. П. Лунгин, Россия, 2006). Смотрела много раз. Много для себя вынесла о духовном процессе повторения Святого Имени».

Итак, власть кинематографа над зрителем действительно велика, а «магия кино» существует. Благодаря этой магии в мире произошло не одно удивительное событие.

Возьмем для примера случай, который может быть назван патологическим, но в то же время события, произошедшие почти сорок лет назад, обладают особой кинематографической логикой.

В марте 1981 года в Вашингтоне, США произошло покушение на президента Америки Рональда Рейгана. Его совершил Джон Хинкли, музыкант-самоучка, фанат фильма «Таксист» (реж. М. Скорсезе, США, 1976). В документальном фильме об этом событии⁴ сказано про Хинкли: он отождествлял себя с главным героем фильма Трэвисом Биклом (Роберт Де Ниро). Джон Хинкли смотрел фильм множество раз, и в итоге стал одеваться, как Трэвис, выбирать ту же еду и спиртное, он даже почувствовал любовь к Джуди Фостер, сыгравшей в фильме

⁴ «BBC: Самые громкие преступления XX-го века. Покушение на Рональда Рейгана» (Nugus/Martin Productions Ltd., BBC, Великобритания, 2007).

роль малолетней проститутки Айрис. Усилиями Джона Хинкли сходство его жизни с фильмом Скорсезе росло с каждым днем: Трэвис Бикл вел дневник, Джон Хинкли стал писать письма Джуди Фостер, многие из которых оставались неотправленными. Как и Бикл, Хинкли стал преследовать Фостер – до тех пор, пока молодая актриса не заявила в полицию. Что, по-видимому, совпало в его воображении с событиями фильма, ведь «падший ангел» Айрис без энтузиазма отнеслась к желанию Трэвиса спасти ее. И отверженный Хинкли, следуя известной фабуле, стал готовиться к совершению убийства.

Герою Де Ниро не удалось выстрелить в кандидата в президенты Палантайна – служба охраны среагировала оперативно. То, что не удалось в кино Трэвису Биклу, в реальной жизни совершил Джон Хинкли. Он выпустил в президента Рейгана шесть пуль, и одна из них достигла цели.

Как нам отделить подлинный, реальный мир (США, 1981) от кинематографа? Несмотря на то, что Джон Хинкли долго выбирал жертву, его пуля настигла бывшего актера. Известно, что за свою кинокарьеру, предшествовавшую карьере политической, Рейган сыграл более чем в полусотне художественных фильмов⁵.

Трагическое происшествие широко освещалось телевидением, и с экранов поведение Рональда Рейгана смотрелось превосходно: несмотря на ранение, он сам дошел от лимузина до больницы, затем потерял сознание. Извинился перед женой Нэнси за то, что забыл увернуться от пули (как делали это его киногерои). Рейган предстал в образе ковбоя, любимого героя Америки, рейтинг его значительно вырос.

Благодаря метаморфозам, непосредственно связанным с кинематографом, Джон Хинкли «превратился» в Трэвиса Бикла, а Рональд Рейган – в ковбоя на президентском посту. Возможным это сделала способность зрителя

⁵ Рейган Р. Фильмография. [Электронный ресурс] URL: <https://www.kinopoisk.ru/name/56948/> (дата обращения 19.04.2017).

идентифицировать себя с героями, которых он видит на экране, – способность, забыв на время о себе, «переноситься» в пространство фильма и в темноте кинозала принимать его за мир, более реальный, чем повседневность, «превращаться» в героя фильма и получать от него эмоции, опыт, точку зрения на действительность.

Процесс возникновения и поддержания идентификации зрителя с киногероем сложен, он опирается на множество факторов, но обнаружить его основополагающие принципы и описать их, – значит приблизиться к разгадке великой тайны, прикоснуться к той самой «магии кино».

Обоснование темы

Кинематограф не существует без зрителей, какую бы функцию он не выполнял: важнейшего из искусств или популярнейшего из развлечений. Массовый интерес конвертируется в деньги и новые возможности, а успех связан с «узнаванием» фильма, то есть с произошедшей во время просмотра сцепкой - идентификацией зрителя с героями фильма. Помимо кинематографического таланта, способности мыслить зримыми образами, автор должен обладать способностью взглянуть на историю, созданную им, с дистанции. И сделать это желательно на самом раннем этапе работы. «Знайте: 95% авторов ошибаются на этапе создания замысла», – пишет Джон Труби в популярном учебнике кинодраматургии «Анатомия истории»⁶. Чтобы исключить ошибку, автор должен быть уверен, что его история затронет зрителя: он узнает ее, он к ней «подключится». Уверенность эту дает понимание принципов идентификации зрителя и героя, которая связывает их отношениями при помощи узнавания, сочувствия, эмпатии. И если возможно рассчитать «алгоритм массового успеха» кинофильма, то связь его со зрительской идентификацией несомненна.

Актуальность исследования

⁶ Труби Дж. Анатомия истории. – М.: Альпина нон-фикшн, 2017. – С. 20.

В современной России кинематограф переживает последствия кризиса, причины которого подробно описаны в исследовании «Социокультурная драма кинематографа. Аналитическая летопись»⁷, охватывающем более 30 лет истории отечественного кино. В 1990-е гг. произошел распад структурных связей в кинематографе, кризис был усугублен ослаблением коммуникативных уз, связывающих кино и массы. Открытие внутреннего кинорынка для проката зарубежных картин создало для отечественных авторов условия жесткой конкуренции, которой они не смогли соответствовать.

Данное исследование предлагает новый подход к стратегии создания фильма: авторам рекомендуется прежде всего разработать «механику вовлечения» зрителя в события фильма посредством создания идентификации зрителя с героями фильма. Некоторые приемы создания идентификации зрителя с киногероями будут сформулированы в данном исследовании.

Исследование имеет большое значение также потому, что законы идентификации зрителя с киногероем способны затронуть наднациональную общность в эмоциях и чувствах, а значит, именно на них основано понимание кинематографа как глобального искусства, искусства мирового масштаба.

Цель исследования

Цель данного исследования – выявить основные правила, согласно которым создается идентификация зрителя с киногероями. Определить связь каждого из них с драматургией фильма и доказать, что связь эта оказывает определяющее влияние на структуру сценария. Выявить, какие художественные приемы диктуют необходимость последовательно выстраивать тот или иной вид идентификации. Обобщить полученные теоретические знания для последующего применения их

⁷ Жабский М. Социокультурная драма кинематографа. Аналитическая летопись 1969-2005 гг. – М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2009. – 776 с.

как в практике создания кинофильма, так и в процессе его искусствоведческого анализа.

Задачи исследования

1) определить предпосылки возникновения идентификации зрителя с героем в кино и тот этап развития кинематографа, на котором такая идентификация стала возможна;

2) обнаружить основные способы создания идентификации зрителя с киногероем;

3) выявить основные свойства экранного пространства и характеристики киногероя, соответствующие каждому из воссоздаваемых авторами способов идентификации зрителя с героем;

4) рассмотреть ряд фильмов, наиболее ярко и полно воплощающих указанные способы идентификации зрителя с героем.

Теоретико-методологические обоснования исследования

Данная работа имеет комплексный и системный характер. Выбор темы исследования влечет за собой потребность обращения к психоанализу и социологии, истории кинематографа и философии. Автор использует критический и эстетический, киноведческий, социологический и культурологический подходы к исследуемому материалу. Диссертация опирается на совокупность общенаучных методов исследования, среди которых анализ и синтез, дедукция и индукция, логический метод и т.д.

Автор пользуется аналитическим, типологическим, структурным, диахроническим и сравнительно-историческим подходами. В ходе исследования были учтены теоретико-методологические положения отечественных и зарубежных авторов по изучаемой проблеме.

Исследуя идентификацию зрителя с киногероем, мы обращаемся к психоаналитическим концепциям З. Фрейда и Ж. Лакана, согласно которым существуют воображаемый и символический регистры психики человека, каждый из которых может стать основой для идентификации человека с другим человеком. По аналогии мы выделяем воображаемую и символическую идентификации с киногероем.

– символическая идентификация достигается, когда зрителю кажется привлекательной социальная роль киногероя. Этот вид идентификации позволяет зрителю увидеть себя со стороны «глазами общества». Данный тип идентификация связан с социальными отношениями и общественными идеалами, выступающими в качестве общего пространства, «площадки», с которой оцениваются поступки и характер человека;

– воображаемая идентификация опирается на подобие, типическое и актуальное. Здесь определяющим становится стремление к достижению наименее заметного и наиболее полного слияния персонажа и зрителя, снятие различий между ними.

В современном кинематографе тот или иной способ идентификации может быть выбран в качестве приоритетного в фильме, но чаще становится ведущим в определенной его сцене, что позволяет разнообразить влияние аудиовизуального произведения на зрителя.

Анализ сложных структур, комбинирующих свойства различных видов идентификации, подчеркивает обширность возможностей применения данного метода с целью создания уникальных эмоциональных связей зрителя с киногероем при работе над сценарием и фильмом.

Также мы полагаемся на аппаратную теорию Ж-Л. Бодри, согласно которой фиксированное расстояние между экраном и зрителем порождает механизм влияния, названный «базовым кинематографическим аппаратом». Данный

механизм угнетающе воздействует на психику зрителя, так как в процессе просмотра связь зрителя с реальным миром ослабевает, а сознание «регрессирует» до более ранней стадии психофизиологического развития. Как правило, в подобной ситуации зритель склонен принимать то, что он видит за то, что с ним происходит.

Использование субъективной камеры для показа экранных событий с точки зрения героя фильма создает условия для идентификации зрителя с ракурсом кинокамеры как с собственным взглядом, благодаря чему также достигается идентификация с киногероем, являющимся носителем данного ракурса-взгляда. Зритель принимает характер героя, формирующий представленный на экране способ видения, и идентифицируется с героем фильма в самом акте восприятия им экранной действительности.

Анализируя фильмы, пробуждающие в зрителе данный тип идентификации, мы исследуем основные способы создания образа главного героя, остающегося за кадром, а также свойства экранного мира, показанного «от первого лица».

В диссертационном исследовании проведен анализ ряда кинокартин, направленный на определение природы идентификации, которую они порождают в зрителе и выявление приемов, при помощи которых эта идентификация достигается. Рассмотрены «Время первых» Д. Киселева (2017), «Великий гражданин» Ф. Эрмлера (1937-1939), «Дурак» Ю. Быкова (2014), «Дом, в котором я живу» Л. Кулиджанова (1957), «Летят журавли» М. Калатозова (1957), «Нелюбовь» А. Звягинцева (2017), «Скафандр и бабочка» Д. Шнабеля (2007), «Вход в пустоту» Г. Ноэ (2009), «Русский ковчег» А. Сокурова (2002) и др.

Исследование располагается в рамках темы «Особенности формирования художественного образа в современной экранной культуре» и соответствует паспорту специальности.

В процессе исследования и анализа фильмов использованы киноведческий, социологический, культурологический ракурсы рассмотрения аудиовизуального произведения. Исследование опирается на следующие методологические подходы: культурно-исторический анализ фильма, сравнительный анализ творческих методов создания взаимодействия зрителя и фильма, системно-аналитический подход.

Объектом исследования являются способы создания идентификации зрителя с героями фильма.

Предметом исследования является воображаемая и символическая идентификации зрителя с киногероем (персонажем фильма, предлагающим зрителю определенные модели поведения, который также может быть назван «Я» фильма⁸, поскольку становится заместителем зрителя в экранном пространстве), а также идентификация с ракурсом кинокамеры как с собственным взглядом, которая в фильмах, снятых от первого лица, позволяет зрителю понять характер киногероя и разделить его взгляд на экранный мир.

Степень разработанности данной темы

Среди работ, исследующих особенности восприятия зрителем фильма, для данного исследования первостепенное значение имеют «Психология для сценаристов. Построение конфликта в сюжете» У. Индика, «Воображаемое означаемое» К. Метца, «Идеологические эффекты базового кинематографического аппарата» Ж.-Л. Бодри, «Теория кино. Глаз, эмоции, тело» Т. Эльзессер и М. Хагенер, а также методическое пособие Ю. Арабова «Кинематограф и теория восприятия». При этом работ, непосредственно посвященных изучению способов идентификации зрителя с героем и связи данных способов идентификации со структурой фильма, автором не обнаружено.

⁸ Индик У. Психология для сценаристов. Построение конфликтов в сюжете. – М.: Альпина нон-фикшн, 2014. – С. 44.

Таким образом, **научная новизна** исследования заключается в самом подходе к данной теме.

Научные положения, выносимые на защиту

Идентификация с киногероем, как правило, является одним из важнейших условий кинопросмотра. Идентификация с киногероем подобна идентификации с другим человеком и может быть преимущественно воображаемой, преимущественно символической, либо совмещать два данных способа идентификации в тех случаях, когда сцены фильма, воссоздающие тот или иной тип идентификации, сменяют друг друга. Кроме того, существует идентификация зрителя с ракурсом кинокамеры как с собственным взглядом, которая становится идентификацией с киногероем в сценах, снятых «от первого лица» с использованием субъективной камеры.

Каждый из типов идентификации зрителя с героем, будучи выбран в качестве сюжетообразующего приема на этапе замысла, диктует свои правила написания сценария и задает основные художественные ориентиры построения фильма, чему есть масса примеров в истории кинематографа. Анализ сложных структур, комбинирующих различные способы идентификации, подчеркивает обширность возможностей применения данного метода как при работе над сценарием и фильмом, так и при анализе сценария и фильма.

Практическая значимость полученных результатов

Данная диссертация обладает теоретической и практической значимостью: результаты исследования могут послужить отправной точкой для дальнейшего изучения способов идентификации зрителя с киногероем, исследование предлагает новый подход к теории кинодраматургии, а также задает критерии создания завершенного, цельного образа киногероя, в связи с чем может представлять интерес для сценаристов, режиссеров, продюсеров и актеров.

Поддержание идентификации зрителя с героем способно стать гарантией зрительского успеха фильма.

Также данное исследование может быть использовано в качестве учебного пособия для студентов киновузов, прежде всего – кинодраматургов и киноведов.

Степень достоверности и апробация результатов работы

Полученные в ходе диссертационного исследования результаты и выводы были получены автором лично на основании разбора отечественных и зарубежных фильмов, изучения кинематографических, телевизионных, литературно-художественных, философских источников и архивных материалов, в ходе редакторской деятельности и сценарной практики автора.

Результаты исследования были апробированы на протяжении практической деятельности автора в качестве редактора в «Кинокомпании «ТАЛАН» и продюсерском центре «ЛЕАН-М», во время работы над собственными киносценариями и короткометражными фильмами, а также в дискуссиях и вводных лекциях к просмотрам в рамках киноклуба выходного дня, созданного автором на базе культурно-досугового центра.

Основные положения диссертации изложены в трех публикациях в ведущих рецензируемых научных изданиях, определённых ВАК.

1) Арышева А.С. Тайна идентификации зрителя с героем и зрелищем в кинематографе //Вестник ВГИК. 2017. № 1(31). С. 27-37.

2) Арышева А.С. Кинематограф в массовой культуре: от тиражирования лубка к работе с архетипом и мифом //Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2017. №2. С. 135-146.

3) Арышева А.С. Массовые сцены как способ манипуляции зрителем // Вестник ВГИК. 2019. № 1(39). С. 64-72.

Диссертация обсуждалась на заседании кафедры киноведения Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова и была рекомендована к защите.

Структура диссертационного исследования обоснована его задачами и состоит из введения, пяти глав, заключения, списка литературы и списка исследуемых и упоминаемых в исследовании фильмов и видеоматериалов. Общий объем диссертации – 146 страниц.

ГЛАВА 1. УСЛОВИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ИДЕНТИФИКАЦИИ ЗРИТЕЛЯ С ГЕРОЕМ ФИЛЬМА

1.1. Определение идентификации

Идентификация (от лат. *identifico* «отождествлять») – частично осознаваемый психический процесс уподобления себя другому человеку, в ходе которого индивид присваивает какие-либо характеристики объекта идентификации. Идентификация является одним из основных способов познания человеком окружающих его людей. Г.М. Андреева в работе «Социальная психология» указывает, что уподобление себя другому является одним из самых простых способов его понимания⁹. В основе вопроса, способного разрешить многие конфликты между людьми, – «а что на его месте сделал бы я?», – лежит процесс идентификации. В данном процессе предположение о внутреннем состоянии другого становится основой взаимоотношений: когда я отождествляю себя с кем-то, я сужу этого человека по себе и изначально вкладываю в его поступки близкие мне смыслы и соответственно их интерпретирую. Но подобное влияние человека на человека имеет и обратную направленность: чем более полно раскрывается человек, с которым я идентифицирую себя, тем более полным становится мое представление о себе. Так все мы, словно в зеркало, смотримся друг в друга. Выготский писал: «Личность становится для себя тем, что она есть в себе, через то, что она представляет собой для других»¹⁰. Идентификацию можно представить как процесс присвоения социальности, который связан с познавательными способностями человека.

1.2. Предпосылки возникновения идентификации зрителя с героем в кино

⁹ Андреева Г.М. Социальная психология. [Электронный ресурс]: URL: http://pedlib.ru/Books/1/0191/1_0191-119.shtml (дата обращения 10.10.2018).

¹⁰ Цит. по: Андреева Г.М. Социальная психология. [Электронный ресурс]: URL: http://pedlib.ru/Books/1/0191/1_0191-119.shtml (дата обращения 10.10.2018).

Изначально технические возможности кинематографа не позволяли уделять человеку на экране особое внимание. Ожившая черно-белая фотография, тень, более похожая на призрак – вот что представлял из себя киногерой первых лет, и часто производил жуткое впечатление. «В полном молчании изображения на экране кажутся нам призрачной копией мира, в котором мы живем, – он превращается в преддверие ада, где бродят глухонемые. А раз мы воспринимаем их как призраки, то они могут, как всякое видение, рассеяться перед нашими глазами»¹¹, – описывал свое впечатление от немого кинематографа Зигфрид Кракауэр в работе «Природа фильма. Реабилитация физической реальности». Однако при этом новое зрелище рождало в зрителе предельно личное чувство:

Так, вся на полосе подвижной
Отпечатлелась жизнь моя
Прямой уликой, необлыжной
Мной сыгранного жития.

Но на себя, на лицедея,
Взглянуть разок из темноты,
Вмешаться в действие не смея,
Полюбопытствовал бы ты?

Аль жутко?... А гляди, в начале
Мытарств и демонских расправ
Нас ожидает в тёмной зале
Загробный кинематограф¹².

В стихотворении Вячеслава Иванова черно-белый фильм приравнен к тому взгляду, что бросает, уходя в небытие, душа мертвеца. Она видит безжизненные

¹¹ Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. – М. Искусство, 1974. – С. 186.

¹² Иванов Вяч. VII. Римский дневник 1944 года. [Электронный ресурс] // РВБ, 2010. URL: http://rvb.ru/ivanov/1_critical/3_bp/01text/01text/vol2/553.htm (дата обращения 20.03.2017).

тени, которых поймала фотография Дагера и хранит на серебряных пластинах, но все же узнает в них себя.

Максим Горький, посетитель одного из первых кинопоказов в России, точно угадал эмоциональную связь зрителя и киногероя. О фильме «Семейный завтрак» (реж. Л. Люмьер, Франция, 1895) он писал: «Скромная пара супругов с толстым первенцем «бебе» сидит за столом. «Она» варит кофе на спиртовой лампе и с любовной улыбкой смотрит, как её молодой красавец муж кормит с ложечки сына, – кормит и смеётся смехом счастливица. <...> И на эту картину смотрят женщины, лишённые счастья иметь мужа и детей, весёлые женщины «от Омона», возбуждающие удивление и зависть у порядочных дам своим уменьем одеваться и презрение, гадливое чувство своей профессией. Они смотрят и смеются... но весьма возможно, что сердца их щемит тоска. И, быть может, эта серая картина счастья, безмолвная картина жизни теней является для них тенью прошлого, тенью прошлых дум и грёз о возможности такой же жизни, как эта, но жизни с ясным, звучным смехом, жизни с красками. И, может быть, многие из них, глядя на эту картину, хотели бы плакать, но не могут и должны смеяться, ибо такая уж у них профессия печально-смешная...»¹³. Почему страдают «веселые женщины», глядя на картину семейного счастья? Они примеряют на себя чужую жизнь, представляют себя на месте героини – счастливой матери и жены. Так подробно и точно Горький описывает процесс идентификации зрителя с киногероем.

В немой период истории кино идентификация зрителя с киногероем как правило была ограничена по причине немоты экрана. Киногерой в фильмах первых десятилетий на равных делил внимание камеры с предметами, механизмами, окружающим миром. Авторы фильма прежде всего стремились создать увлекательное зрелище, а не рассказать историю персонажа. «Фактически

¹³ Горький М. [Синематограф Люьера] // История отечественного кино. Хрестоматия / Рук. проекта Л. М. Будяк. Авт.-сост. А. С. Трошин, Н. А. Дымшиц, С. М. Ишевская, В. С. Левитова. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2011. – С.19.

стремление кинематографистов поднять шляпы и стулья до ранга актеров никогда не исчезало. Начиная с коварных эскалаторов, непокорных кроватей и бешеных автомобилей, фигурировавших в немых комических фильмах, до крейсера в «Броненосце «Потемкин», старой буровой вышки в «Луизианской истории» и убогой кухни в «Умберто Д.» по экранам прошла длинная вереница незабываемых предметов – предметов, выступающих как герои фильмов и чуть ли не затмевающих остальных исполнителей»,¹⁴ – пишет З. Кракауэр.

Как указывает Э. Юнгер в книге «Рабочий. Господство и гештальт», от киноактера немого фильма индивидуальность вовсе не требовалась: «Существует разница между характерной маской и маскоподобным характером целой эпохи. Киноактер подчиняется иному закону, поскольку его задача состоит в изображении типа. Поэтому от него требуют не уникальности, а однозначности. От него ждут, что он выразит не бесконечную гармонию, а точный ритм жизни»¹⁵. Конфликт в немом кинематографе часто строился на социальном неравенстве, киногерой должен был обладать типичной для своего социального статуса внешностью, а образ его – быть определенным и узнаваемым. А потому с целью обострения фабульной ситуации лицо актера в однозначности своей приближалось к маске. Для «монтажного периода» отечественного кино это был принципиальный момент.

Особенностью художественного почерка советских режиссеров 20-х годов являлось следование монтажной эстетике. Кадры, приближенные в своей трактовке к однозначности, расположенные друг за другом, приобретали новое звучание, лишь опосредованно связанное с содержанием самих кадров. Затем возникла концепция интеллектуального монтажа, согласно которой экранная особенность образования смысла при помощи монтажных фраз должна была

¹⁴ Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. – М. Искусство, 1974. – С.75.

¹⁵ Юнгер Э. Рабочий. Господство и гештальт. Цит. по: Кино и коллективная идентичность. Сборник статей. Под общ. ред. М.И. Жабского. – М.: ВГИК, 2013. – С. 178.

переносить на экран сложные понятия и даже целые системы понятий: так контраст крупного плана актера со следующим кадром порождал новый смысл, этим контрастом воплощенный. Монтажные фразы усложнялись и превращались на монтажном столе в авторский монолог. В построении такой монтажной фразы проступали признаки, связывающие форму кино со словесным языком «высокой поэзии». Однако выяснилось, что данный способ рассказа имеет свой предел: поэтика фильмов, все более изолируясь, теряла свою индивидуальность. По этой причине к концу немого периода между широкими массами и немymi революционными фильмами образовался «реальнейший разрыв»¹⁶.

При этом следует отметить, что стремление показать на экране уникального киногероя имело место уже в 1920-е годы. Жанры бытовой драмы и комедии представляли в отечественном кинематографе пространство для художественного эксперимента – поиска уникального характера главного героя¹⁷. В фильмах «Девушка с коробкой» (реж. Б. Барнет, СССР, 1927), «По закону» (реж. Л. Кулешов, СССР, 1926), «Третья мещанская» (реж. А. Роом, СССР, 1927), «Кружева» (реж. С. Юткевич, СССР, 1928) и «Дом на Трубной» (реж. Б. Барнет, СССР, 1928) характер киногероя по-прежнему создавался по законам теории монтажного кино (актер в кадре-клетке демонстрировал одну основную эмоцию и одно состояние), но все же в бытовых фильмах человек на экране получал гораздо большую самостоятельность, нежели в жанре историко-революционной эпопеи. А. Хохлова, В. Фогель, Н. Баталов, Ф. Никитин сумели продемонстрировать тонкое психологическое мастерство в названных картинах.

Кинематограф искал способы преодолеть собственную немому. Накануне появления звука, к концу двадцатых годов, в кино начинает встречаться немой монолог героя: к примеру, долгая эмоциональная речь девушки-коммунарки в финале фильма «Новый Вавилон» (реж. Г. Козинцев, Л. Трауберг, СССР, 1929)

¹⁶ Марголит Е. Я. Советское киноискусство. Основные этапы становления и развития. – М.: ВЗНУИ, 1988. – С. 21.

¹⁷ Там же. – С. 17.

остается беззвучной и не сопровождается титрами, однако не нуждается в объяснении, поскольку характер и устремления девушки понятны и близки зрителю. В другом примере того же периода, фильме «Обломок империи» (реж. Ф. Эрмлер, СССР, 1929), немота становится сюжетным моментом роли героя. Социальный статус персонажа по-прежнему играет ключевую роль в драматургии фильма, но авторами найдено изящное решение: главный герой, унтер-офицер Филимонов, – единственный представитель особого «класса»: он заплутавший во времени человек прошлого. В сюжете угадывается связь с ключевой идеей литературы и литературоведения 20-х годов – теорией остранения. Поврежденный умом герой становится носителем остраненного взгляда на действительность, именно поэтому идентификация с ним осложнена: все приключения и злоключения Филимонова показаны с позиции «знающего» зрителя, который снисходительно наблюдает за беднягой героем. Данное отношение невольно изменяется в последней сцене, когда, обратившись в камеру с финальной репликой («У нас еще очень много работы, товарищи»), герой словно преодолевает немоту экрана, и в этот же миг мы чувствуем солидарность с Филимоновым. Теперь мы готовы идентифицировать себя с ним, быть с ним на равных.

Перемены, пришедшие в кинематограф с появлением звука, казались настолько фундаментальными, что маститые советские кинематографисты, начинавшие работу в немом кино и отточившие на нем свое ремесло, не узнавали говорящий фильм. Многие склонны были считать, что звуковое кино и кино немое – два различных вида искусства¹⁸. Вот как отзывался о первом отечественном художественном звуковом фильме «Путевка в жизнь» (реж. Н. Экк, СССР, 1931) сценарист и теоретик кино М. Блейман: «Посмотрев «Путевку», я был разочарован и разъярен. Я усмотрел в ней отказ, полный и безоговорочный, от принципов поэтики немого кино. Я видел, что в кинематограф врывается и

¹⁸ Там же. – С. 24-25.

начинает хозяйничать в нем какое-то другое искусство, а может быть, даже и не искусство вовсе»¹⁹.

Синхронное слово удлиняло кадр и разрушало монтажную фразу и это, казалось, способствовало движению вспять – превращению кино в «сфотографированный театр». «Между тем, было ещё одно обстоятельство, которое не осознавалось до конца <...>: с увеличением длины кадра герой обретал внутри него куда большую активность, чем в немом кино, где был зажат в монтажном кадре-клетке, фиксируя прежде всего его социальную принадлежность, а не индивидуальность. И, обретя эту активность, он, естественно, начинал диктовать принцип построения сюжета, формировать сюжетное пространство»²⁰, – пишет в работе «Советское киноискусство. Основные этапы становления и развития» Е.Я. Марголит. Появление звука позволило создать на экране совершенную иллюзию реального – чувствующего, думающего, действующего и живущего, – человека.

Обретя голос, герой фильма расшифровал поэтику классического немого кино, приблизил кинофильмы к зрителям, поскольку стал способен провести их сквозь фильм по пути своих эмоций и действий. Это изменило саму концепцию кинозрелища, обновило фундаментальное качество кинописьма. Совпадение звука с изображением, а голоса с фигурой оказалось решительно новым способом организации кинематографического пространства, времени и нарратива. Кроме того, оно устанавливало более властный авторитет над наблюдателем, принуждающий его к новому виду внимания: оценка персонажа как *результат* восприятия откладывалась, растягивалась во времени, – важнее оказался *процесс* восприятия, в котором формировалось зрительское отношение к герою. Звук

¹⁹ Романова О. «Первый советский блокбастер»: фильм Н. Экка «Путевка в жизнь» [Электронный ресурс] // Уроки истории. XX век, 2011. URL: <http://urokiistorii.ru/article/2053> (дата обращения 15.09.2017).

²⁰ Марголит Е. Я. Советское киноискусство. Основные этапы становления и развития. – М.: ВЗНУИ, 1988. – С. 25.

обеспечивал контроль над кинематографическим образом, исключал его двойное толкование²¹. Из участника процесса расшифровки кинофильма зритель превратился в адресата сообщения, направленного на него. «Аудитория вновь превращалась в полноправного участника зрелища, получала возможность непосредственного контакта с экранными персонажами, узнавая в них себя»²². Задачей режиссера стал рассказ истории, а не «загадывание аудитории ребусов», поскольку сам исполнитель, разыгрывающий представление на экране, стал формировать сюжет. Фильмы «Чапаев» (Г. Васильев, С. Васильев, СССР, 1934) и «Юность Максима» (реж. Г. Козинцев, Л. Трауберг, СССР, 1934) изменили советское кино. «Интерес и режиссеров, и зрителей к абстрактному коллективу - массе сменился интересом к человеку в коллективе»²³, – констатировал докладчик С. Эйзенштейн на всесоюзном творческом совещании работников советской кинематографии в 1935 году.

В работе, посвященной анализу модели формирования субъективности в кино, Л. Малви пишет: «Главный герой волен управлять по своему усмотрению сценическим пространством, волен управлять пространственной иллюзией, в пределах которой он четко обозначает направления своего взгляда и действует»²⁴. В сочетании с незаметным монтажом данные приемы работают на стирание границ экранного пространства: взгляд героя сливается со взглядом зрителя,

²¹ Прохоров А. Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели». – СПб.: Академический проект, 2007. – С. 52.

²² Марголит Е. Я. Советское киноискусство. Основные этапы становления и развития. – М.: ВЗНУИ, 1988. – С. 25.

²³ «Генеральный спор». Из стенограммы Всесоюзного творческого совещания работников советской кинематографии (8-13 января 1935 г.) // История отечественного кино. Хрестоматия / Рук. проекта Л. М. Будяк. Авт.-сост. А. С. Трошин, Н. А. Дымшиц, С. М. Ишевская, В. С. Левитова. – М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2011. – С. 261.

²⁴ Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф // Антология тендерной теории. Сб., пер. / Сост. и комментарий Е. Гаповой и А. Усмановой. Минск: Пропилеи, 2000. – С. 290.

экранный мир «раскрывается» под его взглядом, киногерой превращается в экранного заместителя зрительского «Я». Объединение киносюжета вокруг «живого героя» привело к линейной фабуле в качестве нормы.

Кинематограф стал предлагать зрителю путешествия и приключения, через которые тот проходил, выбрав киногероя в качестве экранного двойника и приняв характер киногероя. Во время просмотра зрителем совершается акт ложного узнавания, при котором он идентифицирует другого как себя и воспринимает себя в другом и как другого. Л.Я. Гозман в работе «Психология эмоциональных отношений» указывает: «Идентификация с киногероем позволяет встать на его точку зрения, принять его схемы окружающего и разделить его представления о способах решения конфликта, в котором он находится. Это воздействие на когнитивные структуры реципиента. Идентификация дает, кроме того, возможность почувствовать то же самое, что чувствует герой, т. е., говоря языком двухкомпонентной модели, научиться определенному способу интерпретации своих состояний. Так искусство (имеются в виду его вербальные формы) способствует расширению алфавита эмоциональных переживаний и задает правила его использования»²⁵.

В наши дни чаще всего именно идентификация с киногероем является основной движущей силой зрительского интереса. Процесс идентификации с киногероем схож с процессом идентификации с живым человеком. Причины, по которым идентификация происходит (несмотря на то, что герой отдален от зрителя, исчезает после просмотра и фактически представляет собой сочетание света и теней, лежащих на белом полотне экрана), кроются в глубоких слоях человеческой психики.

Создание идентификации с киногероем и поддержание ее – процесс, которым можно управлять. Virtuозно владеющий этим навыком автор способен заманить зрителя в ловушку – настолько крепка возникающая с героями связь. Пол

²⁵ Гозман Л.Я. Психология эмоциональных отношений. – М.: МГУ, 1987 – С. 139.

Верхувен в интервью о фильме «Звездный десант» (США, 1997) признавался в манипуляции зрителем именно при помощи умело созданной и проведенной через весь фильм идентификации с киногероями: «Как работает это кино? Оно втягивает зрителя в себя, заставляет его сначала симпатизировать персонажам, потом идентифицироваться с ними, а потом, когда слияние становится полным, – бац! – оказывается, что герои-то – фашисты. Я использовал много цитат из «Триумфа воли» Лени Рифеншталь, у героев была отчетливо нацистская форма. Конечно, многие зрители этого просто не заметили, но их поставили перед выбором: или вы начинаете сомневаться, или следуете за логикой героев дальше и начинаете убивать»²⁶.

1.3. Психология зрительского восприятия

3 августа 1936 года на 14-м Международном психоаналитическом конгрессе в Мариенбаде Жак Лакан, французский психиатр, один из самых влиятельных теоретиков и практиков в истории психоанализа, впервые озвучил разработанную им теорию стадии зеркала. Так был им назван этап развития ребенка в возрасте от 6 до 18 месяцев, отмеченный неожиданно возникшим интересом к собственному отражению. Процессы, составляющие суть данной теории и описанные Лаканом, можно наблюдать во всех нюансах в документальном фильме «Свято» (реж. В. Косаковский, Россия, 2005). На протяжении 33 минут режиссер внимательно наблюдает за игрой своего маленького сына с собственным отражением. Совершенно отчетливо видно, как узнавание ребенком себя сопровождается радостью, нарциссическим самолюбованием. При этом мальчик явно сознает, что существует вторая, «зазеркальная» комната, дублирующая пространство детской. Он старается выяснить, как влияют на отраженный предметный мир движения его зеркального двойника. Чуткость режиссерского взгляда позволяет зрителям свидетельствовать: ребенок воспринимает свое отражение поочередно – как себя

²⁶ Кувшинова М. «Публика измучена Суперменом». Пол Верхувен о закате Голливуда, новой холодной войне, «Азазеле» и Иисусе Христе. [Электронный ресурс] //Афиша Daily, 2013. URL: <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/archive/paul-is-in-moscow/> (дата обращения 27.09.2017).

и как другого. Мальчик за стеклом изначально рассматривается как друг, но в следующую минуту герой ведет себя по отношению к нему враждебно. Вдруг инициатива будто переходит к двойнику, и уже не мальчик смотрит на свое отражение, а наоборот, отражение на мальчика. Появляющийся в финальной части картины Виктор, отец, также отразившись в зеркале, приводит Святослава к пониманию, что мальчик за стеклом действительно он сам.

Изучая данный психический феномен, Лакан обнаружил, что стадия зеркала – не просто фрагмент очередного переходного периода, отмеченный беспричинно возросшим любопытством маленького человека к самому себе, как он предполагал вначале. Вслед за Фрейдом Лакан заявил о том, что никакого данного от рождения человеческого «я» не существует, – распознавание человеком себя как личности происходит именно на стадии зеркала, когда ребенок, ранее не имевший представления о границах собственного тела, начинает отделять себя от окружающей его действительности. При этом наличие зеркального объекта вовсе не является обязательным условием – в качестве зеркала могут выступить собственная тень (в чем мы можем убедиться, сделав запрос на YouTube-е: «девочка боится собственной тени»²⁷), отражение в воде или другой человек.

В видеоролике «SNCF "Europe. It's Just Next Door"»²⁸ мы видим дверь, установленную посреди площади некоего города. На двери висит табличка с надписью: «Милан» (затем «Барселона», «Штутгарт», «Брюссель» и т.д.). Прохожие, решившие открыть эту дверь, обнаруживают за ней экран, на который проецируется сеанс прямой видеосвязи с городом, обозначенным на табличке. С экрана смотрит на них житель вышеназванного города. В Милане это уличный артист – мим, в Барселоне – молодежь, танцующая в стиле стрит-данс. И что же

²⁷ «Девочка боится собственной тени». [Электронный ресурс] URL: <https://youtu.be/gasFcVtRggo> (дата обращения 05.04.2016).

²⁸ «SNCF "Europe. It's Just Next Door"». [Электронный ресурс] URL: <https://youtu.be/GGW6Rm437tE> (дата обращения 04.07.2016).

мы видим? Основным действием людей, оказавшихся лицом к лицу с экраном, стало подражание движениям и жестам «зазеркального партнера». Все это имеет прямое отношение к феномену стадии зеркала и к процессу, запускающемуся в сознании человека во время просмотра фильма, – идентификации с тем, кого он видит на экране.

В «Природе фильма» Зигфрид Кракауэр обращается к данным исследования Вольфганга Вильгельма «О возвышающем действии кино» (1940): «Подчас меня гонит в кино какой-то голод по людям»²⁹, – признается студент. «В театре я смотрю произведение искусства, которое и выглядит как-то искусственно. А после просмотра фильма у меня такое чувство, будто я побывала в гуще жизни»³⁰, – отвечает домохозяйка. «Чем менее интересны мои знакомые, тем чаще я хожу в кино»³¹, – говорит бизнесмен. Приблизить просмотр фильма с пребыванием «в гуще жизни» позволяет сходство кинопросмотра со сном. Выходя из кинозала и жмурясь на яркий свет, я, зритель, неизменно выражаю вопросом нахлынувшее чувство: неужели это длится прежний день или дату на календаре успела сменить следующая дата? Момент возвращения из реальности фильма в реальность жизни всегда требует адаптации. Некоторые фильмы позволяют пережить ее особенно остро. Например, «Меланхолия» (реж. Ларс фон Триер, Дания, Швеция, Франция, Германия, 2011). После того как, согласно развитию сюжета, происходит последняя катастрофа, и человечество и планета Земля гибнут, а мы выходим в невредимый мир, чувство облегчения сопровождает мысль: это был всего лишь сон, всего лишь кино.

Связь кинематографа со сном невозможно разорвать – сам ритуал киносеанса таков, что приближает человека ко сну: темный кинозал, глубокие и мягкие кресла, мерцание киноэкрана. Традиционно в кинотеатрах не принято выражать

²⁹ Цит. по: Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. – М.: «Искусство», 1974. – С. 226.

³⁰ Там же.

³¹ Там же.

одобрение или порицание происходящему в фильме, обсуждать героев – эмоциональная реакция со стороны зрителей на происходящее на экране должна быть подавлена. Все, что происходит, зритель воспринимает на границе яви и сна, он приятно расслаблен. Это напоминает хорошо знакомое, доступное прежде первого визита в кинотеатр ощущение: «в состояниях между сном и бодрствованием можно непосредственно наблюдать превращение мыслей в зрительные картины»³², – писал Фрейд.

«Погружение в глубину кадра или последовательного ряда кадров в состоянии, напоминающем транс, может в любой момент уступить место грезам, постепенно теряющим зависимость от породивших их экранных образов. <...> Зритель то растворяется в образах экрана, то отдается своим собственным грезам.

Вместе оба переплетающихся друг с другом состояния образуют единый поток сознания; его содержание – каскады смутных фантазий и неотчетливых мыслей – сохраняет отпечаток физических ощущений, служащих его источником»³³, – исследуя природу фильма, отмечает З. Кракауэр. Следовательно, опыт кинопросмотра принадлежал человеку всегда, и приобретен он был во сне. Может быть, именно поэтому техническая новинка – «синемо» не была отвергнута пресытившимся зрителем, а ведь такой исход собственного предприятия ждал сам Луи Люмьер.

«Неожиданно я оказался на пороге комнаты, ключей от которой мне до тех пор не давали. Там, куда мне давно хотелось попасть, Тарковский чувствовал себя свободно и уверенно. <...> Тарковский – величайший мастер кино, создатель нового органичного киноязыка, в котором жизнь предстает как зеркало, как сон» – писал Ингмар Бергман для буклета, посвященного фильму Андрея Тарковского

³² Фрейд З. О введении понятия «нарциссизм» / З. Фрейд // Психология бессознательного. – М.: СТД, 2006. – С. 39-73.

³³ Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. – М.: Искусство, 1974. – С. 222-223.

«Жертвоприношение»³⁴. «Фильмы обычно стремятся к конкретике в описании событий и персонажей, но часто сталкиваются с трудностями, когда речь заходит о внутреннем мире человека. Но все же я думаю, что кино способно решить эту задачу, ведь у него столько общего со снами, которые есть не что иное, как отражение нашей внутренней жизни»³⁵, – утверждает Чарли Кауфман.

С точки зрения психоанализа, человек в кино уже не может называться активным суверенным субъектом: волевое «я смотрю» сменяется пассивным «показывают». В кино «Я» – это «Другой». Кино дает субъекту возможность пережить опыт своего принципиального отчуждения от представления о себе³⁶. То есть, киноэкран является искушением для зрителя. Под защитой полумрака, в мнимом одиночестве, избежав влияния настойчивого взгляда наблюдателя-критика, зритель склонен не отказываться от того, от чего отказался бы в других случаях. В кино повседневный уровень самозащиты снижается, внутренняя цензура ослабевает. Хуго Мюнстерберг, психолог, одним из первых обратившийся к кинематографу с внимательным интересом, писал в 1916 году, что публика в кинотеатре готова ко внушению. Смена освещенных и темных кадров, мерцание света на экране, по его мнению, способны ввести зрителей в гипноз. Луис Бунюэль сравнивал воздействие кинематографа с наваждением и насилием³⁷.

Способ, при помощи которого кинокамера создает киноизображение, схож с процессом видения. Как мы знаем, в момент, когда человек смотрит на какой-

³⁴ О Тарковском / Сост., авт. предисл. М.А. Тарковская. – М.: Прогресс, 1989. – 400 с.

³⁵ Огнева М. Чарли Кауфман – лекция по сценарному мастерству: «Я не хочу превращаться в продавца, который кричит: «Купи меня!» или «Смотри на меня!» [Электронный ресурс] URL: <http://dramafond.ru/charli-kaufman-lekciya-po-scenarnomu-masterstvu-ya-ne-khochu-prevrashhatsya-v-prodavca-kotoryjj-krichit-kupi-menya-ili-smotri-na-menya/> (дата обращения 18.11.2016).

³⁶ Мазин В. А. Сновидения кино и психоанализа. – СПб.: Скифия-принт, 2012. – С. 111.

³⁷ Бунюэль Л. Бунюэль о Бунюэле. Мой последний вздох (Воспоминания). Сценарии. – М.: Радуга, 1989. – С. 98.

либо предмет, оптическая система глаза захватывает и передает двухмерное изображение этого предмета на сетчатку. Опираясь на данное изображение, мозг человека строит новое трехмерное пространство зрительного восприятия, которое мы и «видим»³⁸. По тому же принципу происходит превращение видимой реальности в реальность кинематографическую: кинокамера захватывает изображение, переводит его на пленку, затем кинопроектор отдает изображение в зрительный зал. Работа аппаратуры в кинематографе становится метафорой ментального процесса³⁹.

Оптика камеры превращает трехмерное пространство в двухмерное изображение по законам прямой линейной перспективы. Этот описанный в эпоху Возрождения способ изображения предметов долгое время считался единственно верным, поскольку в его основе математически строгое учение о передаче пространства, подтвержденное опытом восприятия.

Линейная перспектива в кино принята нормой со времен Люмьера. В фильмах «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота», «Выход рабочих с фабрики» она хорошо различима благодаря глубине мизансцены. Борьба с линейной перспективой как непременным условием киноизображения встречается сравнительно редко, при этом противостояние навязанным ею законам может стать ярким художественным приемом.

Пример такого порядка предлагает фильм Карла Теодора Дрейера «Страсти Жанны д'Арк» (Франция, 1928), где перспектива уничтожена за счет размытия фона: в натуральных кадрах это чистое небо, не имеющее координат глубины, а в интерьерах – беленые стены, лишённые каких-либо украшений, то есть ориентиров, помогающих определить место действия. Так искажается привычная

³⁸ Раушенбах Б. В. Геометрия картины и зрительное восприятие. – СПб.: Азбука-классика, 2002. – С. 16.

³⁹ Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. – СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2010. – С. 82.

нам картина мира, что помещает события фильма в «иное» пространство – в «бесконечность». В фильме Александра Сокурова «Фауст» (Россия, Германия, Франция, Япония, Великобритания, Италия, 2011) прямая перспектива преодолевается благодаря использованию единственного в мире объектива обратной перспективы. Но так или иначе, данные исключения не разрушают закон «традиционной» перспективы в кино. Наоборот, они обеспечивают ему роль нормы.

Закон прямой перспективы предполагает точку, находящуюся на горизонте, в которую сходятся лучи, исходящие от очертаний предметов. Точка их схождения напрямую связана с позицией зрителя, его глаза. Это значит, что в изображении, созданном по законам прямой перспективы, предполагается заранее очерченное пространство, в которое будет помещен зритель. «В противоположность китайской и японской живописи западноевропейская станковая живопись, изображая неподвижное и континуальное целое, разрабатывает тотальное видение, соответствующее идеалистической концепции полноты и однородности “бытия”, и является, так сказать, репрезентантом этой концепции. В этом смысле она вносит свой специфический вклад в идеологическую функцию искусства, которая состоит в обеспечении осязаемой репрезентации метафизики»⁴⁰. Занимая заранее подготовленную для него позицию, индивидуум становится «субъектом» определенной картины мира. И этот мир демонстрирует ему себя, обращается к нему. (Ничто так не мешает видеть, как точка зрения – заметил поэт⁴¹). Ю.Н. Тынянов пишет: «смещение зрительной перспективы является в то же время смещением соотношения между вещами и людьми, вообще *смысловой перепланировкой мира*»⁴². Обусловленность взгляда в кинематографе мы особенно

⁴⁰ Jean-Louis Baudry. Ideological Effects Of The Basic Cinematographic Apparatus // *Narrative, Apparatus, Ideology* (ed. by Ph.Rosen). – New York: Columbia University Press, 1986. – pp. 286-299.

⁴¹ Дон-Аминадо, настоящее имя Аминад Петрович Шполянский (1888-1957), русский поэт-сатирик, мемуарист, адвокат (*прим. авт.*).

⁴² Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука 1977. – С. 332.

остро ощущаем в ситуациях, когда автор указывает нам на нее. Так в финале картины «Солярис» (реж. А. Тарковский, СССР, 1972) главный герой фильма Крис Кельвин наконец-то возвращается домой. Он поднимается по ступеням крыльца, и приблизившись к отцу, встает перед ним на колени. Сцена отсылает нас к евангельскому сюжету: возвращение блудного сына и обещает счастливый финал. Но кинокамера поднимается выше, поле обзора становится шире и новая картина открывает информацию, противоречащую только что полученной: сцена, вызвавшая эмоциональную удовлетворенность зрителя, не имеет места в реальности – она разыгрывается на поверхности загадочной планеты Солярис, создающей двойников. По каким-либо причинам не увидевший этого перемещения камеры зритель останется в заблуждении относительно финала и, в конечном счете, всего смыслового поля фильма.

Жан-Луи Бодри находит для кинематографа определение: это идеологический аппарат замещения, соответствующий определенной модели, диктуемой господствующей идеологией ⁴³. Базовому кинематографическому аппарату изначально присуща система принуждения, навязывающая установленную, воссозданную авторами модель мира. Благодаря описанным выше возможностям кинематографа, эффективная работа данного аппарата приводит временами к полному замещению в сознании зрителя повседневной модели жизни той моделью, что была получена во время просмотра фильма (что случилось, например, с Джоном Хинкли). В 70-е годы XX века американский социолог Дэвид Филлипс выявил связь подражающих самоубийств, прокатившихся по Европе в конце XVIII века, с распространением романа Гёте «Страдания юного Вертера». Назвав это явление «Эффектом Вертера», Филлипс утверждал, что реальный мир находится в зависимости от мира вымышленного ⁴⁴. Кинематограф обладает

⁴³ Jean-Louis Baudry. *Ideological Effects Of The Basic Cinematographic Apparatus // Narrative, Apparatus, Ideology* (ed. by Ph.Rosen). – New York: Columbia University Press, 1986. – pp. 286-299.

⁴⁴ Philips D.P., Lesnya K., Paight D.J. *Suicide and media // Assessment and prediction of suicide /* Eds. R.W. Maris, A.L. Berman, J.T. Maltzberger. New York: Guilford, 1992. P. 499—519.

арсеналом средств, способных максимально усилить и актуализировать эту зависимость.

ГЛАВА 2. ВИДЫ ИДЕНТИФИКАЦИИ ЗРИТЕЛЯ С ЭКРАННЫМИ ГЕРОЯМИ

Идентификация с киногероем подчиняется тем же законам, согласно которым выстраивается идентификация человека с другим человеком. Обнаружить эти законы позволяет психоанализ. Согласно теории психоанализа, способность отождествлять себя с кем-то является следующим за стадией зеркала этапом развития личности, уже «обнаружившей себя вовне» и пережившей опыт собственной телесности. Обратившись к вопросам идентификации в работе «Психология масс и анализ человеческого «Я», Фрейд пишет: «малолетний мальчик проявляет интерес к собственному отцу, он хочет сделаться таким и быть таким, как отец, хочет решительно во всем быть на его месте»⁴⁵. Это первое стремление идентифицировать себя с другим, по Фрейду, имеет печальные последствия: в отношении с реальным отцом вмешивается конкуренция, следствием этой обреченной на неудачу конкуренции становится осознание собственного несовершенства. Нарциссическое влечение к самому себе, выражавшееся в любовании собственным телом, отраженным в зеркале, оказывается ущемлено, собственный образ – скомпрометирован. На основе этих переживаний в структуре психики в качестве компенсации закладывается фундаментальная фигура «Сверх-Я» – дистанцированная часть «Я», обладающая способностью формировать идеальный образ. «Сверх-Я» – это «Я», ускользнувшее из-под угрозы разоблачения и неподвластное конкуренции с кем бы то ни было. Между телесным-я и образом-себя возникает разрыв. Идеализация другого становится способом продолжать идеализировать себя, а идентификация – возможностью присвоить привлекательность другого. Субъект собирает себя, отождествляясь с другим. Именно «Другой» устанавливает «Я» субъекта, другой действует как двойник⁴⁶. Неверно при этом предполагать, что выбор объекта

⁴⁵ Фрейд З. Психология масс и анализ человеческого «Я». Малое собрание сочинений. – СПб.: Азбука, 2012. – С. 826.

⁴⁶ Мазин В. А. Стадия зеркала Жака Лакана. – СПб.: Алетейя, 2005. – С. 93

идентификации совершается лишь в пользу положительных черт характера. Другой человек кажется привлекательным на основании разделения с ним чувства слабости, вины, неудачи.

Не менее, а может быть, и более привлекательным, чем другой человек, объектом для идентификации является киногерой. Идентификация с киногероем дается зрителю легко: образ киногероя гораздо более однозначен и определен. Черты как праведника, так и злодея на экране прояснены, обострены, выпуклы. Действия подчиняются логике киноповествования. Потому исследователи усматривают в кинематографе большой потенциал в деле воспитания личности: «Просмотры фильмов дают молодежи представление об определенных типах поведения человека в обществе. Герои лучших произведений киноискусства – люди сильного интеллекта, большой воли, цельного характера, находящиеся в центре главных проблем эпохи, отчетливо представляющие свой гражданский и человеческий долг. Специфика кинематографа обеспечивает особую наглядность информации о современном положительном герое, делает предлагаемый нравственно-психологический образец максимально доступным для восприятия. <...> В жизни многих молодых людей встречались случаи подобного влияния произведений кинематографа: посмотрел фильм и по-иному взглянул на жизнь, что-то изменилось в душе»⁴⁷, – пишет С. Н. Пензин в работе «Кино как средство воспитания». Действительно, пример поведения, который дает кинематограф, легко усвоить зрителю, что подтверждает эксперимент, описанный в книге Р. Чалдини «Психология влияния»⁴⁸: «Объектами исследования являлись социально изолированные дети дошкольного возраста. Мы все встречали таких детей, очень робких, часто стоящих в одиночестве в отдалении от скоплений своих сверстников. <...> Пытаясь изменить данную модель, О’Коннор создал фильм, который включал в себя 11 различных сцен, снятых в обстановке детского сада.

⁴⁷ Пензин С. Н. Кино как средство воспитания. – Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 1973. – С. 17.

⁴⁸ Чалдини Р. Психология влияния. – СПб.: Питер Ком, 1999. – С. 119.

Каждая сцена начиналась показом необщительных детей, сначала лишь наблюдающих за какой-то социальной деятельностью своих сверстников, а затем присоединяющихся к товарищам к восторгу всех присутствующих. О'Коннор выбрал группу особенно замкнутых детей из четырех детских дошкольных учреждений и показал им фильм. Результаты были впечатляющими. Посмотрев фильм, считавшиеся замкнутыми дети стали гораздо лучше взаимодействовать со сверстниками». Более того, вернувшись в детский сад спустя шесть недель, О'Коннор обнаружил этих ранее замкнутых детей в роли лидеров своих групп. Чалдини отмечает при этом, что показ фильмов, герои которых намеренно причиняли друг другу вред, производит схожий эффект: «Когда дети видят, как люди на экране ведут себя агрессивно, они сами начинают проявлять агрессивность. В эксперименте принимали участие дети из разных возрастных групп (пяти-шестилетние и восьми-девятилетние), как девочки, так и мальчики, и все они реагировали на сцены насилия практически одинаково»⁴⁹.

2.1. Символическая и воображаемая идентификации с киногероем

В книге «Массовая психология и анализ человеческого “Я”» Фрейд находит возможность усложнить структуру инстанции «Сверх-Я», выделив в ней «Я идеальное» [Idealich] и «Идеал-Я» [Ich-Ideal], при этом он не проводит четкого различия между этими понятиями. Лакан уточняет мысль Фрейда: данные инстанции порождают идентификацию воображаемую и символическую соответственно. Воображаемая идентификация – это отождествление с образом, представляющим то, какими бы мы хотели быть, с тем, что кажется нам привлекательным. Символическая идентификация – это идентификация со статусом, который позволяет оценить свое положение в обществе, и откуда при взгляде на самих себя мы кажемся себе достойными любви, заслуживающими уважение.

⁴⁹ Там же. – С. 120.

В исследовании «Возвышенный объект идеологии» Славой Жижек, разъясняя различие между данными типами идентификации, приводит следующий пример: «Различие между $i(a)$ и $I(A)$ – между Я идеальное и Идеал-Я – может быть пояснено и на таком примере, как функция клички в американской и советской культурах. Возьмем двух человек, каждый из которых занял исключительное положение в этих культурах: Чарльза Счастливого Лучиано и Иосифа Виссарионовича Джугашвили-Сталина. В первом случае кличка имеет тенденцию занять место имени (обычно мы говорим просто «Счастливчик Лучиано»), во втором же случае кличка замещает фамилию («Иосиф Виссарионович Сталин»). В первом случае кличка указывает на некое экстраординарное событие, связанное с человеком (Чарльз Лучиано «счастливым» выжил после жестоких пыток, которым его подвергли гангстеры враждовавшей с ним банды). Она указывает, таким образом, на некую действительную, конкретную особенность человека, привлекающую наше внимание. Она отмечает нечто, что выделяет человека, что бросается в глаза, нечто очевидное, а не некую точку, с которой мы смотрим на человека. В случае же с Иосифом Виссарионовичем Джугашвили было бы совершенно неверно сходным образом полагать, что партийная кличка Сталин (то есть «сделанный из стали») указывает на «стальной», непреклонный характер самого Сталина. Стальными и непреклонными на самом деле являются законы исторического развития, железная необходимость, с какой гибнет капитализм и совершается переход к социализму – во имя чего и действует конкретный человек по имени Сталин; то есть здесь на первый план выступает перспектива, в которой он смотрит на себя и судит о своих поступках. Можно сказать, что «Сталин» – это идеальная точка, с которой «Иосиф Виссарионович», конкретный индивид, человек из плоти и крови, выглядит для самого себя привлекательным»⁵⁰.

Таким образом, воображаемый порядок – это следствие стадии зеркала, когда ребенок «находил себя» на той стороне зеркальной поверхности. Воображаемая идентификация опирается на сходство: внешности, личностных качеств,

⁵⁰ Жижек С. Возвышенный объект идеологии. – М.: Художественный журнал, 1999. – С. 111.

происхождения или стилей жизни. В кино такую идентификацию провоцирует персонаж, который по-человечески знаком и симпатичен зрителю и на которого зритель, как он сам чувствует, чем-то похож. Путь ее поддержания и упрочения – стремление к дальнейшему снятию различий между героем и зрителем: зритель одобряет действия героя, в сходной ситуации он сам поступил бы так же. Особая привлекательность такой идентификации в том, что она не требует от зрителя выхода за пределы собственного опыта, поскольку опирается на подобие.

«Кино должно помочь селекционировать человеческий быт и человеческое движение. Нигде нет таких отсталых навыков, как в быту. Вероятно, мы даже пальто надеваем неправильно. Навыки переходят друг от друга, от поколения к поколению непроверенными, потому что быт не инструктируется и не может инструктироваться обычным способом. Мы снимаем заводы и снимаем их, обычно, пейзажно, но завод не нуждается в том, чтобы проверить себя в кино. Но у нас не снято, как нужно дышать, как подметать комнату, как мыть посуду, как топить печку, хотя в одной топке печей у нас такая бесхозяйственность и варварство, перед которым меркнет даже кинематография»,⁵¹ – когда в 1928 г. В. Шкловский призывал не передразнивать в кино жизнь, а «натаскивать ее как молодого щенка», он полагался именно на воображаемую идентификацию зрителя с киногероем. Удачный пример свершившейся в кинозале воображаемой идентификации зрителя с героем описан М. Маклюэном в работе «Понимание медиа»: «В сообщении Ассошиэйтед Пресс из Санта-Моники, штат Калифорния, от 9 августа 1962 г. говорилось: «Около ста нарушителей правил уличного движения смотрели сегодня полицейский фильм о дорожных происшествиях во искупление допущенных ими нарушений. Двоим из-за тошноты и состояния шока понадобилась медицинская помощь... Зрителям предложили уменьшить штраф на 5 долларов, если они согласятся посмотреть кинофильм «Сигнал 30», снятый

⁵¹ Шкловский В. Б. Стандартные картины и ленинская пропорция. // В. Шкловский. За 60 лет. – М., 1985. – С. 59. / Цит. по: Булгакова О. Кино. Mode d'emploi // Советская власть и медиа: сб. статей. Под ред. Х. Гюнтера и С. Хэнсен. – СПб.: Академический проект, 2005. – С. 306.

полицией штата Огайо. В нем демонстрировались покореженные обломки автомобилей и покалеченные тела, и все это сопровождалось записанными стонами жертв автокатастроф»⁵². Как показывает данный пример, зритель, идентифицируя себя с киногероем, оказывается способен почувствовать его боль. «Захваченность, плененность образом другого, благодаря которой удается овладеть собственным телом, предполагает определенную цену: если мое собственное я занимает место другого, находится вместо другого, тогда понятно, почему я плачу, когда бьют другого; понятно, почему я хочу именно того, что хочет другой»,⁵³ – пишет о воображаемой идентификации В. Мазин. Воображаемая идентификация делает возможной обратимую смену идентификаций от «Я» к «Ты», порождающую взаимопонимание. И если воображаемое – это последствие стадии зеркала, то включение в символическое происходит на эдиповой стадии.

В книге «Тотем и табу» Зигмунд Фрейд излагает миф об убийстве отца первобытной орды его многочисленными сыновьями: они боялись его и восхищались им, принимая отца за идеал. Но его власть была нестерпима, а потому сыновья убили отца и разделили его тело на трапезе. Однако никто из победителей так и не смог занять место отца, поскольку за каждой попыткой следовали новые убийство и трапеза. А потому реальный повелевающий отец был заменен Законом, что положило начало формированию сферы символического в человеческом сознании. Образовавшееся тотемистское братство стало существовать на равных. Был установлен ряд запретов, призванных сохранить память об убийстве отца и его искупить. Однако один из индивидов, страстно тоскующий по утерянной фигуре всеильного отца, отделился от массы и мысленно представил себя в запретной роли. Подменив действительность

⁵² Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека. – М.: Канон-Пресс / Кучково поле, 2003. – С. 36-37.

⁵³ Мазин В. А. Введение в Лакана. – М.: Издательство: Фонд научных исследований «Прагматика культуры», 2004. – С. 70.

фантазией в соответствии со своей мечтой, он стал первым эпическим поэтом. Он создал образ героя, убившего отца в честном поединке, один на один, причем фигура отца нередко выражалась в виде тотемистического чудовища. Этот сюжет стал основой героического мифа. И если раньше отец был первым идеалом мальчика, то теперь «Идеал-Я» смог воплотить в себе вымышленный герой, которому надлежало заменить отца. Так поэт смог возвыситься над множеством равных, ведь когда он приходит и рассказывает подвиги созданного им героя, он, в сущности, превращается в этого героя, этот герой – он сам. «Тем самым он снижается до уровня реальности, а своих слушателей возвышает до уровня фантазии. Но слушатели понимают поэта: на почве того же самого тоскующе-завистливого отношения к праотцу они могут идентифицировать себя с героем», – пишет Фрейд⁵⁴. Эта легенда позволяет ощутить дистанцию между сферой воображаемого – пространством подобий и сферой символического – царством идей. Так реальный отец в концепции Ж. Лакана, развивающего идеи Фрейда, оказывается отделен от Имени Отца.

Символические отношения приобретают тройственный характер: «я - другой - Другой», где «Другой» представляет собой сферу Закона, Языка, Культуры, Идеологии. Символическое измерение не является индивидуальным – это структурный уровень языка и социальных отношений. «Осмысленность устанавливается через отношения с Другим; она движется (или «прогрессирует») через изменение того, что происходит с этим «Другим»⁵⁵, – пишет Е.А. Добренко в работе «Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив». А потому невозможно избежать попадания в символическое: «Человек

⁵⁴ Фрейд З. Психология масс и анализ человеческого «Я». Малое собрание сочинений. – СПб.: Азбука, 2012. – С. 852.

⁵⁵ Добренко Е. А. Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – С. 71.

рождается во всегда уже предуготовленную ему символическую купель»⁵⁶. Именно сфера символического размечает действительность, задает иерархию.

В кино символическая идентификация с героем возникает лишь тогда, когда зритель узнает и принимает символические координаты мира, в которых действует герой и ту роль, которую он в этих координатах выполняет. Символическая идентификация с героем тем привлекательней, чем более высокое место в существующей социальной иерархии занимает герой, чем более он уважаем в обществе. Идентификация с «Идеалом-Я» связана с инстанцией общественной сплоченности: «Идеал-Я» – понятие коллективное, отвечающее за формирование массы. Неизменно провоцирует идентификацию символического порядка в кино герой-лидер, герой-вождь.

В любой идентификации зрителя с киногероем проявляют себя аспекты как воображаемого, так и символического порядка⁵⁷. При этом их соотношение остается подвижным, а каждый новый баланс рождает новый оттенок в характере персонажа. Так красивая женщина на экране уже представляет собой желанный объект для идентификации («Я идеальное», сфера воображаемого), но стремление зрительницы «быть ею» можно усилить, показав, что героиня является к тому же счастливой супругой и матерью («Идеал-Я», сфера символического). Доблестный воин, защищающий от опасности свою семью и родину, покажется зрителю еще более привлекательным для идентификации, если он неотразим как мужчина и

⁵⁶ Палванзаде Ф. Три тела в душе: Виктор Мазин о соотношении реального, воображаемого и символического. [Электронный ресурс] URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/7650-mazin> (дата обращения 16.05.2017).

⁵⁷ В концепции Лакана с ними связана третья составляющая психического аппарата человека – сфера реального. Реальное – это доязыковое бессознательное, которое противится символизации и не может быть пережито в опыте. Чтобы описать связь трех регистров психики, Лакан использует сравнение с борромеевым узлом, представляющим собой три кольца. Все кольца равны между собой, каждое кольцо связано с двумя другими, и если одно кольцо убрать, два других тоже освобождаются (*прим. авт.*).

проводит часы досуга с обольстительными женщинами. Смена ведущего способа идентификации способна составить фабулу фильма, а резонанс между двумя типами идентификации, создаваемое ими противоречие производит ту самую «сложность» героя, которая заставляет зрителя признать его «настоящим человеком».

В то же время существуют фильмы, в которых тот или иной способ идентификации оказывается приоритетным, причем один этот фактор оказывает огромное влияние на все аспекты фильма. Поэтому сам способ идентификации зрителя с киногероем мы признаем фундаментальным качеством фильма: в создании того или иного типа идентификации неизбежно вовлекаются все авторы – от сценариста и режиссера до оператора и актера, и на каждом уровне работы определенные приемы способствуют доходчивому донесению до зрителя того или иного способа идентификации.

Анализ кино XX века показал, что опора на сферу воображаемого либо сферу символического являлась определяющим фактором для целых исторических периодов отечественного кинематографа. Вследствие этого сформировались два различных типа сценариев и фильмов, в каждом из которых была достигнута максимальная ясность и последовательность в процессе создания идентификации зрителя с героем.

К периоду примата символических идентификаций в кино относится кинематограф сталинской эпохи, когда незримое присутствие «Другого» неизменно оформляло сюжет: «Положительный герой наших дней – образ большевика, образ рабочего, строящего социализм, образ крестьянства, освобождающегося и освободившегося от мелкособственнических предрассудков, образ советского интеллигента, пришедшего к революции»,⁵⁸ – пишет министр кинематографии Б. Шумяцкий в книге 1935 года «Кинематография миллионов».

⁵⁸ Степанов З.В. Культурная жизнь Ленинграда 20-х – начала 30-х годов. – Л.: Наука, 1976. – С. 142.

С тех пор канон изображения киногероя, одной из основных задач которого является связь зрителя с «Идеал-Я», не претерпел значительных изменений.

К воображаемой идентификации кинематограф обращается в период оттепели. В 1957 году режиссеры М. Хуциев и Ф. Миронер, дебютировавшие годом ранее с фильмом «Весна на Заречной улице» (СССР, 1956), писали в статье, опубликованной журналом «Искусство кино»: «Нас долго пичкали в искусстве плакатными образами людей, парадной действительностью. Кадры ставились «точкой на фасад». Сегодня некоторые фильмы сворачивают с проспектов в переулки, точка зрения камеры и художников захватывает задворки, где не все еще расчищено, где есть мусор, хлам, старье. В поле зрения попадает человек, снявший костюм, в котором он ходит в театр, человек в будничной и рабочей одежде»⁵⁹. Кинематограф «оттепели» полемизировал с кинематографом «большого стиля», в ходе этой полемики были сформулированы основные характеристики киногероя, пробуждающего в зрителе взаимодействие с психической инстанцией «Я идеальное».

В современном фильме встретить тот или иной способ идентификации, принятый в качестве основного, сложно – кинематограф стремится к созданию киногероя, привлекательного для зрителя как в качестве его двойника, так и в качестве идеала. Подходы к созданию идентификации зрителя с киногероем сменяют друг друга от сцены к сцене. Но суть их остается прежней. И природу их легко определить, зная ее основополагающие черты.

2.2. Идентификация с ракурсом кинокамеры как с собственным взглядом

Данный тип идентификации связан с концепцией, сформулированной Ж.-Л. Бодри в работе «Идеологические эффекты базового кинематографического

⁵⁹ Миронер Ф., Хуциев М. Облик героя. [Электронный ресурс] // Искусство кино, 2001. – № 12. URL: <http://kinoart.ru/archive/2001/12/n12-article33> (дата обращения 20.05.2017).

аппарата». Согласно данной концепции, зритель, оказавшись в кинотеатре, на время просмотра теряет связь с реальностью. Физически скованный условиями кинопросмотра, важнейшие из которых – неподвижность зрителя, расслабленное положение его тела в кресле, темнота кинозала, – он полностью отдается происходящему в фильме, забыв на время о собственном теле и собственной личности.

Зритель превращается в «трансцендентальный субъект», законы присутствия которого в экранном мире определяют движения кинокамеры. Бодри проводит аналогию между условиями кинопросмотра и мизансценой платоновской пещеры, в которой люди, скованные кандалами, смотрят на тени на стене, принимая их за реальность, но тени эти – всего лишь иллюзия. Точно так принимает фильм за реальность забывшийся зритель.

Бодри утверждает, что «зритель идентифицируется не столько с представленным, самим зрелищем, сколько с тем, что организует это зрелище, делает его видимым, заставляя зрителя увидеть то, что он видит: это и есть функция, которую берет на себя кинокамера как вид передатчика»⁶⁰. Субъективная камера, которая используется в случаях, когда необходимо показать экранный мир таким, каким его видит герой фильма, работает на идентификацию зрителя с данным героем. Такой тип идентификации с героем мы рассмотрим подробно.

Идентификация с ракурсом кинокамеры как с собственным взглядом позволяет создать эффект присутствия зрителя в экранных обстоятельствах, позволить ему увидеть происходящее в фильме так, словно это происходит с ним самим. Субъективная камера может быть использована как в фрагментах фильма, так и стать основным сюжетообразующим приемом. Она способна передать особенности восприятия реальности, свойственные киногерою и тем раскрыть его

⁶⁰ Baudry, J.-L. Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus / Film Quarterly, 1974, Vol. 28(2). – P. 40.

характер (например, показав реальность, искаженную физической болью или помешательством, реальность – галлюцинацию или сон). В ситуации, когда фильм снят «от первого лица» и взгляд киногероя совпадает со взглядом зрителя, сам зритель «становится» этим героем. Отдавшись фильмическому потоку, он переживает опыт, максимально приближенный к опыту восприятия повседневной жизни.

Анализируя фильмы, пробуждающие в зрителе данный тип идентификации с героем, мы исследуем основные способы разработки образа героя и то, какие свойства приобретает в фильмах данного типа экранный мир.

ГЛАВА 3. СПОСОБЫ СОЗДАНИЯ СИМВОЛИЧЕСКОЙ ИДЕНТИФИКАЦИИ ЗРИТЕЛЯ С ГЕРОЕМ В КИНЕМАТОГРАФЕ

Фильмы, главный герой которых пробуждает в зрителе символическую идентификацию, обладают рядом характерных черт, которые имеют отношение не только к фигуре главного героя и персонажам, окружающим его, но и к законам экранного мира, в котором герои существуют. Эти законы диктует связь героя со сферой «Идеал – Я», для раскрытия которой от авторов фильма требуется отдельная работа.

3.1. Свойства экранного пространства в фильме, пробуждающем в зрителе символическую идентификацию с героем

Мир фильма, герой которого провоцирует в зрителе символическую идентификацию, обладает рядом черт, позволяющих охарактеризовать его как символическое пространство. Символическое пространство фильма – это совокупность моральных ценностей экранного мира, находящихся в единстве драматического динамизма между «я» героя и окружающей его действительностью. Реальность в фильмах данного типа оказывается размечена невидимой сетью смыслов, определяющих подлинное значение действий героя. «Символическое – это не понятие, не инстанция, не категория и «не структура», но акт обмена и социальное отношение»⁶¹, – пишет Ж. Бодрийяр. Символическое пространство экранного мира имеет первостепенное значение для сюжетно-фабульной основы фильма. Герой привносит необходимое движение идеи, при помощи которого пространство фильма раскрывает себя для зрителя. Фильмы данного типа можно назвать «закрытыми», по аналогии с концепцией Л. Броди,

⁶¹ Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть [Электронный ресурс] – URL: <http://knigosite.org/library/books/40750> (дата обращения 3.04.2017).

представленной в работе «The World in a Frame: What We See in Films»⁶²: мир, изображенный в них, замыкается сам на себя и содержит только те элементы, необходимость которых внутренне обусловлена. «Закрытая форма <...> является центростремительной, направленной вовнутрь: тотальность мира заключена внутри рамки кадра»⁶³.

Символическое пространство фильма вмещает в себя сюжет, фабулу и основной конфликт, в рамках которых герой действует и проявляет себя. Это совокупность всех знаков и идеалов экранного мира. Данное пространство обладает смысловой целостностью и законы, по которым оно существует, не претерпевают изменений по ходу развития истории.

Действие фильма разворачивается преимущественно в публичных пространствах. Конфликт затрагивает общественные интересы. Личная жизнь героев либо оставлена за рамками кадра, либо представлена как стабильная, благополучная и не требующая внимания зрителя. Если семейные отношения главного героя становятся значимыми в фильмах данного типа, то они теряют качество частной истории и рассматриваются как отражение битвы больших идей, таких, как общемировая борьба добра со злом, закона с беззаконием и т.д.

Значимость героя напрямую зависит от функции, которую он выполняет в данном символическом пространстве. Главный герой отличается от второстепенных героев способностью самоотверженно следовать идеалам экранного мира. Благополучие этого мира и миссия героя связаны. Главный герой часто наделяется уникальными чертами – он избранный, наследник сакрального знания, именно он был обещан миру пророками. При этом герой всегда находится в подчиненном состоянии, им управляет необходимость – он действует тем или

⁶² Braudy, Leo. The World in a Frame: What We See in Films Doubleday, 1976 [Электронный ресурс] URL: <http://leobraudy.com/the-world-in-a-frame-what-we-see-in-films/> (дата обращения 12.12.2018).

⁶³ Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. – СПб.: Сеанс, 2018. – С 46-47.

иным образом, поскольку не может поступить иначе. Однако именно благодаря своей преданности идее он оказывается способен достичь подлинного величия, а повествование о нем – подняться до пафоса.

Данный подход позволяет перевести перипетии частной жизни героя и его личный выбор в область вечного и общечеловеческого, возвысить судьбу героя над обстоятельствами и буквальным смыслом событий, тем самым получив дистанцию к событиям фильма.

Примером символического пространства, часто переносимого на экран, является идеология.

Киногерой первых советских звуковых фильмов (тот, что, обретя голос, стал идеально приспособлен к пробуждению в зрителе идентификации с собой) действовал в уже сформированном символическом пространстве. Идеология, являющаяся функцией символического, поскольку структурирует идеальную сферу политики и обеспечивает восприятие политического пространства⁶⁴, размечала символическое пространство экранного мира эпохи. Данное направление развития кинопроизводства определил В. Ленин, объявивший кинематограф важнейшим из искусств «в тот период, когда во всем мире его принадлежность к системе искусств являлась (и будет являться по крайней мере еще десятилетия) предметом дискуссий»⁶⁵. При этом кинематограф осуществлял само становление этого идеологического пространства: в первые годы советской власти в отдаленных районах обширной страны, куда добирались кинопередвижки, впервые увидевшие киноэкран граждане молодой страны

⁶⁴ Сkochилова В. Идеология как символическая система. [Электронный ресурс] // Вестник Томского государственного университета, 2008. – № 2 (3). URL: <http://sun.tsu.ru/mminfo/000063105/phil/03/image/03-124.pdf> (дата обращения 20.05.2017).

⁶⁵ Марголит Е. Я. Советское киноискусство. Основные этапы становления и развития. – М.: ВЗНУИ, 1988. – С. 3.

принимали фильмы за отражение картин будущего в их зримой убедительности⁶⁶. Снятые разными кинооператорами в разных районах страны, фрагменты документальных фильмов объединялись на монтаже. Так, наряду с радио и электрификацией, кинематограф конструировал единое советское пространство, подчеркивал важность и продуктивность отношений между центром и периферией. Силами кино совершалась «смычка города и деревни», превращение крестьянина в участника «строительства новой жизни» и гражданина нового государства⁶⁷, то есть, – создание символической разметки мира, артикуляция его законов и идеалов, включение в него рядового человека. Игровое советское кино также началось с агитфильмов – съемки «Уплотнения» по сценарию А.В. Луначарского были запущены в октябре 1918 года⁶⁸. И. Сталин, дополнив известный тезис Ленина репликой: «Кино есть важнейшее средство массовой агитации. Задача – взять это дело в свои руки»⁶⁹, взял кинопроизводство на контроль. К 1937 году (говоря словами М. Ромма), «борьба кинематографического руководства за полное подчинение кинематографа воле партии»⁷⁰ завершилась.

Кинематограф стал важным политическим инструментом, сфера символического в фильмах данного периода конструировалась теми же людьми,

⁶⁶ Там же. – С. 4.

⁶⁷ Познер В. От фильма к сеансу. К вопросу об устном в советском кино 1920-30-х годов // Советская власть и медиа: сб. статей. Под ред. Х. Гюнтера и С. Хэнсен. – СПб.: Академический проект, 2005. – С. 332.

⁶⁸ Степанов, З. В. Культурная жизнь Ленинграда 20-х – начала 30-х годов. – Л.: Наука, 1976. – С. 132.

⁶⁹ Сталин И. В. Собр соч., Т. 6. – М., 1948. – с. 217. / Цит. по: Марьямов Г. Кремлевский цензор: Сталин смотрит кино. – М.: Конфедерация СК «Киноцентр», 1992. – С. 3.

⁷⁰ Совещание у т. Шумяцкого творческого актива по вопросам запрещения постановки фильма «Бежин луг», 19-21 марта 1937 г. // История отечественного кино. Хрестоматия / Рук. проекта Л. М. Будяк. Авт.-сост. А. С. Трошин, Н. А. Дымшиц, С. М. Ишевская, В. С. Левитова. – М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2011. – С. 292.

что управляли идеологией страны. «Кино должно было дать не просто образ современной действительности, но его формулу»,⁷¹ – таково правило, соответствующее символической роли кинематографа данной эпохи. «Через узнавание себя в герое аудитория приходила к узнаванию героя в себе, к ощущению собственной значимости, причастности к историческим свершениям. Отсюда просмотр «Чапаева», выстраивавшийся как стихийно возникший обязательный для всех ритуал приобщения к сознанию своей роли творцов истории»⁷².

3.2 Характеристики главного героя в фильме, пробуждающем в зрителе символическую идентификацию с героем

Связь героя с коллективом, принятие его законов и следование им является главной характеристикой героя, пробуждающего в зрителе символическую идентификацию. Определение «смысловых полюсов» символического пространства является важнейшим этапом работы над образом главного героя в фильме данной категории. Основополагающее значение для развития фабулы имеют два противоречащих друг другу острых мнения, связанных с выбранной темой. Эти крайние позиции персонифицируются в фигурах главного героя и антагониста. Противостояние идей и персонажей определяет линии напряжения сюжета, по которым начинает свое движение фабула. Достижению главным героем намеченной цели сопутствует наиболее полное раскрытие темы фильма. Наделение второстепенных персонажей стремлением к той или иной ведущей идее подобно оркестровке музыкального произведения – так устанавливается полифоническое звучание темы фильма.

За главным героем фильма стоит общественный идеал. Героя направляют долг, справедливость и необходимость, изменить которым он не способен в силу

⁷¹ Марголит Е. Я. Советское киноискусство. Основные этапы становления и развития. – М.: ВЗНУИ, 1988. – С. 31.

⁷² Там же. – С. 27.

своего характера. Он принимает вызов и готов пожертвовать всем, что имеет, однако именно трудности способствуют раскрытию и огранке его личностных черт. Герой может следовать идее последовательно и до конца, либо изменить идею, совершить предательство по отношению к ней, но все его действия так или иначе соотносятся с главной идеей фильма.

На каждом этапе своего пути герой все глубже укореняется в символическом пространстве экранной реальности. За моментом открытия героем нового пласта символических смыслов следует повышение общественного статуса героя, обретение им новых знаний, которые он сможет применить во благо идею, которой служит.

Символический регистр человеческой психики связан с языком, со словом, а потому важнейшей характеристикой героя, способного провоцировать в зрителе символическую идентификацию, является мастерское владение речью. Часто это герой-оратор, который находит слова, способные поддержать окружающих его людей в критической ситуации, укрепить их на пути служения общей идее.

Образ героя в фильмах данного типа тяготеет к плакатности: герой, как правило, обладает привлекательной внешностью, для его показа часто используется ракурсная съемка – взгляд на героя снизу вверх, подчеркивающий его величие, герой в кадре принимает статуарные позы и т.д. Знакомство зрителя с героем нередко происходит в момент его триумфа. Подвиг героя вызывает поощрение людских масс, окружающих его, к которым присоединяется и зритель. Важный вклад в образ главного героя создает отношение к нему общества: герой окружен единомышленниками, последователями, поклонниками и учениками. Большое значение играют репутация героя, его социальное положение, заслуги перед отечеством и лидерские задатки.

Общественный лидер – вот наиболее точная характеристика героя, провоцирующего в зрителе символическую идентификацию. Она имеет прямое отношение к архетипической фигуре «культурного героя». «Культурный герой –

тот, кто создает землю, небо, орудия производства, добывает свет, огонь, учреждает религию, утверждает нравственность, творит культуру. Иначе говоря, «культурные герои» очищают землю от хаоса и устраивают мир. Согласно древней мифологии «культурные герои» создают не только растения и животных, но и людей»⁷³, – пишет Н. Хренов в работе «Кино: реабилитация архетипической реальности». Подвиг, совершенный главным героем фильма, меняет мир и сознание людей, в нем живущих. Такой герой творит историю.

3.3. Анализ фильмов, пробуждающих в зрителе преимущественно символическую идентификацию с киногероями

Эталонным примером фильма, пробуждающего в зрителе символическую идентификацию с героями, является «Великий гражданин» (реж. Ф. Эрмлер, СССР, 1937-1939). Характер Алексея Шахова (Николай Боголюбов), главного героя картины, был создан, чтобы занять место «Идеал-Я» зрителя и тем включить его в символические отношения, определяющие события фильма. Известно, что они строго соотносились с идеологией советского государства.

Работа над сценарием фильма, пробуждающего в зрителе символическую идентификацию с героем, требует создания и разметки символического пространства фильма. Так и произошло в процессе разработки сценария картины «Великий гражданин». Отправной точкой для авторов был не характер героя и не его восприятие мира, а те идеалы, которые он должен в себе воплощать. Об этом пишут соавторы Ф. Эрмлера, сценаристы М. Блейман и М. Большинцов, на страницах газеты «Кино»: «Обыкновенно политическая тема бралась как повод для развертывания конфликта. Мы сделали обратное. У нас в картине сталкиваются идеи, вскрываются политические характеры».⁷⁴ Политический характер – характеристика, заостряющая внимание на предназначении героя, его

⁷³ Хренов Н.А. Кино: реабилитация архетипической реальности. – М., 2006. – С. 339.

⁷⁴ Багдасарян В. Образ врага в исторических кинолентах 1930 - 1940-х гг.. // История страны / История кино. / Под ред. С. Секиринского. – М.: Знак, 2004. – С. 137.

судьбе и борьбе. В центре картины не перипетии жизненного пути, а дело государственной важности. Без этого великого дела, в служении которому проходит жизнь Алексея Шахова, рассматривать характер данного персонажа не имеет смысла.

«Великий гражданин» открывается общественным пространством: главный герой в роли докладчика выступает на митинге в заводском цеху. Большое значение имеют его первые слова: «Революция продолжается, товарищи!». Символический регистр человеческой психики связан с языком, со словом, и опора в разработке персонажа на его речь провоцирует именно символическую идентификацию. В книге «Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920-1960-х годов». Е. Марголит называет Шахова «воплощенным партийным словом»: «Герой здесь живет партийной идеей, ее непрерывным переживанием, и переживание наиболее полно воплощено для него в официальном – ораторском – слове. Оратор – главная функция Шахова-Боголюбова»⁷⁵. Речь героя неизменно производит впечатление на слушателей и становится ясно, что партии такой человек необходим.

Согласно мизансцене и ракурсу, выбранным режиссером для первой сцены фильма, на Шахова смотрят снизу вверх и рабочие, и зрители. Так зрители сливаются с толпой рабочих, переживают заражение настроениями массы согласно законам массовой психологии. Воображаемую идентификацию способна спровоцировать привлекательная внешность героя, однако броскость натуры Боголюбова, его стать и осанка отсылают к плакатности, монументальности образа. Жесты Шахова, позы, которые он принимает (поднятый вверх кулак; рука, протянутая к участникам митинга) связывают его образ с фигурой памятника, с фигурой узнаваемой – с 1924 года, согласно постановлению II Съезда советов Союза ССР, по всей стране появляются памятники В. Ленину, одним из

⁷⁵ Марголит Е. Я. Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920-1960-х годов. – СПб.: Мастерская Сеанс, 2012. – С. 236.

характерных отличий которых является остановленное в динамике движение руки, словно митинг, в котором участвует данная историческая личность, все еще продолжается. Витальная сила, которую излучает Шахов, отличает его от остальных участников митинга, которым остается принять эту силу и подчиниться ей. Человек из толпы, возражающий Шахову, не встречает понимания рабочих. Общественное одобрение, которое выражают присутствующие на митинге рабочие, передается в зрительный зал кинотеатра. В такой ситуации «встать на место» Шахова, представить себя борцом за правое дело зрителю и приятно, и лестно.

Воображаемая идентификация цепляется за житейские мелочи. У Шахова нет ни пагубных привычек, ни маленьких слабостей. Живет герой аскетично. Неприметность житейской обстановки – общая характеристика фильма. Ничего не отвлекает зрителя, не увлекает его в область личной жизни персонажей, в сферу воображаемого. Ни одна деталь не расскажет нам о том, как герои проводят свободные часы. Единственная игровая деталь, которая маркирует комнату Шахова – портрет Сталина на стене, но и она помогает усилить именно идеологическую, символическую составляющую фильма: в сцене напряженного диалога Шахова и Карташова вождь приглашается третьим.

Личной жизни главный герой не имеет. «Интересно отметить, что авторы вначале шли несколько иным путем. Им казалось, что биографию героя нужно «разнообразить», «утеплять». Так в первоначальных набросках у Шахова была любимая женщина – автором хотелось сделать характер сложнее, наделив его обычными человеческими страстями»⁷⁶, но этот прием был отвергнут, поскольку это сбilo бы настройку на символическую идентификацию, провоцируемую в зрителе, увело прицел от общей идеи фильма. Даже мать Шахова проявляет себя в фильме как его боевой товарищ. Она выходит сцену в критический момент, во время общего собрания в Доме культуры завода «Красный металлист», чтобы

⁷⁶ Фрейлих С. И. Фильмы и годы. – М.: «Искусство», 1964. – С. 132.

защитить Алексея от несправедливых нападков. Она говорит о том, что сын ее в прямом смысле был «рожден в предуготовленную ему символическую купель»⁷⁷: «Сказок он у меня не слышал, а вот как кандалы звенят – слышал. Как жандармы ночью в дверь стучат – слышал. Как люди на виселице хрипят – слышал. Многого он у меня не знал, а за что умерли у него братья – знал. За что отец на каторге сгнил – знал». Эта речь указывает на укорененность Шахова в символическом пространстве фильма, зритель узнает, что герой является потомственным революционером. В 1939 г. в журнале «Искусство и жизнь» критика так писала о характере Шахова: «Идеология героя и его политическая роль оказались в этом фильме как бы продолженными в психологию, психологически развитыми и конкретизованными. Идеологические и политические черты героя стали его личными чертами, свойствами его человеческой природы»⁷⁸. В символическом регистре субъект оказывается подменен означающими, представляющими его в пространстве языка, закона, культуры, политики и так далее.

Характерной чертой фильма «Великий гражданин» становится замещение имен персонажей их фамилиями. Известно, что «имя обозначает Я идеальное, точку воображаемой идентификации, а фамилия переходит нам от отца. Она обозначает, в качестве Имени Отца, точку символической идентификации, инстанцию, посредством которой мы смотрим на себя и судим о себе»⁷⁹. Главный герой известен как Шахов, даже как «товарищ Шахов». В сцене спора с Боровским в начале первой серии имя в прямом смысле отчуждается от персонажа в его же присутствии и рассматривается с дистанции, как будто его символическое значение нуждается в перепроверке: «Разрешите партии, товарищ

⁷⁷ «Человек рождается во всегда уже предуготовленную ему символическую купель», утверждает Лакан, говоря о том, что символические отношения не открываются для ребенка со временем, но предшествуют рождению человека. Цит. по: Три тела в душе: Виктор Мазин о соотношении реального, воображаемого и символического. [Электронный ресурс] // URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/7650-mazin> (дата обращения 01.04.2017).

⁷⁸ Коварский Н. Великий гражданин. – Искусство и жизнь, 1939, № 11–12. – С. 19–22.

⁷⁹ Жижек С. Возвышенный объект идеологии. – М.: Художественный журнал, 1999. – С. 113.

Шахов, действовать так, как она считает нужным. Это горячий человек, товарищ Шахов, обвиняет нас в этом и не понимает, что мы щадим товарища Шахова».

Мотивировки второстепенных линий также смещены «от частного к общему». Показателен в этом отношении эпизод возвращения секретаря парторганизации Колесникова в город в первой серии фильма. Фактическое неповиновение приказу начальства герой оправдывает «долгом чести», свадьбой, но истинная причина возвращения – выход статьи Шахова в «Правде», что означает новый виток политической борьбы. Свадьба необходима, но не из-за искренних чувств влюбленных (им уделяется мало внимания), а из-за сложной политической ситуации, ведь, наперекор козням враждебной группировки, герои смогут обсудить будущие действия на празднике в честь молодоженов.

Во второй серии фильма «Великий гражданин» подобная игра со смыслами воображаемого и символического порядка происходит в отношениях красавицы Лосевой и динамитчика Ибрагимов. Проблема девушки в том, что она слишком красива. Идентификация, опирающаяся на зеркальный образ и освобожденная от слова, является воображаемой, и привлекательная внешность способствует ей. Воображаемая идентификация ответственна за очарование, соблазнение, иллюзии, и, следовательно, «может скомпрометировать комсомол». Искушение такого порядка властно отвлекает от сферы символического, а иногда и отключает всякие идеологические ориентиры. Это и ощущает динамитчик Ибрагимов по отношению к красавице Лосевой. Здесь кроется причина его незаслуженных гонений на девушку. Но сама героиня, несмотря на красоту, стремится к общим идеалам: «Я теперь даже не завиваюсь! Кругом такое делается! Все теперь в бригадах, изобретают. А я... Я тоже хочу быть такой, как Надя Колесникова!». (Колесникова нашла способ перевода конвейера на новый режим). Конфликт Ибрагимов легко разрешает Шахов: он определяет девушке место в символической разметке мира динамитчика – «женись». Линия завершается свадьбой героев.

Подобная метаморфоза любовной линии – переход отношений из сферы воображаемого в сферу символического, – будет закреплена надолго в качестве нормы: «В рамках кинотекста 1930-х – начала 1950-х гг., наиболее типичной сюжетной ситуацией является показ любви через работу, т.е. не просто «параллелизм», а перекодирование любовной линии в трудовую: сцена трудового порыва, подготовленная предшествующей любовной линией и происходящая на глазах у любимого (реже – любимой), демонстрирует духовное единение пары и, путем метафорического переноса, прочитывается как сцена эротическая»⁸⁰.

Главный герой фильма «Великий гражданин» Алексей Шахов – многомудр и прозорлив, общественное признание и любовь окружают его фигуру сияющим ореолом. При этом авторы фильма настаивают на том, что на экране – типичный деятель своего времени. В финальной сцене похорон героя соратник Шахова, Савелий Кац говорит у гроба: «Он был такой же, как мы, только чуточку выше. У него были такие же глаза, как у нас, только немножечко зорче. Он думал о том же, о чем думаем и мы, только гораздо глубже». В этих словах слышится обещание, что небольшая дистанция между нами, зрителями, и Шаховым может быть преодолена.

Прототипом персонажа Шахова является Киров, данный факт признавался авторами фильма и был отмечен критиками, однако ничто в фильме не указывает на связь героя со знаменитой личностью. Не сообщается также, секретарем какого именно крайкома работает Шахов, что означает, что события фильма могли разворачиваться «где-то неподалеку». Так «Метод социалистического реализма (сущее плюс должное) подсказывал способ без надрыва сравнивать искусство с реальностью: мощь державы и уровень «лучших представителей» олицетворяли всех и каждого. Это была представительская, символическая культура,

⁸⁰ Дашкова Т. Любовь и быт в кинофильмах 1930 - начала 1950-х гг. // История страны / История кино. / Под ред. С. Секиринского. – М.: Знак, 2004. – С. 225.

компенсаторный механизм которой работал с завидным КПД», – пишет Майя Туровская в книге «Зубы дракона. Мои 30-е годы»⁸¹.

Сфера символического – это область сверхличных, всеобщих смыслов, диктуемых индивиду обществом. Не только идеология способна создать автономную и замкнутую символическую систему, – эту функцию успешно выполняет также мифология. Н.А. Хренов в книге «Кино – реабилитация архетипической реальности» предлагает иной разбор фильма Ф. Эрмлера «Великий гражданин», в котором связывает сферу символического, на которую, бесспорно, опирается этот фильм, не с идеологией, а с мифологией сталинской эпохи. В герое – созидателе, которым является Шахов, Н. Хренов видит древний архетипический образ «культурного героя», того, кто создает целый мир.

Действительно, создание нового человека – важная тема для Шахова: «Кто вы такие, сидящие здесь? В какие графики, в какие тарифные сетки можно уложить волну могучего народного подъема, который ежедневно, ежечасно, ежесекундно рождает на свет невиданные еще в истории человечества формы отношений к труду, к жизни, отношений человека к человеку? Уже вырисовываются черты нового свободного человека – творца и преобразователя», – говорит герой с трибуны. Задача Шахова соответствует миссии «культурного героя»: быть матрицей социального поведения, выразителем идеалов и эталонов жизни, действовать в позитивном и творческом согласии с прошлым, настоящим и будущим, вносить общественно значимые смыслы в индивидуальную жизнь человека. В соответствии с данной концепцией смерть героя в финале картины рассматривается Н.А. Хреновым в качестве ритуального жертвоприношения: «...повествование производит акт жертвоприношения, без которого космос не может ни возникнуть, ни обновиться. Такой жертвой часто оказывается один из

⁸¹ Туровская М. «Зубы дракона. Мои 30-е годы». [Электронный ресурс] // Электронная библиотека bookz.ru URL: http://bookz.ru/authors/maia-turovskaa/zubi-dra_989/1-zubi-dra_989.html (дата обращения 01.04.2017).

самых достойных строителей космоса, которому покровительствуют предки, или даже культурный герой, как это и происходит в фильмах Ф. Эрмлера»⁸².

Данная точка зрения на фильм «Великий гражданин» убедительно обоснована, но все же фильм можно рассматривать и вне мифологического контекста: символическое пространство идеологии покрывает фильм целиком, со всеми его сюжетными линиями и перипетиями. Н.А. Хренов вносит в текст разбора фильма следующую поправку: «воссоздаваемая фильмами 30-х годов картина мира раздваивалась между мифологией и идеологией»⁸³.

В символическом пространстве, опирающемся на идеологию, герой становится орудием этой идеологии. Несмотря на неразрывную связь с ней и на «подчиненный» характер героя, он остается главным двигателем сюжета. Сама история поддается его действиям, эта связка пластична. Воплощая в себе идеалы окружающего мира, герой оказывается равен этому миру по значимости. Идеология нуждается в герое для собственного становления, она же и возвышает его.

Истории такого типа часто опираются на злободневные темы, и даже если герой лишен характеристик воображаемого порядка (как очищен от них персонаж Шахова), он обретает индивидуальность через причастность к исторической эпохе, к поколению. «Актер не упустил ни одной из возможностей, предоставленных ему сценаристами, и вылепил образ героя – тип эпохи, которых не так много знает наша кинематография», – писал С. Фрейлих о Н. Боголюбове в роли Шахова.

В предельном варианте истории, опирающейся на сферу символического, герой превращается в «функцию»: он не «проживает» события, а становится медиумом, через который эти события себя манифестируют. Персонажи

⁸² Хренов Н.А. Кино: реабилитация архетипической реальности. – М., 2006. – С. 351.

⁸³ Там же. – С. 361.

превращаются в олицетворение добродетелей или пороков. Основной задачей героя становится донесение до зрителя некоторого сообщения.

Ярким примером такого рода является фильм «Александр Невский» (реж. С. Эйзенштейн, СССР, 1938). Историк Е. Добренко в книге «Музей революции» пишет: «Александр Невский не только не стал индивидуальностью, но и остался идеологической функцией по самому авторскому замыслу. Он не «переживает» Ледовое побоище. В фокусе фильма не он и не «побоище». Как сказал сам Эйзенштейн, «наша тема – патриотизм». Герои и события – лишь функции этой «темы»⁸⁴.

Несмотря на универсальность и общепринятость законов, на которые опирается символическая идентификация, она все же требует от зрителя выхода за границы житейского опыта. Возникает зазор, разрыв между экранным миром и повседневностью, провоцирующий недоверие. В Советском Союзе руководители кинематографии, более того, государственные лидеры, как известно, пристально наблюдавшие за творческим процессом, находили различные способы решить эту проблему. Одним из них было создание на экране параллельной реальности – вымышленного мира, в котором все вместе, в одном пространстве и времени, существовали лучшие из киногероев. Пространство это прояснялось, раскрывалось, уточнялось и дополнялось новыми деталями из фильма в фильм, а время в нем текло параллельно реальному времени. «Почти все ведущие советские режиссеры ставят историю Октябрьского восстания. Начиная с «Октября» Эйзенштейна (1927) этот сюжет инсценируется каждое десятилетие к новому юбилею с готовым набором утвержденных составных частей и часто параллельно в нескольких фильмах. В 1937/38 гг. создается первая группа таких фильмов: «Ленин в Октябре» Михаила Ромма, «Великое зарево» Михаила Чиаурели, «Выборгская сторона» Григория Козинцева и Леонида Трауберга и

⁸⁴ Добренко Е. А. Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – С. 125.

«Человек с ружьем» Сергея Юткевича. Эти фильмы опираются на одни и те же эпизоды, поэтому возможно появление фиктивных героев из одного фильма в другом (Максим вступает в том же 1938 г. в пространство фильма «Великий гражданин» как узнаваемый посланец из ЦК) или перестановка эпизода из одного фильма в другой, как это произошло по указанию Сталина со сценой разгона Учредительного собрания, которая из сценария Юткевича перекечевала в фильм Козинцева и Трауберга»⁸⁵.

Персонажи фильмов выросли, набирались опыта, занимали новые должности. В сложное для страны время, в годы Великой Отечественной войны, они «приходили» на экран, чтобы поддержать своих зрителей: выплывший Чапаев призывал крепче бить гитлеровцев, большевик Максим становился агитатором, и шлягер его «Крутится, вертится шар голубой» распевался на новые, военные слова:

«Десять винтовок на весь батальон,
В каждой винтовке — последний патрон.
В рваных шинелях, в дырявых лаптях
Били мы немца на разных путях...»⁸⁶.

Почтальонша Стрелка, героиня фильма «Волга-Волга» (реж. Г. Александров, СССР, 1938), все так же носила письма – теперь с фронта и на фронт. Неудивительно, что киногерои, обладающие столь длительной и правдоподобной историей, принимались зрителями за живых людей. Их можно было сравнивать с друзьями и близкими, равняться на них.

Тех же, кто отказывался верить в подлинности происходящего на экране, ожидали репрессии. Один из примеров – история, рассказанная в эфире радиостанции «Эхо Москвы» Ириной Щербаковой – руководителем молодежных

⁸⁵ Там же. – С. 313-314.

⁸⁶ Боевой сборник №1 (реж. С. Герасимов, И. Мутанов, Е. Некрасов, А. Оленин, СССР, 1941).

и образовательных программ центра «Мемориал». Речь идет о фильме «Падение Берлина» (М. Чиаурели, СССР, 1949): «У меня был среди моих людей, с которыми я когда-то брала интервью, совершенно замечательный человек, такой подполковник Евгений Черноног, который просто был такой же герой войны, начал лейтенантом, кончил подполковником, просто учился в академии, пошел смотреть в кино «Падение Берлина». И когда там такая финальная сцена, помните, Сталин перед Рейхстагом? И к нему народы все бегут его приветствовать, они подвыпили еще и он сказал «А это что за ангел с неба прилетел?» У них же языки там развязались, он вообще войну начал в июле 1941 года, и он сказал: «А это что за ангел прилетел? Мы его там не видели». И все. Получил 8 лет»⁸⁷.

Несмотря на то, что в эпоху «малюкартинья» фильмы, воссоздающие на экране символическое пространство идеологии и мифа, стали практически единственным вариантом отечественного кинозрелища, становясь все более парадными и ходульными, они по-прежнему пользовались интересом зрителей. Исследуя данный феномен, Е. Марголит пишет: «По-видимому, так же как кинематограф той поры апеллировал к зрительской массе в целом, но никак не к индивидуальному опыту зрителя, так и зритель соотносил эти фильмы не с собственным опытом, но с внушенным ему средствами пропаганды (тем же самым кинематографом) нормами восприятия. Глобальные масштабы, которыми оперировал кинематограф сталинской эпохи в последний ее период, заставляли рассматривать отдельного человека как бесконечно малую величину, которую можно и не учитывать. Отдельный человек имел смысл лишь как часть «великого русского народа» (это словосочетание все более конкурировало с «советским народом»). Зритель и не ожидал увидеть лично себя на экране – он смотрел фильмы о народе в целом, к которому принадлежал. <...> Кино вовсе не обязано

⁸⁷ Культурная и бытовая память о ГУЛАГЕ сегодня. [Электронный ресурс] Радио «Эхо Москвы», 20 марта 2010. URL: <http://echo.msk.ru/programs/staliname/664399-echo/> (дата обращения 20.06.2017).

было отражать, демонстрировать реальность – оно должно было отразить нечто большее, чем реальность: норму, идеал»⁸⁸. То, что это удавалось кинематографу, подтверждает его уникальную способность к взаимодействию со сферой символического.

Иначе взаимодействие символического пространства фильма, главного героя и зрителя представлено в фильме «Дурак» (реж. Ю. Быков, Россия, 2014). Здесь идеология пересекается с мифологией, но если в «Великом гражданине» одну и ту же историю можно было трактовать как мифологическую либо идеологическую, то в «Дураке» эти два варианта прочтения исключают друг друга, между ними заложено напряжение, которое структурирует основной конфликт. И если условно назвать идеологическое пространство фильма горизонтальным, а мифологическое – вертикальным, то аварийное общежитие становится точкой их пересечения. На этом кресте будет распят главный герой, бригадир ремонтников Дмитрий Никитин (Артем Быстров).

Основной задачей фильма является концентрация внимания зрителей на столкновении идей, а потому у большинства героев нет имен – только фамилии и звания. Мэр Галаганова, начальник ЖКХ Федотов, начальник полиции Саяпин, начальник здравоохранения Тульский... Даже родители главного героя – это безымянные мать и отец. Тем более не имеют имен опустившиеся жильцы аварийного общежития, однако сохраняют свой статус: «люди», «народ». Этого статуса должно быть достаточно для представителей власти города, «служителей народных», должности которых наделяют их символическим значением в идеологическом поле фильма и придают им вес. Однако особая идеология определяет сознание и мировоззрение жителей и правителей безымянного города. Законы ее искажены и непривычны для зрителя, хоть и подкупают своей доказательностью, а герои озвучивают их без стеснения.

⁸⁸ Марголит Е. Я. Советское киноискусство. Основные этапы становления и развития. – М.: ВЗНУИ, 1988. – С. 60-61.

«Люди для кого тащат? Для себя! В дом!», – с одобрением говорит мать главного героя, упрекая главного героя Дмитрия в том, что он, как и его отец, за всю жизнь «болта <...> в дом не принес». Топливо ее гнева – досада человека, принявшего общие законы, но не нашедшего возможности следовать им. «Я нормально жить хочу!», – заявляет о своих правах мэр Галаганова, – «...есть, пить, детей поднимать». «А у кого здесь рыло-то чистое?!», – говорит она, подразумевая, что воровство, коррупция и взяточничество являются нормой, более того, суровой необходимостью для этой жизни. «Не можешь взять – живи червяком в навозе. Там тебе и место. А то заладили: коррупция. Да тут вся страна на взятках!», – убеждает персонажей фильма (а с ними и зрителей) подлинный хозяин города олигарх Богачев. «Я человек русский, я не взять не могу», – подытоживает тему начальник УВД Саяпин. Свою исповедь (или проповедь) имеет каждый значимый персонаж данной картины. Все они говорят логично и грамотно, что побуждает зрителя соглашаться с ними и идентифицировать себя с ними, и в этом провокация фильма. С данной позиции главный герой фильма – ничтожество, дурак, сумасшедший, и зрителю предлагается в это поверить.

Но центральное значение для идеологии экранного мира имеет другая концепция: люди делится на «своих» и «чужих». «Свои» – это либо (по словам того же Саяпина) повидавшие жизнь «тертые калачи», «нормальные люди», дорвавшиеся до кормушки, либо родня. «Чужие» люди – это шваль и отбросы, у них нет будущего. Со «своими» считаются, с ними делятся добычей. На «чужих» хорошей жизни не хватает. Гибель «чужих» – очищение мира. К этой мысли сходятся логические цепочки размышлений почти всех персонажей, среди которых не только преступники - чиновники, бандиты - олигархи, но и жена главного героя Дмитрия Никитина.

Доступ в круг «своих» можно заслужить, заработав определенный социальный статус. И в первых сценах фильма главный герой картины производит впечатление человека, поставившего своей целью заполучить этот доступ. Он учится в ВУЗе чтобы сместить на посту начальника службы ЖКХ Федотова и

уверен, что несколько лет отделяют его от успеха и достатка. Но пока социальная роль Никитина настолько скромна, что делает его практически невидимым для основных игроков – мэра Галагановой и ее приближенных. Это позволяет главному герою фильма стать наблюдателем и молчаливым судьей «разборок между своими». Ему открывается, что горизонтальный мир поглощен энтропией, он тесен и душен, безнадежно испорчен, и тем, кто не видит его границ, повлиять на него невозможно.

Но Дмитрий Никитин не просто видит эти границы, – он способен подняться над ними. В другом символическом пространстве, пространстве мифа, он получает достойную родословную: не сын бесполезного дурака, но наследник последнего праведника. Узнав об угрозе, нависшей над многоэтажным общежитием с 820 его жильцами, Дмитрий Никитин без колебаний берет на себя роль спасителя.

Согласно правилам, сформулированным К. Воглером в работе «Путешествие писателя. Мифологические структуры в литературе и кино», законы мифологического пространства неизменно связаны с движением главного героя. Развертыванию мифа сопутствуют определенные этапы пути главного героя фильма, вот некоторые из них: 1. Обыденный мир; 2. Зов к странствиям; 3. Отвержение зова; 4. Встреча с наставником; 5. Преодоление первого порога и т.д. – всего двенадцать стадий, соответствующих двенадцати этапам становления истории. Мы обнаруживаем, что в фильме Ю. Быкова движение Дмитрия Никитина в общих чертах соответствует концепции Воглера.

Знакомство зрителя с обыденным миром героя происходит в одной из первых сцен фильма – дома у Дмитрия, где в тесной двушке живут также его отец, мать, жена и сын. Мифологическое сознание базируется на символизации абсолютно всех явлений и предметов. Так нескончаемая борьба отца героя за целостность лавочки во дворе становится его личным противостоянием хаосу. Свою роль созидателя и творца отец подтверждает в тревожной сцене ожидания возвращения

героя: он что-то чинит, паяет. В данном герое жива потребность преумножать, а не расхищать.

Следующим важным этапом пути героя, – преодолением первого порога, – становится для Дмитрия Никитина обращение к мэру Галагановой. Главный герой находит союзника, оказавшегося впоследствии ложным союзником.

Большинство второстепенных персонажей не имеют доступа в вертикальное символическое пространство, пространство мифа, в котором действует главный герой, и не различают его координат. Они представляют свою позицию однозначно, как шахматные фигуры, и большинство этих фигур – черные. Исключение – мэр Галаганова. «Мама! Мама! Мама!», – скандируют подчиненные на банкете в честь ее юбилея. Согласившись на эту роль, Галаганова оказывается связана с архетипической материнской фигурой. Именно поэтому наравне с Никитиным она борется за спасение жителей аварийного дома, но терпит поражение.

Фигура, заслуживающая отдельного внимания – начальник службы ЖКХ Федотов. Этот видный чиновник твердо верит в важность отделения «своих» от «чужих». Его роскошный дом и преступник - сын, о которых упоминается в сцене совещания верхушки города в малом банкетном зале ресторана, подтверждают его причастность к разрухе, царящей в общежитии. Очевидно, Федотов построил личное благополучие за чужой счет. Его брезгливый взгляд на жителей проблемного общежития – официальная позиция властей, выраженная без слов. С ненавистью он смотрит на главного героя, для него Дмитрий Никитин является врагом народа, поскольку стоит на пути этого народа к саморазрушению. Именно в уста Федотова автор вкладывает острые и принципиально важные для идеологического пространства фильма слова: «Какие люди?! Шваль! Отбросы! Может, им и надо на тот свет?!».

Тем более неожиданно выглядит перемена в мышлении героя в последней сцене с его участием, сцене казни. Федотов, осознав, что его, как и начальника

пожарной службы Матюгина, и бригадира Никитина, вывезли за город не для разговора с мэром Галагановой, а для того, чтобы убить, заступаясь за главного героя и уговаривая палачей отпустить его. Дмитрий Никитин бежит по мосту, за его спиной раздаются выстрелы.

Логическая ошибка, допущенная в сценарии в этот момент, останавливает движение идеи. Проблема кроется не в перемене характера Федотова, обратившегося к добру перед лицом смерти, а в том, что событие, произошедшее под мостом на окраине города, нарушает законы экранного мира, те самые, что привели действие фильма к данному событию.

Сцене казни предшествует сцена в полицейском автомобиле, основное событие которой – потеря героями своего социального статуса и символического значения. Матюгин и Федотов из местных царьков и «своих» превращаются в тех самых «чужих», с которыми не хотели иметь дела и против гибели которых не возражали. Оказалось, что «свой» в любой момент может стать «чужим». Короткая реплика палача «Рот закрой» в ответ на крик-самозащиту Матюгина «Что за цирк?!» не оставляет сомнений на этот счет. «

Свои» и «чужие» – люди из разных, враждующих между собой миров.

Данный факт подчеркивался в фильме неоднократно, в том числе в сцене во дворе новостройки: после отказа Богачева предоставить приют жильцам аварийного общежития, Галаганова оглядывается и видит бомжа, спящего на лавочке. «Здесь либо человеком живут, либо скотиной», – говорит Богачев и направляется в машину. Галаганова идет следом, оставив человека замерзать на улице морозной ночью.

А потому важнейший сценарный узел фильма – спасение главного героя от гибели, располагается вне установленной фильмом логики. Прислушавшись к просьбе Федотова, который теперь должен значить для «своих» из полицейской машины не больше, чем бомж в упомянутой сцене, Никитина отпускают. В

результате происходит обесценивание законов идеологического пространства. Максимализм в определении того, что черно, а что бело, являлся достоинством первой части картины. Теперь же неожиданные полутона мешают дальнейшей различимости сюжетных линий. Шахматные фигуры действуют как «реальные люди», фильм превращается в «авторское высказывание». Оставшееся ему движение – последовательное «схлопывание» сюжетных линий.

Без противостояния идеологического пространства мифология фильма также теряет свой заряд. Никитин становится «сакральной жертвой», поднимаясь на девятиэтажную Голгофу и принимает смерть от тех, кого пытался спасти. Но скомпрометировавший себя экранный мир уже не вызывает доверия, и необходимость жертвы героя также оказывается под сомнением.

В мифологическом пространстве действие развивается вне исторических координат. Герой следует через заранее определенные пункты, не в силах изменить маршрут. «Форма, а не формула» – настаивает Воглер, отвечая в предисловии к книге на критику этой особенности его концепции⁸⁹. Но и форма, и формула поработают героя.

По ходу развития данной истории от сцены к сцене режиссер меняет оптику, доказывая зрителям справедливость основополагающих идей то идеологического, то мифологического символических пространств. Более того, в присутствии идеологии мифология фильма выглядит заблуждением, а убежденность героя в том, что общежитие обрушится (несмотря на все доказательства) – галлюцинацией. Данный подход держит зрителя в напряжении, а тот факт, что к финалу фильма общежитие так и не рухнуло, заставляет зрителя выбирать самостоятельно, каким законам и кому из персонажей верить.

⁸⁹ Воглер К. Путешествие писателя. Мифологические структуры в литературе и кино. – М.: Альпина нон-фикшн, 2017. – С. 19.

Одним из ярких героев-лидеров на отечественном киноэкране последних лет стал космонавт Алексей Леонов (Евгений Миронов) в картине «Время первых» (реж. Д. Киселев, Россия, 2017). Тема данного фильма, его фабула и сюжет настаивают на воссоздании и поддержании в зрителе именно символической идентификации с киногероем. Необходимость данного подхода определяют исторические события, легшие в основу фильма, а также фигура Алексея Леонова, символическое значение которой следует мыслить в особых масштабах: впервые выйдя в открытый космос, он расширил границы того, на что способен человек. Центральное событие фильма, – космический запуск, состоявшийся 18 марта 1965 года, – одно из важнейших достижений отечественной космонавтики, одна из последних побед Советского Союза в космической гонке. Именно поэтому рассказ данной истории требует создания ясной разметки символического пространства фильма.

В картине присутствуют многие структурные особенности, отсылающие образ главного героя к инстанции «Идеал-Я». Открывает фильм визуальный аттракцион, суть которого – подвиг главного героя: Алексею Леонову удается посадить советский самолет МИГ-15, двигатель которого отказал во время испытательного полета. Несмотря на то, что на данное событие герой выходит не по доброй воле, мастерство, проявленное летчиком, определяет его значимость в символическом пространстве экранного мира: Алексей обладает профессионализмом, самоконтролем, способностью взять на себя управление ситуацией в критический момент. Триумф героя сопровождается общественным одобрением – вокруг Алексея собирается толпа восхищенных коллег, к которой невольно присоединяется и зритель. Тот факт, что механик Маркелов, из-за безответственности которого герой чуть не погиб, не только прощен Алексеем Леоновым, но и спасен им от наказания, вызывает к герою зрительское расположение. Данная сцена также выполняет функцию завязки основной сюжетной линии: волей случая с комиссией на аэродром приезжает генерал Каманин, который замечает талантливого летчика. Таким образом, зритель

знакомится с героем в момент его триумфа и карьерного прорыва, что несомненно создает стремление зрителя идентифицировать себя с талантливым летчиком.

Следующая сцена посвящена определению границ символического пространства фильма и его законов. В амбаре Особого конструкторского бюро №1, где идет работа над созданием космической ракеты, главный конструктор Сергей Королев обрисовывает текущую ситуацию: сроки запуска ракеты сдвинуты на два года, поскольку стало известно, что американцы, главные конкуренты Советского Союза в космической отрасли, перенесли свой полет на более ранний срок. Работа над кораблем и подготовка космонавтов будут идти в ускоренном режиме, и именно спешка способна стать главной причиной неудачи. Так главным противником героев становится время, на кону – общемировая слава либо международный позор. В данной сцене впервые властное требование подвига, идущее от представителей власти, поработает волю героев. Становится ясно, что основную угрозу благополучию и даже их жизни представляет именно символическое пространство, которому они служат. Героям приходится принять вызов и соответствовать отведенной им роли – добровольно и с молодецким задором, как это делает Алексей Леонов, либо вынужденно и самоотверженно, платя за понимание ситуации собственным здоровьем, как в случае Сергея Королева. Присмотр за героями осуществляет человек в погонах. Он тот, кто наблюдает ситуацию с максимальной дистанции, с самой крайней позиции в символической разметке экранного мира фильма, и судьбы людей оттуда не видны, зато хорошо видны их функции.

Главный герой Алексей Леонов является катализатором перемен в фильме. Черты его характера делают его единственным человеком, способным ответить на вызов времени: беспокойный, неудовлетворенный собственными достижениями, интуитивно чувствующий свое предназначение. Он – не очередная «собака Королева», отправленная в космос чужой волей, – именно его желание движет историей. Леонов – избранный, и сцены из детства (воспоминания героя о полете)

говорят о том, что он был предуготовлен для отведенной ему роли. Так на первый план выходит еще одна тема, важная для символического пространства данного фильма – неизбежность смертельных испытаний, схожая с судьбой, и неизбежность победы в этих испытаниях, несмотря на все преграды.

Идентификация зрителя с главным героем в фильме периодически отходит от изначально заданного направления: от величия Леонова зрителя отвлекают и милые слабости, которыми авторы наделили персонажа Евгения Миронова, и его серьезные просчеты. Картины, которые пишет увлеченный живописью Алексей, не выдерживает критики (при этом Леонов всерьез считает себя художником). Неудачный прыжок с парашютом, инициированный героем наперекор инструкциям, приводит его напарника Павла Беляева (Константин Хабенский) на больничную койку. Путь в палату друга через окно, который хулигански прокладывает Леонов, также упрощает образ героя, «утепляет» его. Так снимаются различия между жизнью простого зрителя и жизнью великого летчика и космонавта.

Однако несмотря на эти отвлечения, герой не теряет своего символического значения: он единственный ни минуты не сомневается в необходимости предстоящего полета и успешности операции, он готов рискнуть жизнью ради дела. Именно Леонов убеждает Беляева, которого выбрал в напарники, в необходимости идти до конца, а в сцене, предшествующей запуску ракеты, Алексей Леонов произносит речь, ставшую решающей для дальнейшего развития фильма.

В гостиничный номер космодрома «Байконур», в котором ожидают запуска космонавты, входит Сергей Павлович Королев. Он объявляет о неудаче во время пробного запуска, которая угрожает срывом всей миссии. В этот критический момент Алексей Леонов говорит о судьбах своей семьи и страны, самоотверженности русских людей. Эта речь заканчивается следующими словами: «Сергей Павлович, да мы такое прошли, столько пережили не для того,

чтобы теперь испугаться внештатной ситуации!». Позиция героя, высказанная искренне и горячо, делает запуск возможным.

Сцены космического полета – аттракцион простых действий. Шаг за шагом герои выполняют заданный алгоритм. Образ их словно обнуляется, герои получают новые имена. Теперь они Алмаз и Алмаз-2. Как драгоценные камни, о которых известно, что стоимость их велика, они полностью самодостаточны в своем сиянии. Познание Леоновым окружающего мира словно первые шаги ребенка. Символическое пространство земных игр перестает для него существовать. Поднявшись выше борьбы США и СССР, Леонов и Беляев осваивают новое пространство, которое получает имя благодаря их действиям: советский космос. Когда в данной сцене зрителю дается возможность увидеть Землю, он смотрит на нее глазами Леонова (в сцене выхода героя в открытый космос используется субъективная камера). Так зритель переходит к новому виду идентификации с героем – к идентификации с ракурсом кинокамеры, означающей принятие взгляда героя на мир за собственный взгляд.

Ближе к финалу картины авторами фильма осуществляется сценарный ход, задача которого (на первый взгляд) – на время освободить зрителей от властного догмата идеалов экранного мира. Герои, покорившие космос, сумевшие пройти через все внештатные ситуации, осуществившие посадку в ручном режиме и выполнившие возложенную на них миссию, оказываются беззащитны перед сложностями жизни на Земле. В зимней тайге, занесенные снегом и замерзающие, они впервые откровенно говорят друг с другом. Герой войны Павел Беляев признается в том, что совершил всего один боевой вылет, во время которого не сделал ни единого выстрела по врагу, а великий летчик Алексей Леонов открывает подлинную причину поступления в летное училище: стипендия больше, чем в художественном. Однако зрителю уже не важны мелкие поражения героев: только что на его глазах Леонов и Беляев заслужили место на олимпе славы. Так авторы, заставив своих героев отречься от собственной роли в символическом пространстве экранного мира, актуализируют это пространство.

Рассматривая символическую идентификацию зрителя с героем фильма как возможность получить ориентиры для создания образа главного героя, мы обнаружили алгоритм оценки драматургии фильма как на стадии замысла, так и на этапе анализа готового произведения. Этим способом является выяснение законов символического пространства фильма, определение тех его правил, за которые несет ответственность герой, наблюдение за его действиями в контексте следования этим правилам. Идентичность такого персонажа – это не то, что выражает его сущность, но то, что его от этой сущности отчуждает, однако подчиненная роль киногероя, провоцирующего в зрителе символическую идентификацию, компенсируется тем вкладом, который он способен внести в благополучие мира и тем социальным статусом, который он приобретает.

Иной способ разработки образа главного героя предлагает воображаемая идентификация, особенности которой мы рассмотрим в следующей главе.

ГЛАВА 4. СПОСОБЫ СОЗДАНИЯ ВООБРАЖАЕМОЙ ИДЕНТИФИКАЦИИ ЗРИТЕЛЯ С ГЕРОЕМ В КИНЕМАТОГРАФЕ

Воображаемая идентификация опирается на взаимодействие с психической инстанцией «Я идеальное». Как ребенок, играя с зеркалом, видел за стеклом то другого ребенка, то собственное отражение, так и зритель во время просмотра фильма в ложном узнавании видит на экране себя. Данный тип идентификации воссоздается и поддерживается, когда герой, «чем-то похож» на зрителя, то есть, когда автор наделяет киногероя типическими чертами, среди которых могут быть как вневременные, общечеловеческие, так и отсылающие к современности знаки повседневной жизни. Идентификация с таким героем не требует выхода за пределы собственного опыта: жизненный путь героя узнаваем, опыт близок житейскому опыту зрителя.

Определить основные характеристики фильма, герой которого провоцирует в зрителе воображаемую идентификацию, нам поможет анализ фильмов периода «оттепели», поскольку именно в данную эпоху отечественный кинематограф стремился как можно дальше отойти от нормативов кино большого стиля, а значит – от символических идентификаций зрителя с героем.

Картины итальянских неореалистов, выходявшие на советские экраны в конце 40-х, не были приняты массовым зрителем, указывает Е. Марголит в работе «Советское киноискусство. Основные этапы становления и развития»⁹⁰. Фильм «Похитители велосипедов» (реж. В. Де Сика, Италия, 1948) вызывал у публики «по меньшей мере, недоумение»: скитания рабочего по Риму в безуспешных поисках украденного велосипеда не воспринимались как полноценный сюжет. Для отечественных кинематографистов этот же фильм стал откровением. «Это был словно глоток свежего воздуха», – рассказывала автору данной работы Наталья Анатольевна Фокина. «Из зала мы вышли потрясенные. Картина

⁹⁰ Марголит Е. Я. Советское киноискусство. Основные этапы становления и развития. – М.: ВЗНУИ, 1988. – С. 61.

произвела оглушительное впечатление. Что мы знали об этой, чужой для нас стране? Что итальянцы были нашими врагами, фашистами, что у них был дуче, что они вели войну в Абиссинии. А в этом фильме увидели обыкновенных людей, которые бедствуют, ищут работу, любят, надеются»⁹¹, – таковы воспоминания М. Хуциева, записанные для журнала «Искусство кино». Так навсегда разделенные законами символического порядка люди смогли найти друг друга в сходстве за пределами идеологии.

Фильм «Похитители велосипедов» отличался от привычных советскому зрителю кинокартин той поры свободой от диктата высоких смыслов и больших идей: не герой, не воин, не борец за правое дело, но обычный человек осмелился занять экранное время, своими действиями определить движение экранного пространства и рассказать свою простую историю. Многими чертами он был похож на зрителя. Режиссеры, которые начинали в 50-е годы, так или иначе испытывали на себе влияние неореализма. Размышляя о своем современнике с тем, чтобы создать героя, в котором зритель узнал бы себя, они обнаружили, что «простой человек» стал индивидуальнее, конкретнее, психологически ярче⁹². В своем стремлении следовать новому стилю, авторы невольно полемизировали со стилем прежним, идеологически выверенным. Эта полемика позволит нам прояснить основные структурные особенности фильма, провоцирующего в зрителе воображаемую идентификацию с главным героем.

4.1. Свойства экранного пространства в фильме, пробуждающем в зрителе воображаемую идентификацию с героем

⁹¹ Хуциев М. Я и Росселини. Российские кинорежиссеры о неореализме. // Искусство кино, 2003, №11 (ноябрь) // [Электронный источник] URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2003/11/n11-article20> (дата обращения 10.02.2019).

⁹² Марголит Е. Я. Советское киноискусство. Основные этапы становления и развития. – М.: ВЗНУИ, 1988. – С. 64.

Кардинальные изменения претерпела структура сценария. На смену тщательно разработанным, логичным и завершенным мирам идеологических фильмов пришли картины, литературной основой которых стал очерк, а формообразующим принципом – повествовательность. Такие фильмы можно назвать «открытыми», а способ рассказа – центробежным, направленным вовне. «В открытых фильмах аудитория – гость, которого приглашают как равного и чей взгляд принципиально приравнен к взгляду режиссера»⁹³, – пишет Л. Броди. Камера передает в зал мимолетное впечатление, фрагмент постоянно текущей и меняющейся жизни. Открытый финал заменяет собой торжество идеи. Допускается нарушение линейности истории: в фильм включаются ретроспекции и эпизоды, изображающие сны, мечты, видения.

Значительная часть экранного времени отдается показу повседневной жизни, псевдо-документальному и даже документальному материалу: авторы фильма ведут наблюдение за улицами города, за пешеходами, спешащими по своим делам... Это создает ощущение разомкнутости экранного мира. Кадр – моментальный снимок, захвативший фрагмент бескрайней и бесконечно меняющейся жизни. Зрителю может казаться, что в ходе просмотра фильма в случайном прохожем он узнает себя, более того, – что любой из нас может стать главным героем подобного фильма: необходимо лишь привлечь заинтересованное внимание кинокамеры желанием поведать свою историю.

Дистанция по отношению к событиям фильма, которая служила ранее подтверждением «объективности» происходящего, сокращается. Окружающий героев мир, в фильмах большого стиля являвшийся «внешним», вдруг приобретает черты мира «внутреннего». Так в картине «Летят журавли» (реж. М. Калатозов, СССР, 1957) камера С. Урусевского позволит зрителю пройти через предсмертное видение Бориса и почувствовать состояние готовой к самоубийству

⁹³ Braudy, Leo. *The World in a Frame: What We See in Films* Doubleday, 1976. [Электронный ресурс] URL: <http://leobraudy.com/the-world-in-a-frame-what-we-see-in-films/> (дата обращения 12.12.2018).

Вероники, а в фильме «Крылья» (реж. Л. Шепитько, СССР, 1966) на экран, кроме «объективного» предметного мира будет перенесена тоска героини Надежды Петрухиной, запутавшейся в устаревших, но крепко усвоенных правилах жизни.

В фильмах, пробуждающих воображаемую идентификацию, предметный мир начинает обладать особой ценностью поскольку многое может рассказать о повседневной жизни героев. Так на стадии зеркала ребенок узнавал себя в отражении, доверяя отражению предметов, окружающих его. Перенесенные на амальгаму экрана обстановка жилого дома, одежда, еда становятся залогом подлинности происходящего и знаком сходства жизней героя фильма и зрителя. Правдивости, точности деталей в «оттепельном» кино придавалось особое значение: «Надо учитывать, что деталь повседневного непарадного быта на экране пятидесятых годов – явление отчасти аттракционное, по-своему зрелищное, особенно для массовой аудитории, отвыкший от лицезрения себя на экране. Дождливая погода, разъезженная дорога, коммунальный быт, человек в непарадной одежде, даже небритый – все это аудиторией тех лет воспринималось с обостренной резкостью, обладало самостоятельной значимостью, для нас ныне почти неощутимой»⁹⁴, – пишет Е. Марголит.

Предметный мир важен не только потому, что многое способен рассказать о герое – он способен рассказать зрителю о нем самом. Особая роль детали – в способности запустить в зрителе цепочку личных ассоциаций.

«Все меньше тех вещей, среди которых

Я в детстве жил, на свете остается.

Где лампы-«молнии»? Где черный порох?

Где черная вода со дна колодца?

Где «Остров мертвых» в декадентской раме?

Где плюшевые красные диваны?

⁹⁴ Марголит Е. Я. Советское киноискусство. Основные этапы становления и развития. – М.: ВЗНУИ, 1988. – С. 64.

Где фотографии мужчин с усами?

Где тростниковые аэропланы?»⁹⁵.

Эти предметы нашли свое прибежище в кинематографе, осталось лишь отыскать фильм.

Значимость фильмических ассоциаций для восприятия зрителя была сформулирована А. Тарковским накануне съемок «Зеркала»: «Было время, когда я думал, что кино в отличие от других видов искусства тотально (как самое демократическое) действует на зрителя. Кино, мол, прежде всего – фиксированное изображение, изображение фотографическое, недвусмысленное. И раз так – то оно должно восприниматься одинаково всеми зрителями. То есть фильм, в силу своего однозначного *вида* одинаков для всех, в определенной степени, конечно. Но это ошибка. Следует найти и выработать принцип, по которому можно было бы действовать на зрителя индивидуально, то есть чтобы тотальное изображение стало приватным. (В сравнении с литературным образом, живописным, поэтическим, музыкальным.) Пружина, как мне кажется, вот такая – это показать как можно меньше, и по этому *меньшему*, зритель должен составить мнение об остальном целом. На этом, на мой взгляд, должен строиться кинообраз»⁹⁶. Экранная реальность является отражением повседневности не в иллюстративном смысле. Она позволяет по экранному «малому» воссоздать нечто «большее» – выйти на обобщение, почувствовать дух времени.

4.2. Характеристики главного героя в фильме, пробуждающем в зрителе воображаемую идентификацию с героем

Мы рассмотрим героя, пробуждающего в зрителе воображаемую идентификацию на примере типичного киногероя периода «оттепели», поскольку

⁹⁵ Тарковский А. «Вещи». [Электронный ресурс] URL: <http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=3698> (дата обращения 07.09.2017).

⁹⁶ Тарковский А. А. Мартиролог. Дневники. 1970-1986. – Международный Институт имени Андрея Тарковского, 2008. – С.81.

именно в данный период, устав от героя - вождя, кинематографисты, осознанно или нет, стремились освободить киногероя от влияния сферы символического с ее установленными порядками. Новые требования были четко сформулированы и проговорены: «Есть целая группа сценариев, авторы которых, очевидно, считают, что достаточно показать кристально умного, честного, безукоризненно рассудительного, всегда и все понимающего, везде и всюду находящего умные слова и нужные действия человека, чтобы образ положительного героя был налицо. Но это не так. <...> образ положительного героя получается тогда, когда его качества вплавлены в живой, горячий человеческий характер, острый, неповторимый, своеобразный, увлекательный, когда в этом сплаве соединены самые неожиданные черты, далекие от азбучной назидательности и рассудительности и все же поражающих и трогаящие нас своей честностью, благородством, остротой ума, силой сердца»⁹⁷, – докладывал Е. Габрилович на Всесоюзной творческой конференции работников кинематографии в 1959 году.

Герой перестает быть идеей, облеченной в плоть. Известно, что критика люто реагировала на любое прегрешение героя во времена сталинской диктатуры. По этой причине первый показ фильма «Член правительства» (реж. А. Зархи, И. Хейфец, СССР, 1939) завершился неудачей: «По требованию Сталина была вырезана из фильма большая часть прохода Соколовой – Марецкой после конфликта с мужем по ночной деревне, исключительно тонко выражавшая ее душевное состояние. Снятый длинной панорамой, он передавал целую гамму человеческих чувств. Женщина шла в печальном одиночестве, немного пьяненькая, сетующая на нелегкую бабью долю. Это была «коронная сцена» актрисы. Проход Соколовой прервал сердитый оклик Сталина: «Не может председатель колхоза идти по деревне пьяной! Какой же у неё будет авторитет?!»

⁹⁷ Всесоюзная творческая конференция работников кинематографии, 1959 г. // История отечественного кино. Хрестоматия / Рук. проекта Л. М. Будяк. Авт.-сост. А. С. Трошин, Н. А. Дымшиц, С. М. Ишевская, В. С. Левитова. – М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2011. – С. 457.

Когда большая часть цены выбрасывалась в корзину, столпившиеся вокруг монтажного стола участники съемочной группы, не стыдясь, тихо всхлипывали»⁹⁸, – указано в книге «Кремлевский цензор: Сталин смотрит кино». Отказавшись от роли демиурга, создателя собственной вселенной, сценарист фильма обращается к повседневной жизни. Одиноким живущий, пьющий и опустившийся человек, о котором известно, что он прошел войну, стал героем фильма «Когда деревья были большими» (реж. Л. Кулиджанов, СССР, 1962), и он мог быть похож на многих из зрительного зала. «...именно тогда, когда проходила реабилитация многих и многих тысяч невинно отбывающих свой срок в преисподней сталинских лагерей, сколько вокруг нас появилось людей с изломанной, неудавшейся жизнью, как трудно было им обрести какой-то статус в реальной советской действительности»⁹⁹, – пишет Н.А. Фокина, супруга режиссера и редактор данной картины, вспоминая сложности запуска данного фильма в производство.

Герой не держит перспективу действия фильма, он далек от оценки собственной роли – для страны, человечества, истории. Он живет настоящим моментом, и в этом, возможно, кроется причина многих его неудач и просчетов.

Новым востребованным киногероем становится ребенок. Детский взгляд становится эталоном зрения, свободного от штампов восприятия. Сережа в одноименном фильме (реж. Г. Данелия, И. Таланкин, СССР, 1960) Федор в картине «Два Федора» (реж. М. Хуциев, СССР, 1958), Саша, герой дебютного фильма А. Тарковского «Каток и скрипка» (СССР, 1960), паренек из картины «Мальчик и голубь» (реж. А. Кончаловский, Е. Осташенко, СССР, 1961), – все эти

⁹⁸ Марьямов Г. Б. Кремлевский цензор: Сталин смотрит кино. – М.: Конфедерация СК «Киноцентр», 1992. – С. 17-18.

⁹⁹ Фокина Н. А. Когда деревья были большими. Посвящается Льву Кулиджанову. // [Электронный ресурс] Искусство кино. №11, 2003. URL: <http://kinoart.ru/archive/2003/11/n11-article19> (дата обращения 28.10.2017).

герои слишком малы для служения символическому порядку, они не отвергают его, они просто неспособны в него включиться.

Как и в случае символических идентификаций, речь героя становится способом подчеркнуть его характер. Но в фильме, герой которого пробуждает в зрителе воображаемую идентификацию, на место героя-оратора приходит герой, плохо владеющий речью. «Даже взрослым киногероям оттепели не хватает языковых навыков, умения рассуждать, и лучше всего они выглядят в роли кормильцев/воспитателей – то есть выполняя функции, традиционно относящиеся к области женского/Воображаемого. Кинорежиссеры оттепели охотно изображали тех советских мужчин, которые действовали, главным образом, на уровне Воображаемого, понемногу делая первые шаги к овладению советским символическим строем»,¹⁰⁰ – пишет А. Прохоров в работе Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели».

4.3. Анализ фильмов, пробуждающих в зрителе преимущественно воображаемую идентификацию с киногероями

Фильм «Дом, в котором я живу» (реж. Л. Кулиджанов, Я. Сегель, СССР, 1957) исследователи признают ключевым фильмом «оттепели»: «При всей своей внешней (и принципиальной) непредвзятости, простоте, искренности «Дом, в котором я живу» упорно полемичен в отношении к экрану недавнего прошлого, настойчив в избранной концепции»¹⁰¹, – пишет Н. Зоркая. В данной картине нет места официозу: все равны – и зрители, и герои, и авторы фильма. Все мы живем в одном доме, размер которого можно расширить до района, города, всей страны.

¹⁰⁰ Прохоров А. Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели». – СПб.: Академический проект, 2007. – С. 59.

¹⁰¹ Зоркая Н. М. История отечественного кино. XX век. – М.: Белый город, 2014. – С. 310.

Действие фильма охватывает с 1935-го по 1950-й годы. Известно, что в этот период в идеологии государства происходили значительные перемены. Свои поправки внесла война, затем – победа. При этом герои, проживая разные времена, не находятся в плену их символических законов. Даже война, огромное событие символического порядка, определяя жизнь героев, остается за кадром.

Единственный персонаж, живущий в идеализированном мире, это геолог Дмитрий Каширин. Он равнодушен к быту, не привязан к семье и очень отличается от остальных жителей дома. Все помыслы геолога Каширина занимает минерал – лучистый колчедан, и он часто уезжает в длительные командировки на его поиски. «Работа, работа и работа. Я уже привыкла к тому, что на первом месте у тебя работа. Но если бы я еще была на втором. Но на втором у тебя тоже работа! И на третьем работа, и на пятом, на седьмом и на десятом! А я?! А жить?!», – жалуется Дмитрию жена Лида, вынужденная проводить свои дни в одиночестве. Что же побуждает Дмитрия сбегать из дома? Чем он так отличается от других персонажей? Зритель не может найти ответ, как не может постичь Лида притягательность камня, того самого лучистого колчедана, который она находит в коробке с минералами.

Лучистый колчедан не равен самому себе, поскольку является знаком и признаком, для геолога Каширина его присутствие в почве означает близкие залежи каменного угля. Геолог мечтает найти крупное месторождение, для него такая находка равна подвигу. Но шансы на успех, к сожалению, очень малы.

Безусловно, такая фигура, как Дмитрий Каширин, имеет большое значение в символическом пространстве экранного мира, которое хоть и не воссоздается в качестве матрицы фильма, но все же присутствует за кадром. Молодой романтик Сережа Давыдов рассказывает Каширину о сочинении на тему «Ваш любимый герой»: «Я решил: напишу про вас, потому что для меня... герой – это человек, который, ну... в общем, который не ждет, пока его позовут, а сам идет по всей земле. И где он идет, там, может быть, выстроят завод или целый город. А он

раньше всех, первый идет, ищет руду, бокситы, нефть. Не для себя, а для других». Эта пламенная речь, позволяющая Каширину увидеть себя «с дистанции» и осознать свою социальную значимость, звучит в тот момент, когда герой переживает утрату – он обнаруживает прощальную записку от жены Лиды: «Может быть я недостойна тебя, но жить так больше не могу». Это сочетание событий и смыслов рождает у героя горькую усмешку. А следом и Сергей признается, что отказался от идеи писать про геолога, потому что «не поймут». События, разворачивающиеся на экране, порождают в зрителе сомнение: может ли человек, поглощенный идеалами, быть счастливым и понят другим? И так ли важно для человека соответствие этим идеалам? Уже в 1962 году в фильме М. Ромма «Девять дней одного года» история о первопроходце разрешится однозначно: гонка за открытиями, бескомпромиссность «идейного человека», его бесконечное (при этом бездумное) самопожертвование во имя идеала разрушает его самого и делает несчастными всех, кто его любит. В жизнь героев «Дома...» вторгается война. На фоне плаката «Родина – мать зовет!» живые люди со своими судьбами превращаются в тени солдат, уходящих на фронт, и эта метафора позволяет осознать, как большая идея относится к уникальной человеческой личности.

Но война заканчивается, а фильм – нет. Кто-то погиб на фронте, кто-то вернулся инвалидом. Какова же судьба Каширина? Этот «герой ушедшей эпохи» просто исчезает, не числясь ни среди живых, ни среди мертвых. Словно такой герой более не интересен ни авторам фильма, ни зрителям, его время прошло, и, в общем-то, такому герою нет места в мире, где люди живут друг для друга, а не ради высоких идей.

В результате отсутствия жесткой фабульной структуры сюжетные линии фильма «Дом, в котором я живу» не исчерпывают себя и не подходят к своему логическому завершению, у фильма открытый финал, словно авторы говорят нам о том, что подвести черту под судьбой невозможно, покуда человек жив.

В фильме «Летят журавли» (реж. М. Калатозов, СССР, 1957), другом важнейшем фильме «оттепели», символическое пространство не вытеснено за пределы экрана и не игнорируется героями, ведь законы его не нейтральны по отношению к личности – они подавляют личность, являя собой насилие. Они уродуют жизнь человека, крадут его счастье, разрушают будущее. И нет такого дома, который не будет разрушен той необходимостью, которую они диктуют, поскольку сама война с точки зрения идеологизированного сознания является естественным и даже престижным состоянием.

В фильме «Летят журавли» все персонажи, взаимодействующие с символическим пространством экранного мира, неблагополучны. Погибает доброволец Борис, поспешивший откликнуться на зов Другого, решивший пожертвовать ради этого счастьем – своим и любимой женщины. «Ну что мы, дети? Что это – игрушки? Прятки?!» – кричит на Бориса отец. И действительно, в том, как Борис уходит из дома, много игры: маршируя и напевая бравурный марш, он покидает семью, как известно, навсегда. И просится вывод: несмотря на романтику самопожертвования, игры с символическими смыслами – опасные, смертельные игры.

Марк то и дело соотносит себя с идеалом и считает себя ценным членом общества, но не справляется, оказывается неспособным взять заданную планку: Вероника, его муза, которой он хочет посвятить фортепианный концерт, изнасилована им, а затем – предана. Стремление играть в зале Чайковского удовлетворяется исполнением роли тапера на пьяных посиделках. «Во время войны главное – не растеряться. – говорит он Веронике. – Ты сохраняй ритм нормальной человеческой жизни. Вот я...». Но война проверяет каждого на излом и личные намерения не берутся ею в расчет. Марк пытается сохранить статус, но двойная игра приводит его к деградации, он теряет репутацию, и в итоге он изгнан из семьи и из фильма.

Ирина, сестра Бориса, правильная в суждениях «железная женщина» выглядит жестоким и злым человеком. «Дар слова, это несомненное достоинство сталинской женщины, превращается у Калатозова в непростительную грубость, особенно очевидную в обращении Ирины с Вероникой. Фаллическая мощь, с которой Ирина комментирует измену Марка, наносит Веронике такую же глубокую рану, как физическое насилие, совершенное над ней Марком», – пишет А. Прохоров, разбирая данный фильм в работе «Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели»¹⁰². Ирина не умеет прощать, не может успокоить ребенка – не женщина, а солдат.

Но все второстепенные персонажи находят возможность «устроиться» в символическом пространстве, законы которого определяет война. К сожалению, погибает Борис, но, как сказал Федор Иванович в сцене проводов, «Кто не вернется – тем памятник до неба, и каждое имя – золотом». Сам Федор Иванович становится главным хирургом госпиталя, Ирина черпает самоутверждение в успешной врачебной практике, любовь Марка к громким словам и возвышенным идеалам переносится на любовь к начальству. Вероника единственная оказывается неспособна прижиться в войне, найти свое место в этой жесткой символической разметке, поскольку ее фигура противопоставлена всем законам. «Актерский образ, созданный Татьяной Самойловой в «Журавлях», – откровенный вызов всем представлениям о героине канонического кинематографа. В нем протест против геометрии тотальной социализированности, в нем – асимметрия природного жеста, его неожиданность и непредсказуемость. Пластика Вероники – пластика не животного даже, но – растения: дерева, куста. Она – посланец природы в социализированном мире, естественность – источник ее вселенского одиночества»¹⁰³, – пишет Е. Марголит в работе «Живые и

¹⁰² Прохоров А. Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели». – СПб.: Академический проект, 2007. – С. 177.

¹⁰³ Марголит Е. Я. Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920-1960-х годов. – СПб.: Мастерская Сеанс, 2012. – С. 402 - 404.

мертвое». «Кто я? Вот кто я?», – спрашивает Вероника Бориса в одной из радостных сцен свидания. «Ну, Белка», – отвечает он. – «То-то».

Вероника не претендует на многое, ее мечта – свадьба и белая фата, как у бабушки. Узнав, что Борис уходит добровольцем на фронт, она не хочет понять его решение: «Подожди, а я? А как же... я?». Вероника переживает его уход как предательство.

Причастность к сфере символического в кинематографе всегда оформлялась при помощи слова. Герой - оратор претендовал на роль вождя, лидера эпохи. Вероника же неспособна высказать себя. Она словно отказывается от слов, не используя их ни в свою защиту, ни в оправдание. Показателен в этом отношении эпизод прощания с Борисом в подъезде после свидания: она объясняется на пальцах, функцию речи выполняют жест и пластика. Слова в устах Вероники не равны сами себе:

«А журавлики-кораблики

Летят под небесами,

И белые, и серые,

И с длинными носами!».

Но Борис понимает ее. Только он, – тем больнее утрата.

И так же не равны себе слова, заставляющие человека соотноситься с общественным идеалом. Часто они изначально фальшивы и лживы. Через весь фильм проводится авторами эта мысль и выходит на первый план в сцене проводов Бориса, когда вместо Вероники, которую горячо ждут, приходят девочки - школьницы, приносят подарки с завода. Скороговоркой они твердят заученный лозунг (который повторили сегодня уже несколько раз), неуместный в болезненной ситуации расставания любящих людей. Их обрывает Федор Иванович, пародируя эту «известную и знакомую» речь. Но сам попадает в ловушку слов, когда произносит патетическую тираду на измену солдатской невесты – при Веронике, не принимая в расчет, как больно ранит ее. И очень

больно ранен сам зритель, когда после сцены гибели Бориса слышит голос Левитана, доносящийся из репродуктора: «На фронтах за истекшие сутки ничего существенного не произошло».

Разбирая фильм «Летят журавли» в статье «Столько-то вечеров у телевизора, или В поисках театра папы Карло» Ф. Гримберг делает следующий вывод: «Итак, гуманизм в обществе, где доминирует имперская доминанта, заключается, в сущности, в дискредитации моральных ценностей этой самой доминанты...»¹⁰⁴. Фильм «Летят журавли» признан исследователями переломным в отечественном кинематографе именно благодаря такому способу взаимодействия с канонической темой: «Картина обнаружила условность господствовавшей в нашем кинематографе модели коллективного сознания, попросту не принимавшего в расчет самого существования индивидуального сознания, условность, заключившуюся прежде всего в утверждении нерасчлененности, неделимости этого сознания. Теперь идею, принцип его существования нужно было искать в ином пространстве – пространстве пересечения, взаимодействий множества индивидуальных, личностных сознаний – как их симбиоз»¹⁰⁵. Внутренний мир отдельного человека был признан суверенным и значимым. Герой получил окончательное главенство над сюжетом.

«Нелюбовь» (реж. А. Звягинцев, Россия, Бельгия, Германия, Франция, 2017) отличается принципиальным отказом авторов от обнаружения перед зрителем как символических координат экранного мира, так и символического значения главных героев, которые, несомненно, ими определены. Фильм выглядит как фрагмент действительности, достойный внимания благодаря драматическому накалу событий, попавших в кадр. Сценарий фильма представляет собой

¹⁰⁴ Гримберг Ф. Столько-то вечеров у телевизора, или В поисках театра папы Карло. // [Электронный ресурс] Журнал «Знамя», 2001. – №4. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2001/4/grim-pr.html> (дата обращения 26.10.2017).

¹⁰⁵ Марголит Е. Я. Советское киноискусство. Основные этапы становления и развития. – М.: ВЗНУИ, 1988. – С. 74.

последовательное наблюдение за жизнью двух человек, в прошлом мужа и жены. Но смысловую наполненность кадров выдает тяжеловесная значительность киноизображения.

Переход от работы с символическими идентификациями, свойственной А. Звягинцеву в двух его первых работах «Возвращение» (Россия, 2003) и «Изгнание» (Россия, 2007), к работе с преимущественно воображаемыми идентификациями входит в противоречие со зрительским опытом. Научившись принимать каждую деталь, привлекающую внимание кинокамеры в фильмах Звягинцева, за отсылку к цепочке скрытых смыслов, за ребус, разгадка которого откроет доступ в символическое пространство экранного мира, зритель нередко ошибается. Вступая в борьбу со зрительскими ожиданиями, режиссер блокирует выход воспринимающего сознания зрителя в сферу символического в рамках кинопросмотра, но провоцирует это перемещение в возвращающихся мыслях о фильме.

История пары, переживающей развод, выглядит частной и частой историей. Герои демонстративно отказываются от своих социальных ролей: мать не желает быть матерью, отец – отцом, не вызывает вдохновения у героев необходимость выполнять свой супружеский долг, даже если на данном этапе отношений он сводится к взаимному уважению. При этом они не снимают обручальных колец вплоть до последней совместной сцены – в морге. Однозначно трактуемый в обществе знак становится выразителем других смыслов: Борис подает сигнал коллегам и начальству о соответствии корпоративной этике офиса, для Жени кольцо – ювелирное украшение, аксессуар, соответствующий ее возрасту.

Это один из примеров того, как истощено символическое пространство, в котором существуют главные герои, оно изжило себя и разрушается. Принадлежность к нему не дает энергии для поступка, и если Женя находит возможность действовать, черпая силы в злости (в финальной сцене фильма она лишится и этого источника, о чем расскажут зрителю не заправленная кровать в

квартире Антона и незначительная дистанция, которую героиня пробегает на беговой дорожке), то Борис выглядит бессильным с первого появления на экране.

Полная эмоциональность вовлеченность героев в текущий момент, отказ их от принятия во внимание перспективы их действий также работает на пробуждение в зрителе воображаемой идентификации. Идентификация, как мы помним, достигается не только на основе положительных мыслей и чувств героев. Не менее эффективно ее пробуждает солидарность с героем в его негативных эмоциях: гнев, ненависти. Не думая о последствиях, Женя и Борис стремятся как можно больнее ранить друг друга. Слова, которые они используют в разговоре, затерты от частого использования. «Ты же мать», – говорит Жене Борис. Это словосочетание, ставшее за частым использованием интернет – мемом, почти потеряло свой смысл. «Ну а ты как хотел? Что будет, как обычно? Поматорсил и бросил?», – парирует Женя. Этот обмен равноценен, диалога здесь нет.

Алеша, ставший аргументом в споре родителей, потерявший всякую суверенность, о которой настаивал (об этом говорят таблички на двери его комнаты: «сведения о состоянии детей можно получить строго с 13.00 до 14.00 у заведующего отделением», «предъявите документы!»), этот мальчик со взрослым лицом, так же отказывается от своей символической роли – быть сыном этих людей. Он бежит из дома. Этим поступком он дает Жене и Борису возможность «идти дальше», которой они добивались. Но родители отказываются от этой возможности – оба бросаются на поиски сына.

Невозможно однозначно определить символические координаты происходящего – этим отличается большинство сцен, связанных с жизнью главных героев. Не ясны их должности на работе, не прояснен социальный статус. Обстановка выставленной на продажу квартиры с каждым новым ракурсом выглядит по-новому и дарит внимательному зрителю новую информацию. Икеевский уют кухни и гостиной говорят о средних доходах семьи. Обстановка спальни (а именно – зеркальный шкаф, визуально отсылающий к пространству

спальни в фильме «Елена», ставшему местом преступления) намекает на материальное благополучие, комната Алеши, забитая советской лакированной мебелью, указывает на недавние финансовые сложности и на происхождение героев – выходцы из низов.

Фильм, провоцирующий в зрителе воображаемую идентификацию с героями, открывает двери в их личное пространство. «Нелюбовь» позволяет увидеть пространство интимное. То, как подробно и близко зритель видит Женю и Бориса – на кухне во время скандала, в спальнях во время секса с новыми партнерами, даже в туалете, превращает зрителя не в домочадца (для которого все это выглядело бы слишком откровенно), – подобный взгляд на героев предлагает нам позицию трансцендентального существа, всегда присутствующего рядом с человеком: возможно, так смотрит на нас наш ангел - хранитель. Данная фигура, безусловно, вписана в символическое пространство, она действует из него и осознает свою в нем роль. Именно на такого зрителя рассчитывает режиссер, поскольку, идентифицируя себя с героями в сфере воображаемого (принимая их такими, какие они есть), но имея собственные символические координаты, зритель сможет наделить действия героев символическим значением, оценить их. Как показал зрительский отклик на фильм, представленный на популярных сайтах, позволяющих зрителям писать собственные рецензии, часто этот ангел - хранитель (зритель) выбирает реагировать на героев осуждением.

Тот же пристальный взгляд на героев становится жутким, когда обнаруживает себя перед зрителем в повторяющихся кадрах: каждый раз, когда звук сработавшего замка сообщает, что автомобиль Бориса заперт, носитель этого взгляда смотрит герою вслед сквозь лобовое стекло.

То, как часто между зрителем и героями оказываются стекла (окна в квартирах, стекла автомобилей, экран телефона, на котором мы видим селфи Жени и фото Алеши), напрямую отсылает к стадии зеркала – происходящее в фильме определяется как зазеркалье.

Феномен селфи отсылает к теории Лакана. Данный, обладающий определенными характерными чертами, снимок рассматривается как действие индивида по обнаружению себя в символическом пространстве. То, как делается селфи, отсылает к фигуре Большого Другого – инстанции, определяющей символическое значение человека. «Весь образ, представленный в селфи (идеал-я), может быть прочитан как идеологический код, задаваемый стандартами/идеалами современного общества (я-идеал). Соблазняющий поворот головы, степень завивки волос, браслеты и серьги, дизайн блузки, модель и марка телефона, место съемки, наконец, сам выбранный способ передачи образа (селфи в Instagram) – все это элементы, четко размещающие и размечающие субъекта в идеологической системе координат общества, ориентированного на демонстративное потребление, удовольствие, красивые и дорогие вещи и т. д.»¹⁰⁶, – пишет Д. Узланер в статье «Под взглядом Другого: селфи сквозь призму лакановского психоанализа». Стремление Жени делать снимки и выставлять их в интернет оказывается стремлением выйти в символическое пространство мира, впечатлить Большого Другого социального порядка и получить свидетельство собственной привлекательности от других субъектов, также вписанных в это поле.

Лакан определил воображаемое как место заблуждения, очарования и соблазнения. Женя соблазняет Антона. Постоянно возвращая его в состояние сексуального возбуждения, она не дает ему осмыслить происходящее. Маша, новая женщина Бориса, также стремится быть соблазнительной (эффективно соблазнять, несмотря на попытки, не дает живот – героиня беременна). Перед Машей же ближе к финалу картины встают последствия заблуждения – «какой-никакой» мужчина, которого ей удалось поймать (женатый, не привлекательный,

¹⁰⁶ Узланер Д. Под взглядом Другого: селфи сквозь призму лакановского психоанализа. Логос, том 26 # 6, 2016 год. [Электронный ресурс] URL: http://www.logosjournal.ru/arch/90/115_11.pdf (дата обращения 23.01.2019).

старше самой Марии), превращается в постылого мужа, мешающего спать своим храпом.

Половину фильма зритель может не знать, как зовут главных героев: уловить имена сложно, фамилию (Слепцовы) впервые называет Иван, руководитель поисково-спасательного отряда, в сцене, которая делит фильм на две части: с нее начинаются активные поиски Алеши. Здесь действие приобретает четкое направление, очерковый стиль сменяется подробным следованиям строгому алгоритму поисков пропавшего. В фильм входит новое символическое пространство, объединяющее волонтеров поисково-спасательного отряда и главных героев, и заявляющее перед зрителями четкую структуру и витальную силу. Совсем другое впечатление производит столкновение героев с государственным аппаратом.

Служба в госучреждении маркирована истощающей бумажной работой. Со стопкой тетрадей уходит домой учительница школы, в которой учился Алеша. Работа полиции сводится к переплавке событий в отчеты о них. О бюрократической неповоротливости системы следователь говорит как о главном препятствии к действию: «Одной писанины вагон». Персонажи фильма, вынужденные по роду службы взаимодействовать с государственным аппаратом, не верят в исполнение представителями закона своих обязанностей. «Ничего они не знают», – говорит о полиции врач больницы, в которую привезли мальчика, похожего на Алешу. В речи следователя, явившегося на вызов Жени, можно обнаружить шутку: «Ресурсов у нас не хватает. К тому же других дел много: кражи, убийства, грабежи, разбои». Поисково-спасательный отряд – вне данной системы. По словам того же следователя, «это волонтеры, не государственная служба – работают круглосуточно, бесплатно, без всякой бюрократии. Хорошо отработанный, высокоэффективный алгоритм действий».

Иерархия в поисково-спасательном отряде упрощена: есть руководитель Иван, и есть команда людей, выполняющих его указания. Подчинение их основано на

доверии. Волонтеры выглядят однородной массой, сплавленной духом товарищества и пониманием важности общей задачи. Их одежда и головные уборы полностью функциональны и потому почти одинаковы: спецодежда и военная обувь для удобства передвижения, красные шапки и яркие жилеты – для обозначения своего места в пространстве. Это стихийная самоорганизующаяся сила, сила народная. Лена, опытный поисковик, обладает простой русской, почти крестьянской внешностью. Прозвища волонтеров отсылают к фольклору (Дед Пихто, Лиса, Заря). Это сообщество кажется непроницаемым тем, кто жаждет особого с собой обращения: не дожидается сочувствия Борис, потерянно блуждающий в заброшенном кинотеатре, ритмом своих движений создающий контраст к целенаправленному стремительному движению поисковиков. Иван ограничивает общение с Женей передачей информации, он избегает слушать оправдания, не желает проявлять эмпатию. Волонтеры не утешают и не успокаивают родителей пропавшего, в их разговорах – отчет о проделанной работе, информирование о реальном положении дел.

Пространство, в котором затерялся Алеша, кажется бескрайним. Район, в котором расположена квартира героев и с которого начинаются поиски, включает в себя парк у реки, лес, бессчетное множество многоэтажек – сотни подъездов, тысячи квартир. Он же выглядит маленьким спустя несколько дней работы – лес и парк прочесаны, все подъезды и лифты проверены, соседи опрошены. Алешу не нашли.

Поиски придают этому пространству структуру, теперь его можно оценивать как символическое пространство. Но смысл, который назначает проделанная работа, обнуляет все прежние смыслы. «Приступаем к тотальной расклейке ориентировок. Заклеиваем все: остановки, подземные переходы, двери подъездов, столбы, лавки, доски объявлений, заборы, в магазинах клеим только с разрешения охраны или администрации». Разрозненные объекты, перечисленные через запятую, становятся носителями общего значения: «Внимание! Пропал ребенок. Алеша Слепцов, 2000 г.р. Нужна помощь добровольцев». И создается

впечатление, что при достаточном количестве добровольцев возможно «просеять», не теряя друг друга из вида, всю территорию огромной страны, наведя в ней порядок, и обнаружить ребенка – надежду двух угасающих родов. А может быть, и будущее всей страны.

Переход в рамках одного фильма от воображаемых идентификаций к идентификациям символическим рождает стиль, названный исследователями Трансцендентальным стилем в кино. «Очень часто трансцендентальное кино апеллирует к обыденной реальности, банальной повседневности. Но суть трансцендентального фильма как раз и проявляется в принципиальной несводимости к этой самой реальности. Фильм, где нет ничего, кроме рутины повседневности, оказывается способным проецировать чувства, уводящие за пределы этого мира. По мере развертывания сюжета зритель начинает ощущать, что за событиями, которые происходят с героями в нашем мире, все настойчивее и определенной просматривается иная реальность, определяющая ход и течение событий»¹⁰⁷, – пишет Л. Ключева в докторской диссертации, посвященной трансцендентальному дискурсу в кино.

Изучая фильмы, отнесенные исследователями к трансцендентальному стилю, среди которых работы А. Тарковского, Р. Брессона, Я. Одзу, Л. Фон Триера, Б. Дюмона и др., мы не находим в них многих важнейших составляющих идеологического либо мифологического кино, указанных ранее. Автор в картинах данного типа не назначает ведущую идею фильма ориентиром разворачивающихся событий и не ведет героев через те или иные происшествия к торжеству выбранной идеи. Наоборот, важнейшая задача автора – скрыть эту идею, не обнаруживая ее перед зрителем ни в форме лозунга, ни при помощи речи киногероя. Конфликт скрыт, перенесен во внутренний мир персонажа. Сюжет движется не прямолинейно, основная идея то и дело ускользает от зрительского

¹⁰⁷ Ключева Л. Б. Трансцендентальный дискурс в кино. Способы манифестации трансцендентного в структуре фильма : дис. ... доктора искусствоведения: 17:00:03 / Ключева Людмила Борисовна. – М., 2012. – С. 35.

восприятия. Так создается иллюзия главенства воображаемой идентификации зрителя с героем. Такая идентификация призвана «приручить» зрителя обещанием, что, опираясь на житейский опыт, он вполне сможет понять мотивировки экранного действия. Укорененность героя в обыденном, которую наблюдает зритель, подавляет зрительские эмоции, служит созданию привычки восприятия. И подспудно накапливается скрытый объем символических смыслов, который в финале внезапно обнаруживает себя, бросая героя в невероятное событие или принуждая его к решительному действию. Идентификация с героем мгновенно качественно изменяется. Зритель, весь фильм отождествлявший себя с героем, либо внезапно «отрывается» от него, теряет с ним связь, либо вместе с героем совершает скачок в символическое пространство, достигая вершины его иерархии, постигая его смыслы. В фильме «Дневник сельского священника» (реж. Р. Брессон, Франция, 1950) событием такого рода становится последний разговор пастора с графиней, во время которого герою удается воскресить озлобившуюся, отчаявшуюся и замкнувшуюся в себе женщину к духовной жизни.

«Я не хочу снимать так, чтобы Бог был слишком виден», – признается Робер Брессон в интервью Полу Шредеру. «Видите сами, мои первые фильмы были немного наивными, слишком простыми. Сделать фильм трудно, поэтому я опирался на великую простоту. Чем глубже я погружаюсь в работу, тем больше сложностей я в ней вижу, с тем большей осторожностью я отношусь к ней, чтобы не перегрузить идеологией. Потому что, если она будет чувствоваться с самого начала, к концу ничего не останется. Мне хочется, чтобы люди, которые смотрят фильм, почувствовали присутствие Бога в обыденной жизни <...> В этом и заключается идеология. Я предпочитаю, чтобы люди почувствовали это. Идеология моральна. Я не хочу быть идеологичным. Я хочу быть правдивым, хочу быть над жизнью и ничего не демонстрировать специально. И хочу, чтобы люди ощущали жизнь, как и я, и чувствовали идеологию в самом повседневном,

материальном»¹⁰⁸.

Так фотографическая природа кинематографа находит возможность раскрыть себя на новом уровне. Трансцендентальный дискурс в кино является наиболее гармоничным способом примирить сферу воображаемого и символического, совместить быт и миф, поскольку в фильмах такого типа они необходимы друг другу.

¹⁰⁸ Шредер П. Вероятно, Робер Брессон (интервью 1976 года) / перевод Н. Цыркун [Электронный ресурс] // «Киноведческие записки», 2000. - № 46.
URL:<http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/607/> (дата обращения 16.11.2017).

ГЛАВА 5. СПОСОБЫ СОЗДАНИЯ ИДЕНТИФИКАЦИИ ЗРИТЕЛЯ С РАКУРСОМ КИНОКАМЕРЫ КАК С СОБСТВЕННЫМ ВЗГЛЯДОМ

Идентификация зрителя с героем, основанная на ложном узнавании в образе человека, представленного на экране, себя, позволяет автору вовлечь зрителя в экранное пространство. Но такая идентификация не является единственным способом погрузить зрителя в экранный мир. Способность очаровать зрителя тем, что он видит, является одним из главных художественных свойств кинематографа. «Кино открыло новый мир, который был закрыт от наших глаз. <...> Оно уничтожило фиксированное расстояние между зрелищем и зрителем; то расстояние, которое до сих пор было одним из основных признаков зрительных искусств. <...> Киноаппарат ведет зрителя в качестве спутника внутрь самого кадра. Я вижу вещи внутри самой фильма. Я окружен образами фильма и втянут в ее действие»¹⁰⁹, – пишет Бела Балаш в 1930 году. Зритель оказывается в центре киноповествования. Усилить этот эффект позволяет субъективная камера. Данный художественный прием используется, когда автор принимает решение показывать экранное действие зрителю так, как его видит киногерой.

5.1. Свойства экранного пространства в фильме, пробуждающем в зрителе идентификацию с ракурсом кинокамеры как с собственным взглядом

Взгляд человека свободно выбирает объекты, следуя внутренней необходимости. Прошло более десяти лет с момента возникновения кино, прежде чем кинокамера усвоила эти свойства взгляда и увеличила сходство кинопросмотра с процессом восприятия человеком окружающей его действительности. Показ от первого лица навязывает способ видения, обусловленный фабулой и сюжетом. Видовые фильмы начала XX века,

¹⁰⁹ Балаш Б. Дух фильма. – М.: Художественная литература, 1935. – С. 21-22.

приглашавшие собственными глазами увидеть далекие страны, опирались именно на данный способ восприятия.

В исследовании «Кино “тотальное” и “монтажное”» историк и теоретик искусства и культуры Михаил Ямпольский называет кинематограф статичной камеры, предшествовавший так называемой «гриффитовской революции», «тотальным», то есть целостным¹¹⁰. Он выстраивает это определение, основываясь на практике визуальных аттракционов – эйдофузиконов, стереорам, круговых проекций, широко распространенных накануне возникновения кинематографа. Особенность их в жесткой сцепке со зрелищем – изображение могло двигаться только по причине, ясной для зрителя. В большинстве случаев этот момент обыгрывался: человек усаживался, например, в модель вагона, и, качаясь на рессорах, наблюдал пробегающие мимо картины с нарисованными на них игровыми сценами. Кинематограф, почти полностью вытеснив эти аттракционы, долгое время существовал по их законам. Взгляд зрителя на экран являлся залогом непрерывности самого процесса видения. Кинокамера оставалась статичной, пространство было обращено к зрителю как к участнику процесса и дарило целостный взгляд на мир. Фильмы состояли из длительных планов – эпизодов, перемещения камеры внутри кадра были практически невозможны, ведь они угрожали тем, что зритель «потеряется» в фильме.

Первым сознательно решился на дробление пространства фильма Дэвид Уорк Гриффит (1875-1948). Однако он обеспечил этому процессу несколько смягчающих условий. Исследователи отмечают, что ранние фильмы «байографа» изобилуют «промежуточными сценами» – недолгими планами дверей, прихожих, ворот, подъездов и т.д., назначением которых была имитация непрерывности

¹¹⁰ Ямпольский М. Б. Язык – тело – случай: кинематограф и поиски смысла. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – С. 25.

процесса видения¹¹¹. Момент перемены взгляда на фильмическое пространство стал смягчаться также при помощи наплыва между общим и крупным планами, «пространственный скачок» между которыми не мог быть подкреплён перемещением зрителя.

Решаясь на эксперименты и раскрепощая собственное движение, камера расширяла возможности взгляда. Сегодня человек может увидеть землю с высоты и испытать чувство полета, опуститься на морское дно или заглянуть в кратер вулкана, и в нем не возникает вопросов относительно положения собственного тела во время просмотра. «И если глаз, который движется, не сковывается более телом по законам материи и времени, если не существует более предписываемых ограничений на его перемещение – условия, выполняемые самими возможностями съёмки и фильма, – мир будет конструироваться не только посредством глаза, но и для него»¹¹², – пишет Жан-Луи Бодри. В мире, созданном в угоду взгляду, зритель приобретает все-присутствие, превращаясь в чистую инстанцию восприятия, то есть, приобретая качество трансцендентального субъекта. Это привилегированная, невозможная в повседневной жизни позиция характеризуется одновременно как вовлеченностью в события, так и безопасностью, свободой от них. Чтобы испытать это чувство всеведения и всемогущества, зритель стремится довериться экрану и той картине мира, которую он разворачивает.

При этом зрителю совершенно не нужен герой в качестве фигуры, действующей на экране. Подтверждает данный тезис фильм «Дождь» (1929) Й. Ивенса, голландского режиссера документалиста. Фильм длится 14 минут, и все это время на экране нет другого героя, кроме дождя в Амстердаме, с которым

¹¹¹ Об этом писал, в частности, Уильям Джонсон (*прим. авт.*) // Цит. по Ямпольский М. Б. Язык – тело – случай: кинематограф и поиски смысла. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – С. 38.

¹¹² Jean-Louis Baudry. Ideological Effects Of The Basic Cinematographic Apparatus // *Narrative, Apparatus, Ideology* (ed. by Ph.Rosen). – New York: Columbia University Press, 1986. – pp. 286-299.

режиссер работает так, «как это делается с новым актером»¹¹³. Заснятые Ивенсом мокрые мостовые, потоки воды и затянутое облаками небо, сложившись в кинокартину, дарят нам образ знакомый и, в то же время, иной. Солнце, осветившее набережную реки, заходит за тучи, падают первые капли. Дождь начинается, дождем охвачен и омыт город. Мы, зрители, разделяем с автором переживание, переживание дождя. Сквозь дрему, которую дарит кино, я чувствую запах мокрой земли, слышу звук дождя... Это похоже на галлюцинацию, сон. Именно зритель, принимая фильм, делает киноизображение реальным. Может ли он отказать фильму в вере? Усилим воли отвергнуть историю, которую он предлагает? Конечно. Но что случится в этом случае с фильмом? Фильм исчезнет. Останется лишь бессмысленное мельтешение света, а обернувшись в поисках его источника мы увидим спрятанный за последними рядами кресел кинопроектор. Фильм без зрителя перестанет существовать, оставшись лишь технологией.

Экранная реальность всегда являлась отражением повседневности отнюдь не в иллюстративном смысле. «Кино вещь – это законченный этюд совершенного зрения, утонченного и углубленного всеми существующими оптическими приборами и главным образом – экспериментирующем в пространстве и времени съемочным киноаппаратом. Поле зрения – жизнь; материал для монтажного построения – жизнь; декорации – жизнь; артисты – жизнь»¹¹⁴, – писал Д. Вертов. Он стремился создать фильм «Человек с киноаппаратом» (1929) «без помощи надписей», «без помощи сценария», «без помощи театра». Б. Балаш писал: «В предрассветные часы он крадет по городу, прислушиваясь к людскому сну и к отдельным проявлениям жизни. Город просыпается, потягивается. Чистятся зубы, поднимаются ставни. Трамваи и дрожки извещают о наступлении дня. Движение, единое мощное движение подхватывает разрозненные элементы бытия – телеграфные столбы, народ на улицах, чьи-то родовые муки – и сводит, сплавляет

¹¹³ Дробашенко С. В. Кинорежиссер Йорис Ивенс. – М.: Искусство, 1964. – С. 16.

¹¹⁴ Цит. по: Дробашенко С. В. Кинорежиссер Йорис Ивенс. – М.: Искусство, 1964. – С. 16.

их, подчиняя единому ритму. С окончанием трудового дня движение не исчезает, но меняет направление. Теперь работающие купаются и занимаются всевозможными видами спорта. Приходит вечер со своими приметамы – тирами, китайскими фокусниками, пивнушками и кинотеатрами. День подошел к концу. Завтра будет такой же день, из года в год будет повторяться то же самое»¹¹⁵. Главным героем данного фильма стал «киноглаз», то есть автор. А значит, и зритель.

Присваивая взгляд-ракурс, зритель «становится» персонажем фильма, и какую бы точку зрения не выразил «носитель взгляда», сконструированный авторами, зритель неизменно разделяет ее. В этом можно обнаружить провокацию и насилие. Субъективный взгляд в кино позволяет зрителю ощутить расположение героя в пространстве, пережить как его преимущества, так и ограничения. «Перед нашими глазами открывается глубина, в которую герой должен упасть; перед нами встает высота, на которую герой должен взобраться. Мы видим вещи в искаженной перспективе или в укороченном виде. Положение персонажа в кадре – это н а ш а точка зрения, словно мы беспрерывно поворачиваемся туда и сюда. Меняющиеся направления взгляда внушают нам постоянное чувство движения»¹¹⁶, – описывает позицию зрителя при просмотре фильма, снятого от первого лица Б. Балаш, делая акцент на легкости восприятия характера героя, которое такой показ дарит.

Субъективная камера осознанно применяется в кино с 1900-х годов. В одноминутном фильме «Каково это, когда тебя переехали» (реж. С. М. Хепуорт, Великобритания, 1900), зритель видит на киноэкране приближающийся автомобиль, который мчится навстречу, увеличиваясь с каждой секундой. Пассажиры и водитель замечают «присутствие зрителя на дороге». Они машут ему руками, жестами требуют: отойди! Машина виляет, пытается уклониться от

¹¹⁵ Кракауэр З. «Человек с киноаппаратом». Рецензия 1929 г. [Электронный ресурс]: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/369/> (дата обращения 12.09.2017).

¹¹⁶ Балаш Б. Дух фильмы. – М.: Художественная литература, 1935. – С. 37.

столкновения, но тщетно. Затем – темнота и забавные титры, написанные «от руки» и выражающие оханье и чертыханье. Характера персонажа, которого переехали («тебя») мы не знаем. О причинах, по которым он не избежал ДТП, ничего не известно. Но очевидно, что, в отличие от «Прибытия поезда», этот персонаж присутствует в фильме, и данная, несколько схожая в визуальном отношении, картина преследует совсем иные цели. «Хэпуорт дождался, когда пресловутая конвенция кинематографической коммуникации – идентификация взглядов большого безличного зрительного зала с невидимым безличным оператором – окажется закреплена пятилетней практикой, и взорвал ее изнутри, искусственно введя в нее экстремальную ситуацию и сместив тем самым регистры восприятия»¹¹⁷, – пишет, исследуя свойства субъективной камеры, А. Гусев. Так кого же в фильме «Каково это, когда тебя переехали» задавил автомобиль? Оператора (автора)? Меня (зрителя)? Героя фильма? Всех сразу – три инстанции сливаются в едином взгляде на мир.

Фильм Хэпуорта представляет собой редкий даже в современном кино случай, когда субъективная камера, используясь с первого кадра до последнего, представляет собой необходимый сюжетобразующий прием. Гораздо чаще субъективную камеру используют в наиболее важные, кульминационные моменты действия. Так произошло на съемках «Пиковой дамы» (реж. Я. Протазанов, Россия, 1916), когда данный прием был изобретен заново и, возможно, впервые использован в отечественном кино. Оператор фильма В. Баллюзек рассказывает об этом случае: «Я помню, как мне долго пришлось отстаивать эту свою мысль, приводившую в ужас некоторых участников постановки. <...> Для съемки этого эпизода я сделал специальное устройство из двух велосипедов. Кинокамера неотступно следовала за спиной Германна (Мозжухина), открывая глазам зрителей панораму бесконечных гостиных старого

¹¹⁷ Гусев А. Субъективная камера в постклассическом зарубежном кинематографе (1960-2000). [Электронный ресурс] // Киноведческие записки, 2009. – № 79. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/1005/> (дата обращения 19.09.2017).

особняка. Движущаяся кинокамера заставляла зрителей испытывать то же чувство, которое испытывал Германн, впервые обозревая незнакомую обстановку. По выражению режиссера Н.Н. Евреинова, это был такой момент, когда зритель временно становился субъективным, а не объективным, когда возникала монодрама»¹¹⁸.

Со временем, приобретя большую подвижность, субъективная камера стала имитировать движение человеческого тела, небрежность и расфокусированность взгляда. Это позволило подчеркнуть документальность происходящего на экране, заставить зрителя поверить в жизненность экранных обстоятельств. В наши дни цифровые камеры стали чрезвычайно компактными. Малые их габариты и легкость позволяют зрителю увидеть то, что не предназначено для человеческих глаз. Например, охоту на лис с беркутом – с точки зрения птицы-охотника¹¹⁹ или ход жирафа с точки зрения камня, который он невольно толкнул копытом¹²⁰. Заснято множество любопытных курьезов: чайка украла камеру у туристов и летит над прибрежными скалами, снимая свой полет¹²¹, белка схватила аппарат в зубы и бежит с ней по ветвям, поглядывая на других белок и хозяина камеры, волнующегося внизу¹²². Эти небольшие фильмы предлагают уникальный, «нечеловеческий» взгляд на мир, и ритм снятого визуального материала странен, непривычен. Безусловно, эти ролики оказывают влияние на кинематограф,

¹¹⁸ Баллюзек В. На съемках «Пиковой дамы» // История отечественного кино. Хрестоматия / Рук. проекта Л. М. Будяк. Авт.-сост. А. С. Трошин, Н. А. Дымшиц, С. М. Ишевская, В. С. Левитова. – М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2011. – С. 62.

¹¹⁹ «GoPro: Eagle Hunters in a New World». [Электронный ресурс] URL: <https://youtu.be/WvhM8Lc9m-o> (дата обращения 14.10.2017).

¹²⁰ «GoPro: Giraffe Kick». [Электронный ресурс] URL: <https://youtu.be/AeE9jsQzL9U> (дата обращения 14.10.2017)

¹²¹ «Чайка украла камеру у туристов». [Электронный ресурс] URL: <https://youtu.be/XD1JQ8MefKY> (дата обращения 14.10.2017).

¹²² «Белка украла камеру GoPro и утащила её на дерево». [Электронный ресурс] URL: <https://youtu.be/SAxIFL6SWxs> (дата обращения 14.10.2017).

задавая координаты для последующего конструирования подобных аттракционов в игровом кино.

Так человек приобретает способность выходить за рамки своего опыта и идентифицироваться с собой как с «чистым актом восприятия (бодрствованием, готовностью)»¹²³. Идентификация переносится на ракурс кинокамеры, на захваченный ею кадр и на луч кинопроектора. Опыт киногероя становится опытом зрителя. В работе «Понимание медиа» М. Маклюэн описывает следующий случай: «Поскольку лучший способ проникнуть в ядро формы – это изучить ее последствия в какой-нибудь незнакомой обстановке, обратим наше внимание на то, о чем заявил в 1956 году большой группе голливудских администраторов президент Индонезии Сукарно. Он сказал, что считает их политическими радикалами и революционерами, колоссально ускорившими политические изменения на Востоке. В голливудском кино Восток увидел мир, где все люди, даже *самые обычные*, имеют автомобили, электропечи и холодильники. В итоге, восточный человек считает себя теперь обычным человеком, которого обделили в его элементарных прирожденных человеческих правах»¹²⁴.

Интересно наблюдать за зрителем в кинозале: лицо его освещают всполохи света, а сам он замороженно следит за происходящим на экране. Реакция на события фильма эмоциональна, а в кульминационные моменты действия, связанные с драками, опасными трюками, он и вовсе не может усидеть на месте: сжимает кулаки, желая наподдать злодею-антагонисту, ерзает в кресле, наблюдая погоню... Автор данного исследования многократно замечал за собой привычку, усвоенную еще в детстве: когда герой опускается под воду, сложно удержаться, чтобы не вдохнуть поглубже. Идентификации зрителя с тем, что он видит на

¹²³ Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. – СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2010. – С. 79.

¹²⁴ Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека. – М.: Канон-Пресс / Кучково поле, 2003. – С. 336.

экране неизбежна, ведь человек откликается на фильм всем своим существом. Как нам объяснить это явление?

В основе его – феномен, описанный еще в середине XIX века английским физиологом Уильямом Карпентером: наблюдение за движениями человеческого тела вызывает в наблюдателе слабое сокращение мускулов, участвующих в движении наблюдаемого ¹²⁵. Это открытие позже было подтверждено электрофизиологическими опытами.

Дальнейшему исследованию перемен физического состояния человека во время кинопросмотра сопутствовало развитие технологий. Наука позволила заглянуть прямоком в черепную коробку с тем, чтобы определить, как изменяется во время того или иного воздействия фильма активность головного мозга зрителя. Данное направление исследований находится в ведении нейронаук, кинематографу отведено здесь особое направление – нейросинематика ¹²⁶. Позитронно-эмиссионная и магнитно-резонансная томография мозга показали включение в работу определенных структур и/или зон головного мозга в режиме реального времени. При этом обнаружилось, что одни и те же области мозга активизируются как при наблюдении за теми или иными действиями, так и при выполнении их ¹²⁷. Наблюдения выявили также, что каждой художественной технике, каждому креативному приему соответствует вовлечение определенных

¹²⁵ Булгакова О. Кино. Mode D'emploi. // Советская власть и медиа: сб. статей. Под ред. Х. Гюнтера и С. Хэнсген. – СПб.: Академический проект, 2005. – С. 306.

¹²⁶ Бугаева Л. Кино и мозг. [Электронный ресурс] // «НЛО», 2017. – №1. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2017/1/kino-i-mozg-pr.html> (дата обращения 15.09.2017).

¹²⁷ Спивак Д., Бугаева Л., Степанов М., Венкова А. Искусство и мозг: актуальные направления изучения. Международный журнал исследований культуры. – №1 (22). [Электронный ресурс] // «Эйдос», 2016. URL: [http://www.culturalresearch.ru/files/open_issues/01_2016/ijcr%201\(22\)2016_130-141spivak1.pdf](http://www.culturalresearch.ru/files/open_issues/01_2016/ijcr%201(22)2016_130-141spivak1.pdf) (дата обращения 03.09.2017).

областей мозга, чему в свою очередь сопутствует то или иное состояние или аффективный процесс в человеческой психике.

Сходства, обнаруженные между реакциями мозга разных людей на один и тот же фильм, позволяют объединить различные визуальные объекты в группы по воздействию, которое они оказывают на зрителя. В перспективе это может привести к созданию картографии нейроэстетического пространства¹²⁸, что в свою очередь позволит «создавать фильм» невиданным ранее способом – стимулируя ту или иную часть головного мозга и вызывая в зрителе те же переживания, что дает кинопросмотр. Данная область науки находится в начале своего пути, но уже сейчас открывает удивительные перспективы, обещая, например, расшифровку и экранизацию снов¹²⁹ или вовлечение зрителя в фильм на физическом уровне: «В фильме герой спасается от погони, в машине отказывают тормоза, и он оказывается на краю пропасти. В этот момент зритель, мозг которого подвергся специальной обработке, испытывает ощущение потери баланса и чувствует, как его тело переворачивается в воздухе. В последнюю секунду герой выпрыгивает из несущейся в пропасть машины, и в тот самый момент, когда ноги протагониста касаются земли, зритель ощущает легкий удар»¹³⁰, – такую ситуацию описывает Д. Закс в книге «Фликер: как фильмы действуют на мозг». Появление данного типа кинематографа ожидается в ближайшем будущем, и он уже имеет свое название: «Магновидение». И все же на сегодняшний день понимание принципов зрительного восприятия на базе точного описания закономерностей функционирования зрительной зоны коры головного мозга нам не доступно. Нейросинематика занята постановкой вопросов и накоплением информации.

¹²⁸ Там же.

¹²⁹ Бугаева Л. На пути к искусству будущего: от биодинамики к нейросинематике. Расщепление визуального: значение новых медиа. Сборник статей // по материалам Международного симпозиума «Pro&Contra медиаккультуры». – М., 2015.

¹³⁰ Цит. по: Бугаева Л. Кино и мозг. [Электронный ресурс] // «НЛО», 2017. – №1. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2017/1/kino-i-mozg-pr.html> (дата обращения 03.09.2017).

5.2. Характеристики главного героя в фильме, пробуждающем в зрителе идентификацию с ракурсом кинокамеры как с собственным взглядом

В случае, когда субъективная камера выбирается в качестве сюжетообразующего приема, задачей автора становится постоянное удержание зрителя в состоянии осознания собственного присутствия внутри экранных событий. Для этого используются знаки повседневного восприятия человеком окружающих его предметов, людей, а также его восприятие времени. Такими знаками могут быть моргание (между кадрами, снятыми в одной локации в одно время, «прокладывается» короткое черное поле, связывающее такую склейку со смыканием ресниц, на которое человек в повседневной жизни склонен не обращать внимания, но которое присутствует постоянно), показ экранных событий с высоты человеческого роста. Длительность кадров и их ритм схож с восприятием повседневной жизни (в соответствии с опытом авторов фильма – сценариста, режиссера, оператора и т.д.). Авторы обращаются к способности человека наблюдать окружающий его мир и трактовать события, происходящие с ним.

Каждый встречался с обращенной к нему реальностью, с миром, который словно разговаривает с нами. Многие переживают такое состояние в критические моменты жизни, для других оно становится признаком вдохновения. Пьер Паоло Пазолини, приложив этот «диалог реальности с человеком» к кинематографу, по его собственному признанию, пришел к осознанию идеи Бога: «Я пришёл к выводу, что «кино», воспроизводя реальность, даёт безукоризненное семиотическое описание этой реальности. И что система знаков в кино - на практике та же система знаков реальности. *Таким образом, реальность – это язык!* Нужна семиотика реальности, а не семиотика кино! Но если реальность *говорит*, то кто это говорит и с кем он говорит? Реальность говорит сама с собой: это система знаков, с помощью которых реальность говорит с реальностью. Это

разве не Спиноза? Это представление о реальности разве не похоже на представление о Боге?»¹³¹.

Субъективная камера позволяет автору транслировать собственный взгляд на вещи, передавая напрямую свой жизненный опыт, художественную позицию, и, возможно, мистическое переживание бытия (об успешном опыте такого рода свидетельствуют фильмы Дреера, Бергмана, Брессона, Тарковского, Сокурова, Дюмона и других авторов, чей стиль работы может быть отнесен к трансцендентальному стилю в кино¹³²). Идентификация зрителя с ракурсом камеры как с собственным взглядом способствует усвоению этого опыта, доносящего самым доходчивым путем. А потому, в конечном счете, во власти кинематографа расширить духовный опыт зрителя. Может быть, именно поэтому метафора кинопросмотра используется для объяснения самых возвышенных и тонких концепций: «Просто представьте, что мы были рождены в кинотеатре. Мы не знаем о том, что происходящее перед нашими глазами – это только кинопоказ. Мы не знаем, что это только фильм, что это только кино и что события в фильме ненастоящие, что в действительности их не существует», – пишет в эссе «Жизнь как кино» бутанский буддийский лама Дзонгсар Кхьенце Ринпоче, стремясь передать читателю взгляд на мир, соответствующий философии буддизма. – «Но представьте, что у нас есть немного заслуг <...> Тогда, как у буддистов, у нас есть несколько возможностей. С точки зрения буддизма Тхеравады, мы поднимаемся и уходим из кинозала или просто закрываем глаза, так, чтобы не увлечься фильмом. Таким образом мы прекращаем наши страдания. На уровне Махаяны, мы уменьшаем страдания посредством понимания того, что фильм ненастоящий, что он всего лишь картинка и пустышка. Мы не перестаём смотреть фильм, но мы видим, что он не имеет внутренней сущности. Больше того, мы задумываемся о

¹³¹ Пазолини П.П. Почти завещание // Три текста 1975 года / Перевод К. Медведева.

– М.: Свободное Марксистское издательство, 2007. – 76 с.

¹³² См. например: Шредер П. Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер / Пер. с англ. Н. А. Цыркун // Киноведческие записки. 1996-1997. – Вып. 32. – С. 182-200.

других, кто сидит в кинотеатре. В конечном итоге, в Ваджраяне мы знаем, что это – всего лишь кино, мы не обманываемся, а просто наслаждаемся шоу. Чем больше эмоций вызывает у нас фильм, тем глубже мы осознаём красоту постановки. Мы делимся своими переживаниями с теми, кто смотрит вместе с нами, с теми, кто, по нашему мнению, также может оценить увиденное нами»¹³³.

5.3. Анализ фильмов, пробуждающих в зрителе идентификацию с ракурсом кинокамеры как с собственным взглядом

Мы рассмотрим три картины, в которых логика субъективного взгляда является сюжетообразующим фактором. Это «Скафандр и бабочка» (реж. Д. Шнабель, Франция, США, 2007), «Вход в пустоту» (реж. Г. Ноэ, Франция, Германия, Италия, Канада, 2009) и «Русский ковчег» (реж. А. Сокуров, Россия, Германия, Япония, Канада, Финляндия, Дания, 2002). Тематическое разнообразие фильмов, выбранных для анализа, свидетельствует о неисчерпаемых возможностях использования приема субъективной камеры в кинематографе. В данных работах был обнаружен ряд приемов, позволяющих зрителю узнать в изображении, увиденном на экране, собственный повседневный взгляд на мир. Такие приемы являются важнейшей составляющей данного типа показа.

Большое значение в деле вовлечения зрителя в пространство фильма имеют первые кадры, задача которых – заставить зрителя поверить в то, что он видит происходящее «собственными глазами», что он «погружен» в экранную реальность. Экспозиционная и завязочная части сценария и фильма призваны поддержать и упрочить возникшую связь.

Всякий фильм, показывающий события от первого лица, имеет в своей основе историю, рассчитанную на подобный показ. Необходимо, чтобы тема, сюжет и

¹³³ Rinpoche D.K. Life as Cinema. [Электронный ресурс] URL:

<https://vajratool.wordpress.com/2011/01/26/life-as-cinema-by-dzongsar-khyentse-rinpoche/> (дата обращения 22.05.2017).

фабула обладали качествами, при которых точка зрения «от первого лица» станет органичной и безусловно приемлемой. Фильм «Скафандр и бабочка» отвечает данному требованию. В его основу лег реальный случай: мыслящий, сознающий себя человек оказался «заперт» внутри парализованного тела. Взгляд со стороны на данного героя не способен предоставить зрителю информацию о его характере, образе мыслей, как и о том, действует герой на протяжении фильма или почти не осознает происходящего, поскольку единственным способом взаимодействия с окружающим миром для Жана-Доминика Боби осталось крошечное физическое движение – моргание. Но ситуация, в которой оказался герой, раскрывается, когда мы смотрим на нее глазами самого Жана-Доминика. Видя мир так, как его видит киногерой, мы становимся способны воспринять тот опыт, что преподносит герою жизнь вместе с тяжелым испытанием.

Первая сцена фильма открывается кадром, имитирующим процесс приподнимания век. Процесс этот медленный и подробный: открыть глаза удастся не сразу. Сверхкрупные планы медсестры и врача, идущие следом, нетипичны для кино – так мы видим в повседневной жизни, когда человек тесно нависает над нами, из-за чего мы не можем разглядеть его. Встречаясь глазами со взглядом зрителя (то есть, глядя в камеру), медсестра объясняет: «Вы долго спали, теперь вы просыпаетесь». Эта реплика перекликается с концепцией кинематографа как сновидческой реальности. Мы просыпаемся внутри сновидения, чтобы еще глубже погрузиться в мир грез.

Закадровый голос, принадлежащий герою, звучит приглушенно по сравнению с прочими голосами (такой эффект дает особенность озвучания – максимально возможное приближение микрофона к губам актера). Он звучит так потому, что является внутренним монологом – мыслью, о чем сам герой узнает вскорости, как и о собственной немоте.

Возможность показать на экране жизнь сознания занимала кинематографистов еще в эпоху немого кино. С. Эйзенштейн считал, что «Только киностихии

доступно ухватить представление полного хода мыслей взволнованного человека»¹³⁴. Конструированию внутреннего монолога на экране необходимо должен был предшествовать самоанализ: «Как говоришь «в себе», в отличие от «из себя». Каков синтаксис внутреннего языка, в отличие от внешнего. Каким дрожаниям внутренних слов сопутствует совпадающее зрительное изображение. Каким состояниям противоречащее. Как работает взаимоискажение...

Прислушиваться и изучать, чтобы понять структурные законы, и собрать их в конструкцию внутреннего монолога предельной напряженности борьбы трагического переживания.

Как увлекательно!»¹³⁵.

Данная идея увлекла и Б. Балаша, который осмыслял данный способ показа в оригинальных, по-настоящему кинематографических терминах: «Внутренняя речь, в процессе которой человек сам себе отдает отчет в происходящем, переводится во вне. Самоконтроль сознания вставляется теперь в качестве пленки в аппарат, функционирует механически и виден окружающим»¹³⁶.

Самоконтролю сознания в фильме «Скафандр и бабочка» (реж. Д. Шнабель, Франция, США, 2007) – сопутствует испуг: «Что происходит? Черт, это же больница!». Подтверждая этот факт, в палату входит врач. Манипуляции доктора, производимые с героем, связаны со взглядом, а потому становятся манипуляциями со зрителем. Глядя на экран, где проходит простая медицинская проверка, мы не можем не следить за лучом фонарика, и в этот момент наше физическое действие синхронизируется с физическим действием героя, а потому информация, сообщаемая герою, задевает и нас: «Жан-Доминик, у вас был инсульт. Вы почти три недели были в коме. Но вы очнулись, и теперь все будет хорошо». Здесь же новая деталь усиливает нашу идентификацию с героем: моргание. Выполняя просьбу врача, герой совершает это движение, которое в

¹³⁴ Эйзенштейн С. «Одолжайтесь!» // Собр. соч.: В 6 т. – М.: Искусство, 1964. – Т.2. – С. 78.

¹³⁵ Там же. – С. 79.

¹³⁶ Балаш Б. Дух фильма. – М.: Художественная литература, 1935. – С. 170.

повседневной жизни практически не замечается нами, но которое в то же время является малой единицей самоконтроля, а потому успокаивает и даже примиряет с обстоятельствами.

А обстоятельства таковы, что герой обездвижен, заперт внутри собственного тела – «скафандра», а мы – внутри героя. Но визуальный ряд фильма не ограничивается показом больничных стен. Мы отправляемся в сны и воспоминания Жана-Доминика. В своих фантазиях герой приобретает свободу, а творчество утешает его: при помощи моргания и специально разработанного алфавита Жан-Доминик Боби пишет книгу. В течении фильма зритель не только прочувствует бессилие и обреченность персонажа, сопутствующие его болезни. Ему удастся прикоснуться к идее величия души, которая всегда имеет свободу выбора, в чем и заключаются высокая утешительная идея и пафос данного фильма, снятого, как известно, на основе реальных событий.

Уже в средней части картины «Скафандр и бабочка» режиссер изменяет принципу субъективной камеры, снимая, например, воспоминания героя в виде фильма с его участием, а затем и вовсе отказывается от субъективного взгляда как способа раскрытия экранного мира.

Более последовательно, с начальных и до финальных титров, субъективная камера используется в картине «Вход в пустоту» (реж. Г. Ноэ, Франция, Германия, Италия, Канада, 2009).

Как видит мир душа усопшего? Лишенная тела и свободная в своих перемещениях, но неспособная покинуть землю и оставить близкого человека? Ответ автора на эти сложные вопросы лег в основу фильма. Использование субъективной камеры здесь оправданно, более того – необходимо.

С первых же кадров обращает на себя внимание подвижность изображения. Камера с той же легкостью меняет ракурс, с какой человек поворачивает голову, осматриваясь. «Синхронизации» зрителя с героем по имени Оскар также служат

моменты моргания, которыми снабжено изображение и которые представляют собой короткие темные планы. Моргание маркирует «живого» персонажа и впоследствии, после его гибели, отменяется.

Еще один прием, работающий на «слияние» зрителя с персонажем – способность видеть собственное тело. В первой сцене Оскар протягивает сестре Линде книгу, и мы видим его руку так, как видели бы свою в аналогичной ситуации. Далее герой приближается к зеркалу, и то, что в отражении появляется не оператор с камерой, а симпатичное лицо молодого человека, безапелляционно свидетельствует о том, что героем фильма является сам зритель, и внешность его такова.

Фильм «Вход в пустоту» позволяет пройти через вереницу психических состояний, переживаемых Оскаром. После завершения первой сцены и ухода Линды зритель видит, как окружающий Оскара экранный мир «плывет»: предметы в захлавленной маленькой квартире начинают вибрировать, звук – двоиться. Оскар впадает в нервное возбуждение, мечется по комнате. Мы понимаем, что он переживает наркотическую ломку и лихорадочно готовится к очередному приему наркотиков. Дистанция к фильмической реальности, доступная восприятию зрителя, рифмуется с дистанцией к реальности, к которой склонны наркоманы. Герой жадно затягивается, и трубочка для курения находится прямо перед камерой, то есть – перед зрителем. Вместе со зрителем Оскар попадает в желанную и более подлинную для него реальность – пространство наркотического опьянения, наполненное галлюцинациями. Наблюдение за ними безраздельно принадлежит сфере субъективного взгляда, опыт этот невозможно передать в кинематографе иначе, кроме как при помощи субъективных планов, что вновь подчеркивает удачное соответствие выбранных автором фильма сюжета, фабулы и темы субъективной камере в качестве сюжетобразующего приема.

В фильме присутствует также внутренний монолог в форме потока сознания, демонстрирующий процесс мышления героя, но он прекращается, когда Оскар погибает, будучи застрелен полицейскими в туалете бара «Вход в пустоту». В момент смерти душа Оскара покидает тело, взмывает над ситуацией и над городом. Но не может оторваться от мира, поскольку неспособна забыть данное сестре Линде обещание всегда быть рядом.

Погибший Оскар пересматривает наиболее болезненные события собственной жизни. Он видит себя мальчиком в момент, когда погибают его родители, затем переносится в недавнее прошлое и следует за спиной у повзрослевшего себя, наблюдая собственные действия, приведшие его к гибели. И в данном случае раздвоение героя на наблюдателя и того, за кем он наблюдает, не вызывает ощущения перемены логики, измены законам субъективного взгляда, поскольку, возможно, после смерти человека жизнь отчуждается от него на его же глазах.

Фильм «Вход в пустоту» содержит множество провокационных и откровенных сцен, и создается впечатление что, воспользовавшись точкой зрения выбранного героя, режиссер нашел возможность показать на экране все то, что занимает его самого.

В картине «Русский ковчег» (Россия, Германия, Япония, Канада, Финляндия, Дания, 2002) режиссер А. Сокуров избирает подобную стратегию. Сходство режиссера с персонажем, глазами которого зритель видит экранный мир, подчеркивает тот факт, что мысли героя озвучивает узнаваемый голос – это голос самого режиссера. Мы знакомы с ним по фильмам «Духовные голоса» (Россия, 1995), «Робер. Счастливая жизнь» (Россия, 1996), «Элегия дороги» (Франция, Россия, Нидерланды, 2001). В художественном фильме «Русский ковчег» персонаж - автор впервые шагнул в густонаселенный мир фильма, чтобы взаимодействовать с другими персонажами на равных.

«Меня интересовало, что значит жить внутри художественного произведения, каким является Эрмитаж – музей, архитектурный памятник, и Эрмитаж –

исторический дом русской Власти»¹³⁷, – признается режиссер. Удовлетворив свой интерес, Сокуров открыл зрителю возможность оказаться внутри другого художественного произведения – фильма «Русский ковчег».

«Открываю глаза и ничего не вижу» – этой репликой в полной темноте начинается фильм. «Помню, помню, что случилась беда, и все стали спасаться кто как может, кто как может. Что со мной произошло – не помню». И вдруг герой оказывается в толпе людей. Растерянность, которую он переживает, осматриваясь в незнакомой обстановке и не узнавая места действия, созвучна состоянию зрителя, который начинает просмотр любого фильма со стремления разобраться в предлагаемых обстоятельствах. Желание вместе с героем разгадать тайну его появления на пышном празднике провоцирует зрительский интерес.

Идентификации зрителя с героем совершается иными путями, нежели в рассмотренных нами выше картинах, где авторами была проделана работа по обнаружению знаков повседневного восприятия жизни, располагающихся на границе физиологических потребностей (как, например, моргание), и последующему перенесению их на экран. Режиссер словно ставит фильтр, отсекающий часть аудитории: сокуровский зритель должен обладать сходным пониманием культурного контекста. «Это всего лишь мои эмоциональные впечатления: рефлексия человека, сформированного определенными культурными традициями, – о времени, о характерах исторических лиц», – говорит Сокуров о художественной задаче фильма. – «И это, конечно, система ощущений и понятий современного человека моего Отечества»¹³⁸. В названном «современном человеке» усматривается некий тип, и режиссер рассчитывает на отдельного его представителя, который и станет тем идеальным зрителем, способным вполне идентифицироваться с героем фильма и следить за развертыванием мысли режиссера.

¹³⁷ Интервью с Александром Сокуровым // Остров Сокурова. Официальный сайт. [Электронный ресурс] URL: http://sokurov.spb.ru/isle_ru/feature_films.html?num=39 (дата обращения 17.10.2017)

¹³⁸ Там же.

Но есть в данной картине фактор, провоцирующий зрительское отождествление с экранным миром до фабулы и даже до темы, которое способно увлечь и «неподготовленного» зрителя. Это сам ход экранного времени. Зритель, синхронизируясь с восприятием пространства фильма, осуществляемым героем во времени, проживаемом им на экране, входит в длительность плана, которая ни при помощи смены кадра, ни – монтажной склейки не обрывает нить восприятия и не пробуждает его от грезы, не «встряхивает» его усыпленное сознание. Во время просмотра фильма «Русский ковчег» зритель не сможет ускользнуть от зрелища, найдя паузу в повествовании – автор не дает ему этой возможности: фильм снят одним насыщенным событиями планом, и план этот длится один час двадцать девять минут. Это технический прецедент мирового значения, первый фильм подобного рода, и опыт этот уже усвоен, присвоен другими авторами. (Один из последних примеров подобного обращения с длительностью кадра мы встречаем в фильме «Бердмэн» (реж. А.Г. Иньярриту, США, 2014). Объединяя время своей жизни с экранным временем, зритель попадает в стабильный и сильный поток фильмической реальности. «Как можно здесь манипулировать временем, перекраивать его на свой лад? Время едино: Present continius tense – настоящее продолжающееся время. Я должен быть внутри него, должен быть цельным как это художественное пространство, как этот многосоставный, но нерасчленимый архитектурный ансамбль. Никаких крупных планов – единственная панорама»¹³⁹, – говорит Сокуров.

Концепция фильма как потока времени сформулирована А. Тарковским в работе «Запечатленное время». Он пишет: «Музыкальное произведение может быть сыграно по-разному, может длиться разное время. Время в этом случае становится лишь условием причины и следствия, располагающихся в определенном заданном порядке, – оно носит в этом случае абстрактно-философский характер. Кинематографу же удастся зафиксировать время в его внешних, эмоционально постигаемых приметах. И тогда время в кинематографе

¹³⁹ Там же.

становится основой основ, подобно тому, как в музыке такой основой выступает звук, в живописи – цвет, в драме – характер»¹⁴⁰. По Тарковскому именно время становится подлинным наполнением кадра, а время едино – экранное время невозможно отделить от времени жизни, проведенного зрителем в кинозале. «Мне, предположим, хочется, чтобы время текло в кадре достойно и независимо для того, чтобы зритель не ощущал насилия над своим восприятием, чтобы он добровольно сдавался в плен художнику, начиная ощущать материал фильма как свой собственный, осваивая и присваивая его себе в качестве нового, своего опыта»¹⁴¹. И если экранное время не окрашено восприятием персонажа и показывает реальность «объективно», то оно передает состояние режиссера. Так случилось, например, на съемках «Ностальгии»: «Я не ставил перед собою задачи такого рода, но симптоматическая для меня уникальность возникшего передо мною феномена состояла в том, что, независимо от моих конкретных частных умозрительных намерений, камера оказалась в первую очередь послушна тому внутреннему состоянию, в котором я снимал фильм, бесконечно утомленный разлукой с моей семьей, отсутствием привычных условий жизни, новыми для меня производственными правилами, наконец, чужим языком»¹⁴². Если же наполнение кадра принадлежит персонажу и окрашено его восприятием, то все особенности его характера становятся опосредованно – зримы, поскольку в окружающем мире он замечает лишь то, что соответствует им.

Так, демонстрируя разнообразие субъективных точек зрения, кинематограф дает зрителю понимание принципиальной разницы в способе восприятия жизни разными людьми, о чем свидетельствуют фильмы, рассмотренные нами. И не покажется ложным вывод о том, что кинематограф как никакое другое искусство способен содействовать развитию терпимости в человеке.

¹⁴⁰ Тарковский А. Запечатленное время. [Электронный ресурс] URL: <http://tarkovskiy.su/texty/vrema/vrema9.html> (дата обращения 12.03.2017).

¹⁴¹ Там же.

¹⁴² Там же.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В диссертационном исследовании были рассмотрены различные способы пробуждения в зрителе идентификации с киногероем во время просмотра фильма. Подводя итоги исследования, можно сделать следующие выводы:

1) Идентификация зрителя с героем фильма является наиболее властной силой, управляющей вниманием зрителя, поскольку человек на экране способен предложить зрителю жизненную позицию, артикулированную его действиями, характером, философией, а способность зрителя к эмпатии позволяет ему проникнуть в эмоции героя.

2) Идентификация с киногероем подобна идентификации с другим человеком и опирается на те же законы психики. Идентификация с другим человеком/киногероем подразделяется на воображаемую и символическую согласно концепции Ж. Лакана. Два этих вида идентификации не могут быть разделены, поскольку соотносятся с двумя регистрами психического аппарата человека, но все же тот или другой вид идентификации с героем может быть выбран в качестве приоритетного в работе над сценарием и фильмом. В этом случае последовательное проведение того или иного способа идентификации зрителя с героем через весь фильм имеет своим следствием два различных вида истории.

3) Символическая идентификация является обращением к фигуре «Идеал-Я», которая неизменно связана с общественным идеалом, стандартом совершенства того или иного общества. Мы исследовали данный способ рассказа истории в кино и выяснили, что мифология и идеология наиболее часто диктуют законы, в соответствии с которыми действуют киногерои. Анализ фильмов «Великий гражданин» (Ф. Эрмлер, СССР, 1937-1939), «Время первых» (реж. Д. Киселев, Россия, 2017) и «Дурак» (реж. Ю. Быков, Россия, 2014) показал, что

символическая идентификация зрителя с героем возможна лишь в случае понимания зрителем символического пространства фильма, его разметки и иерархии, а также той роли, которую выполняет в данном пространстве герой. Связь героя с ведущей идеей фильма становится основной характеристикой героя и определяет все его поступки. Были определены основные черты символического пространства, в котором разворачивается действие фильма и базовые характеристики киногероя, действующего в данном пространстве.

4) Воображаемая идентификация связана с «Я идеальное». Она освобождена от диктата идей. Важное значение для воображаемой идентификации имеет сходство зрителя с героем фильма: сходство образа жизни, привычек, внешнего вида. Большое значение приобретает быт героя, его повседневная жизнь. Главенство воображаемых идентификаций в отечественном кино стало нормой в период «оттепели» (1953-1964 гг.). В рамках данного исследования были проанализированы два ключевых фильма «оттепели» – «Дом, в котором я живу» (реж. Л. Кулиджанов, Я. Сегель, СССР, 1957) и «Летят журавли» (реж. М. Калатозов, СССР, 1957). В качестве яркого примера фильма, пробуждающего в зрителе воображаемую идентификацию с героями, рассмотрен фильм «Нелюбовь» (реж. А. Звягинцев, Россия, Бельгия, Германия, Франция, 2017). Выявлены основные характеристики киногероя и экранного мира в фильме, пробуждающем в зрителе воображаемую идентификацию с героем.

5) Переход от воображаемых идентификаций зрителя с героем к идентификациям символическим в рамках одной картины является характерной чертой «трансцендентального стиля» в кинематографе и позволяет осуществить качественный скачок в восприятии зрителем событий фильма. Приведены примеры фильмов, в которых произошла подобная смена ведущего способа идентификации зрителя с героями.

б) Выбор того или иного способа идентификации зрителя с главным героем фильма в качестве приоритетного неизбежно влечет за собой различную структуру сценария. Таким образом, определившись на этапе замысла с идентификацией, которую герой будет пробуждать в зрителе, автор становится способен определить важнейшие характеристики будущего фильма.

7) Зритель в кинозале неизбежно разделяет особый, сконструированный авторами фильма, взгляд на мир и оказывается обусловлен этим взглядом. Это создает условия для идентификации с ракурсом кинокамеры как с собственным взглядом. Использование субъективной камеры превращает данный тип показа экранного мира в еще один способ создания идентификации зрителя с героем фильма. Фильмы «Скафандр и бабочка» (реж. Д. Шнабель, Франция, США, 2007), «Вход в пустоту» (реж. Г. Ноз, Франция, Германия, Италия, Канада, 2009) и «Русский ковчег» (реж. А. Сокуров, Россия, Германия, Япония, Канада, Финляндия, Дания, 2002) подтверждают обширные художественные возможности применения в кинематографе данного типа идентификации зрителя с киногероем.

Таким образом, научные положения, выносимые на защиту, оправдались.

Выводы к ГЛАВЕ 1, «Условия возникновения идентификации зрителя с героем фильма»

Наблюдая за действиями героя фильма, зритель склонен идентифицировать себя с ним. Идентификация – это частично осознаваемый психический процесс уподобления себя другому человеку, в ходе которого индивид присваивает какие-либо характеристики объекта идентификации. Идентификация является одним из основных способов познания человеком окружающих его людей.

Зритель стал идентифицировать себя с киногероями с момента возникновения кинематографа. С появлением звукового фильма идентификация зрителя с героем

стала определяющим свойством кинопросмотра, поскольку совпадение звука с изображением, а голоса с фигурой изменило способ организации кинематографического времени, пространства и нарратива: синхронное слово удлинит кадр и разрушит монтажную фразу, а герой внутри кадра обретет большую активность. Появление звука позволило создать на экране совершенную иллюзию реального человека, идентификация с которым стала подобна идентификации с другим человеком.

Выводы к ГЛАВЕ 2. Виды идентификации зрителя с экранными героями

Процесс идентификации связан с фигурой «Сверх-Я» – дистанцированной частью «Я», обладающей способностью формировать идеальный образ. Согласно теории психоанализа, «Сверх-Я» включает в себя «Я идеальное» и «Идеал-Я». Данные инстанции порождают идентификацию воображаемую и символическую. Воображаемая идентификация – это отождествление с образом, представляющим то, какими бы мы хотели быть. Символическая идентификация – это идентификация со статусом, который позволяет оценить свое положение в обществе, и откуда при взгляде на самих себя мы кажемся себе достойными любви, заслуживающими уважение.

В любой идентификации зрителя с героем фильма проявляют себя аспекты как воображаемого, так и символического порядка. Их соотношение остается подвижным, а каждый новый баланс рождает новый оттенок в характере персонажа.

Кроме того, кинематографу доступен еще один способ создания идентификации зрителя с героем фильма, который достигается благодаря способности зрителя принимать изображение, созданное камерой и доставленное в кинозал кинопроектором, за собственный взгляд. Данную особенность восприятия аудиовизуального произведения исследует Ж.-Л. Бодри в работе «Идеологические эффекты базового кинематографического аппарата». Согласно концепции Бодри, на время кинопросмотра зритель теряет связь с реальностью.

Он отдается происходящему в фильме, забыв на время о собственном теле и собственной личности. В ситуации, когда фильм снят «от первого лица» и взгляд киногероя совпадает со взглядом зрителя, сам зритель «становится» героем, идентифицируя себя с ним. Отдавшись фильмическому потоку, он переживает опыт, максимально приближенный к опыту восприятия повседневной жизни, но при этом полностью сконструированный авторами фильма.

Выводы к ГЛАВЕ 3. Способы создания символической идентификации зрителя с героем в кинематографе

В фильме, герои которого пробуждают в зрителе символическую идентификацию, экранный мир можно охарактеризовать как символическое пространство – совокупность моральных ценностей, находящихся в единстве драматического динамизма между «я» героя и окружающей его действительностью. Оно вмещает в себя сюжет, фабулу и основной конфликт, в рамках которых герой действует и раскрывает свой характер. Взаимодействие с ним героев обязательно.

Определение двух противоречащих друг другу острых мнений, связанных с темой фильма, является важнейшим этапом работы над образом главного героя в фильмах данного типа. Эти крайние позиции персонифицируются в фигурах главного героя и антагониста. Противодействие идей и персонажей определяет линии напряжения сюжета, по которым начинает свое движение фабула. Достижению главным героем намеченной цели сопутствует наиболее полное раскрытие темы фильма.

Верность полученных выводов подтверждает анализ фильмов «Великий гражданин» (реж. Ф. Эрмлер, СССР, 1937-1939), «Дурак» (реж. Ю. Быков, Россия, 2014) и «Время первых» (реж. Д. Киселев, Россия, 2017).

Фильм «Великий гражданин» (реж. Ф. Эрмлер, СССР, 1937-1939) открывает перед зрителем символическое пространство, опирающееся на идеологию: в

центре картины дело государственной важности, с которым неразрывно связана жизнь главного героя Алексея Шахова. Кроме того, сюжет и фабула фильма позволяют связать символическое пространство данного фильма с мифологией сталинского времени.

В символическом пространстве, опирающемся на идеологию, герой становится орудием этой идеологии. При этом он все же остается главным двигателем сюжета. Воплощая в себе идеалы окружающего мира, герой равен этому миру по значимости. Идеология нуждается в герое для собственного становления, она же возвышает его. В символическом пространстве, опирающемся на мифологию, герой превращается в «функцию»: он не «проживает» события, а становится медиумом, через который эти события себя манифестируют. Персонажи превращаются в олицетворение добродетелей или пороков. Фильм «Великий гражданин» отражает как мифологию, так и идеологию сталинского времени, и два этих символических пространства не противоречат друг другу, допуская двойное прочтение символического пространства фильма.

Иначе взаимодействие символического пространства фильма и главного героя представлено в фильме «Дурак» (реж. Ю. Быков, Россия, 2014): между идеологией и мифологией фильма заложено напряжение, которое структурирует основной конфликт. Сознание жителей неизвестного города, в котором развивается действие, определяет идеология (основа ее – убежденность в том, что люди делится на «своих» и «чужих»). Приверженцы данной идеологии оказывают сопротивление единственному человеку, действующему в мифологическом пространстве, – главному герою фильма Дмитрию Никитину, взявшему на себя роль спасителя 820 жителей аварийного общежития. По ходу развития фильма от сцены к сцене режиссер доказывает зрителям справедливость основополагающих идей то идеологического, то мифологического символических пространств, что является одним из наиболее ярких художественных приемов данного фильма.

В картине «Время первых» (реж. Д. Киселев, Россия, 2017) воссоздано напряжение между символическим пространством идеологии, которому служат герои, и их способностью соответствовать его идеалам. Властное требование подвига подчиняет волю героев и определяет их судьбу. Доказательство героями способности соответствовать своей символической роли определяет сквозное действие данного фильма.

На основе анализа названных фильмов выявлены некоторые основополагающие черты героя, пробуждающего в зрителе преимущественно символическую идентификацию: как правило это общественный лидер. Образ его тяготеет к плакатности. Героя направляют долг, справедливость, необходимость, изменить которым он не способен в силу своего характера. Он прекрасно владеет речью и способен убедить товарищей в верности принимаемых им решений. Связь героя с коллективом и принятие общих законов, следование им является главной характеристикой героя данного типа.

Выводы к ГЛАВЕ 4. Способы создания воображаемой идентификации зрителя с героем в кинематографе

Фильмы, пробуждающие в зрителе воображаемую идентификацию с героем, как правило, не ставят своего героя в прямую зависимость от законов экранного мира. Действия героя не соотносятся с тем значением, которое они имеют для символического пространства, которое часто остается за рамками кадра – законы его не артикулированы. Воображаемая идентификация воссоздается и поддерживается в зрителе, когда киногерой наделяется типическими чертами – как вневременными и общечеловеческими, так и отсылающими к современности.

Формообразующим принципом сценарной основы фильма данного типа является повествовательность. Такие фильмы можно назвать «открытыми», а способ рассказа – центробежным, направленным вовне. Допускается нарушение линейности истории. Возможен открытый финал.

Большое значение имеет наблюдение за окружающим миром, включение в фильм документального материала. Камера стремится передать мимолетное впечатление, фрагмент постоянно текущей и меняющейся жизни. Окружающий героев мир приобретает черты мира «внутреннего», способного рассказать о душевном состоянии героя. Предмет на экране приобретает особую ценность, поскольку может рассказать о повседневной жизни героев.

Верность полученных выводов подтверждает анализ фильмов «Дом, в котором я живу» (реж. Л. Кулиджанов, Я. Сегель, СССР, 1957), «Летят журавли» (реж. М. Калатозов, СССР, 1957) и «Нелюбовь» (реж. А. Звягинцев, Россия, Бельгия, Германия, Франция, 2017).

Авторы фильма «Дом, в котором я живу» (реж. Л. Кулиджанов, Я. Сегель, СССР, 1957) практически полностью отказались от соотнесения жизни героев с символическим пространством фильма. Гораздо большее значение в их жизнях играет повседневность, особое внимание уделено показу быта. Идентификация с героями не требует выхода за пределы собственного опыта, жизненный путь их узнаваем, опыт близок житейскому опыту зрителя. В результате отсутствия жесткой фабульной структуры сюжетные линии фильма «Дом, в котором я живу» не исчерпывают себя и не подходят к своему логическому завершению, у фильма открытый финал. Герои словно продолжают жить за границами кадра, точно так же, как зритель возвращается к повседневным делам, выйдя из кинотеатра.

В фильме «Летят журавли» (реж. М. Калатозов, СССР, 1957) герои не способны избежать властных указаний символического пространства, как бы ни стремились они укрыться в повседневности от его законов, подавляющих личность. Все персонажи, настаивающие на своей связи с символическим пространством экранного мира, оказываются либо изуродованы его законами (Марк, Ирина), либо уничтожены (Борис), поскольку сама война с точки зрения идеологизированного сознания является естественным и даже престижным состоянием. Главная героиня фильма Вероника единственная оказывается

неспособна найти свое место в жесткой символической разметке, поскольку ее фигура противопоставлена всем идеологическим законам. Авторы фильма, создавая и поддерживая идентификацию зрителя с Вероникой, дают ему понять и почувствовать, что внутренний мир отдельного человека должен быть признан суверенным и значимым. Так в фильме «Летят журавли» герой получает окончательное главенство над сюжетом.

В фильме «Нелюбовь» (реж. А. Звягинцев, Россия, Бельгия, Германия, Франция, 2017) символическое пространство фильма намеренно скрыто от зрителей. Фильм выглядит как фрагмент действительности, достойный внимания благодаря драматическому накалу событий, попавших в кадр. Сценарий фильма представляет собой последовательное наблюдение за жизнью двух человек, в прошлом мужа и жены. Главное событие фильма – исчезновение их ребенка, Алеши. Первая половина фильма полностью очищена от любых символических координат экранного пространства. Неизвестны имена героев, неясны их служебное положение и социальный статус. Первые знаки символического порядка появляются в середине фильма, в сцене, с которой начинаются поиски Алеши поисково-спасательным отрядом: зритель узнает фамилию героев (Слепцовы). Очерковый стиль сменяется подробным следованиям строгому алгоритму поисков пропавшего. В фильм входит новое символическое пространство, объединяющее волонтеров ПСО и главных героев. Поиски придают структуру району, в котором проживают герои, наделяя это пространство новым значением («место, где Алешу не нашли»).

Переход в рамках одного фильма от воображаемых идентификаций к идентификациям символическим рождает стиль, названный исследователями трансцендентальным стилем в кино. Подобный фильм обладает характерной структурой: в первой его части авторы стремятся создать у зрителя ощущение, что герой полностью вовлечен в повседневную жизнь. Эта укорененность героя в обыденном, которую он наблюдает, подавляет зрительские эмоции, служит созданию привычки восприятия. Но подспудно волей авторов в фильме

накапливается скрытый объем символических смыслов, который в финале внезапно обнаруживает себя, бросая героя в невероятное событие или принуждая его к решительному действию. Идентификация с героем мгновенно качественно изменяется. Зритель, весь фильм отождествлявший себя с героем, либо внезапно «отрывается» от него, теряет с ним связь, либо вместе с героем совершает скачок в символическое пространство, достигая вершины его иерархии, постигая его смыслы. Трансцендентальный дискурс в кино является наиболее гармоничным способом примирить сферу воображаемого и символического, совместить быт и миф, поскольку в фильмах данного типа они необходимы друг другу.

На основе анализа названных фильмов выявлены некоторые основополагающие черты героя, пробуждающего в зрителе преимущественно воображаемую идентификацию. Такой герой не держит перспективу действия фильма, он далек от оценки собственной роли – для страны, человечества, истории. Он живет настоящим моментом, и в этом, возможно, кроется причина многих его неудач и просчетов. Важной характеристикой становится невозможность героя объяснить себя и свои поступки, он плохо владеет речью и не способен на диалог. Востребованным киногероем в фильмах данного типа становится ребенок – такой герой слишком мал для служения символическому порядку, он не отвергает его, – он просто неспособен в него включиться. Детский взгляд становится эталоном зрения, свободного от штампов восприятия.

Выводы к ГЛАВЕ 5. Способы создания идентификации зрителя с ракурсом кинокамеры как с собственным взглядом

Способность кинематографа очаровать зрителя тем, что он видит, является одним из главных его художественных свойств. Киноаппарат вовлекает зрителя внутрь самого кадра. Усилить этот эффект позволяет субъективная камера. Данный художественный прием используется, когда автор принимает решение показывать экранное действие зрителю так, как его видит киногерой. Зритель идентифицируется с собой как с «чистым актом восприятия». Идентификация

переносится на ракурс кинокамеры, на захваченный ею кадр и на луч кинопроектора. Опыт киногероя становится опытом зрителя.

Эффективность данного вида идентификации подтверждает анализ фильмов «Скафандр и бабочка» (реж. Д. Шнабель, Франция, США, 2007), «Вход в пустоту» (реж. Г. Ноэ, Франция, Германия, Италия, Канада, 2009) и «Русский ковчег» (реж. А. Сокуров, Россия, Германия, Япония, Канада, Финляндия, Дания, 2002).

В фильме «Скафандр и бабочка» (реж. Д. Шнабель, Франция, США, 2007) взгляд со стороны на героя фильма не позволит получить информацию о его характере или образе мыслей, поскольку единственным способом взаимодействия с окружающим миром для Жана-Доминика Боби является моргание. Но ситуация, в которой оказался герой, раскрывается, когда мы смотрим на нее глазами самого Жана-Доминика. Проникнуть в его сознание помогает закадровый голос – внутренний монолог персонажа, являющийся еще одним важнейшим способом связать зрителя и киногероя, поскольку обращается к опыту внутреннего монолога, знакомого каждому человеку.

В фильме «Вход в пустоту» (реж. Г. Ноэ, Франция, Германия, Италия, Канада, 2009) автором найден ряд приемов, связывающих способ показа экранных событий с повседневным видением человеком окружающей его действительности. Среди них подвижность изображения (камера с той же легкостью меняет ракурс, с какой человек поворачивает голову, осматриваясь), способность видеть «собственное тело» (руки персонажа, когда он держит книгу, отражение героя в зеркале), наблюдение галлюцинаций героя (визуальных искажений экранной реальности, доступных только субъективному взгляду). Данные приемы создают подходящие условия для идентификации зрителя с киногероем.

В картине «Русский ковчег» (Россия, Германия, Япония, Канада, Финляндия, Дания, 2002) режиссер А. Сокуров воссоздает характер героя, демонстрируя

зрителю процесс восприятия им окружающей действительности при помощи использования субъективной камеры, а также закадрового голоса, оформленного как внутренний монолог героя. Кроме того, сам ход экранного времени становится фактором, провоцирующим зрительское отождествление с экранным миром: фильм снят одним насыщенным событиями планом, и план этот длится один час двадцать девять минут. Объединяя время своей жизни с экранным временем, которое проживает герой, зритель идентифицирует себя с ним в самом акте восприятия экранной действительности.

Демонстрируя разнообразие субъективных точек зрения, кинематограф дает зрителю понимание принципиальной разницы в способе восприятия жизни разными людьми, о чем свидетельствуют фильмы, рассмотренные нами. А потому не покажется ложным вывод о том, что кинематограф как никакое другое искусство способен содействовать развитию терпимости в человеке.

За более чем сто лет существования кинематографа, зрители восприняли с экрана самые разнообразные искушения. Но на приобретенную способность двойного восприятия фильма – одновременно субъективного и аналитического, вовлеченного и отстраненного, – авторы отвечают взвинчиванием эмоций, передаваемых экраном, показом жестокости и насилия. Привлекательной художественной стратегией становится шокирование «пресыщенной и ленивой публики». Авторы не стесняются производить над зрителями самые болезненные эксперименты. «Кино свелось к агрессивным образам и их бесстыжему нанизыванию (посредством все ускоряющегося монтажа) с единственной целью завладеть вниманием зрителя; вот и выходит, что кино стало эфемерным, легкомысленным и полной сосредоточенности при просмотре уже не требует»¹⁴³, – пишет Сьюзен Зонтаг.

¹⁴³ Зонтаг С. Упадок кино. [Электронный ресурс] URL: <https://syg.ma/@mikhail-grachev/siuzien-zontagh-upadok-kino> (дата обращения 16.11.2017).

Критика культурной индустрии неизбежно относится к кинематографу, и если кино принимает участие в создании «одномерного», «серийного» человека, то пусть это будет человек «хорошего качества».

Кино может освободить зрителя от фрустраций, перенапряжения и тоски, от чувства вины, фобий и чувства незащищенности. В его силах исцелять, поскольку фильм способен передать духовную жизнь человека в зримых образах. Перспектива дальнейшего изучения способов идентификации зрителя с героем фильма связана с расширением данных возможностей кинематографа.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Андрей Тарковский: Архивы. Документы. Воспоминания /Авт. — сост. П.Д. Волкова. – М.: Подкова; ЭКСМО-Пресс, 2002. – 464 с.
2. Арабов Ю. Н. Кинематограф и теория восприятия. – М.: ВГИК, 2003. – 104 с.
3. Аронсон О. В. Метакино. – М.: Ад Маргинем, 2003. – 264 с.
4. Базен А. Что такое кино? – М.: Искусство, 1972. – 384 с.
5. Балаш Б. Дух фильма. Пер. с нем. Н. Фридланд, ред. и пред. Н. Лебедева. – М.: Государственное из-во «Художественная литература», 1935. – 121 с.
6. Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. – М.: «Прогресс», 1968. – 328 с.
7. Беньямин В. Произведения искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе/ Предисл., сост., перевод и прим. А. Ромашко. – М.: Медиум, 1996. – 242 с.
8. Бунюэль Л. Бунюэль о Бунюэле. Мой последний вздох (Воспоминания). Сценарии. – М., Радуга, 1989. – 384 с.
9. Берковиц Л. Агрессия: причины, последствия и контроль. – СПб.: Еврознак, 2001. – 512 с.
10. Вертов Дз. Статьи, дневники, замыслы Текст. / под ред. С. Дробашенко. – М.: Искусство, 1966. – 320 с.
11. Вейцман Е. М. Киноэкран размышляет, спорит, доказывает. – М., 1969. – 88 с.
12. Воденко М. Герой и художественное пространство фильма: анализ взаимодействия. Учебное пособие. – М.: ВГИК, 2011. – С. 119 с.
13. Воглер К. Путешествие писателя. Мифологические структуры в литературе и кино. – М.: Альпина нон-фикшн, 2017. – 875 с.
14. Гозман Л.Я. Психология эмоциональных отношений. – М.: МГУ, 1987 – 175 с.

15. Грей Г. Кино: Визуальная антропология. – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – 208 с.
16. Дробашенко С. В. Кинорежиссер Йорис Ивенс. – М.: Искусство, 1964. – 192 с.
17. Деллюк Л. Фотогения кино / Л. Деллюк; Пер. Т. И. Сорокина. – М.: Новые веки, 1924. – 163 с.
18. Добренко Е. А. Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – 424 с.
19. Дубровина И. Увидеть и понять человека. Кино и внутренний мир личности. – М.: Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, 1985. – 127 с.
20. Ермаш Ф. Т. Экран революции. Киноискусство в художественной культуре советского общества. – М.: Издательство политической литературы, 1979. – 190 с.
21. Жабский М. И. Социокультурная драма кинематографа. Аналитическая летопись 1969-2005 гг. – М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2009. – 776 с.
22. Жижек С. Возвышенный объект идеологии. – М.: Художественный журнал, 1999. – 206 с.
23. Зеркала и лабиринты. Сб. ст. Сост. Л. Б. Ключева, О. В. Чефранова. – М.: ВГИК, 2001. – 223 с.
24. Зоркая Н. М. История советского кино. – СПб.: «Алетейя», Изд. СПбГУ, 2006. – 542 с.
25. Зоркая Н. М. История отечественного кино. XX век. – М.: Белый город, 2014. – 512 с.
26. Зоркая Н. М. Фольклор. Лубок. Экран. – М.: Искусство, 1994. – 239 с.
27. История страны. История кино. Сб. статей. Под ред. С. С. Секиринского. – М.: Знак, 2004. – 496 с.
28. История отечественного кино. Хрестоматия / Рук. проекта Л. М. Будяк. Авт.-сост. А. С. Трошин, Н. А. Дымшиц, С. М. Ишевская, В. С. Левитова. – М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2011. – 672 с.

29. Индик У. Психология для сценаристов. Построение конфликтов в сюжете. – М.: Альпина нон-фикшн, 2014. – 348 с.
30. Канетти Э. Масса и власть /Пер. с нем. – М.: Прогресс, 1997. – 448 с.
31. Караганов А. Киноискусство в борьбе идей. – М.: Издательство политической литературы, 1974. – 182 с.
32. Кино и время. Выпуск 5. – М.: Искусство, 1983. – 288 с.
33. Ключева Л. Б. Трансцендентальный дискурс в кино. Способы манифестации трансцендентного в структуре фильма : дис. ... доктора искусствоведения: 17:00:03 / Ключева Людмила Борисовна. – М., 2012. – 531 с.
34. Коварский Н. Великий гражданин. – Искусство и жизнь, 1939, № 11–12. – С. 19–22.
35. Кoryтная С. Пером и объективом. Киногеничен ли духовный мир? – М.: Искусство, 1966. – 247 с.
36. Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера. – М.: Искусство, 1977. – 319 с.
37. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. – М.: Искусство, 1974. – 423 с.
38. Кино и коллективная идентичность: сб. статей. Под общ. ред. М.И. Жабского. – М.: ВГИК, 2013. – 301 с.
39. Кириллова Н. Медиакультура: от модерна к постмодерну. – М.: Академический проект, 2005. – 450 с.
40. Лакан Ж. Семинары. Книга 20. В редакции Жака-Алена Миллера – М.: Гнозис, 2011. – 176 с.
41. Лебон Г. Психология народов и масс. – СПб.: «Макет», 1995г. – 311 с.
42. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти раамат, 1973. – 138 с.
43. Лотман Ю. М., Цивьян Ю. Г. Диалог с экраном. – Таллин: Александра, 1994. – 216 с.
44. Мазин В. А. Введение в Лакана. – М.: Фонд научных исследований «Прагматика культуры», 2004. – 208 с.

45. Мазин В. А. Сновидения кино и психоанализа. – СПб.: Скифия-принт, 2012. – 258 с.
46. Мазин В. А. Стадия зеркала Жака Лакана. – СПб.: «Алетейя», 2005. – 160 с.
47. Мазин В. А. Лакан в кино. – СПб.: Сеанс, 2015. – 336 с.
48. Маклюэн М. Понимание медиа: Внешние расширения человека. Перевод В.Г. Николаева. – М.: «Канон-пресс-Ц», «Кучково поле», 2003. – 464 с.
49. Маклюэн М. Средство само есть содержание / М. Маклюэн // Информационное общество. – М.: АСТ, 2004. – 507 с.
50. Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф // Антология гендерной теории. Сб., пер. / Сост. и комментарий Е.И.Гаповой и А.Р.Усмановой. – Минск: Пропилеи, 2000. – 383 с.
51. Маньковская Н. Б., Бычков В. В. Современное искусство как феномен техногенной цивилизации. – М.: ВГИК, 2011 – 208 с.
52. Марголит Е. Я. Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920-1960-х годов. – СПб.: Мастерская «Сеанс», 2012. – 560 с.
53. Марголит Е. Я. Советское киноискусство. Основные этапы становления и развития. – М.: ВЗНУИ, 1988. – 100 с.
54. Мариевская Н. М. Время в кино. – М.: Прогресс-Традиция, 2015. – 336 с.
55. Марьямов Г. Б. Кремлевский цензор: Сталин смотрит кино. – М.: Конфедерация СК «Киноцентр», 1992. – 128 с.
56. Менегетти А. Кино, театр, бессознательное. Том 1. / Пер. с итальянского ННБФ «Онтопсихология». – М. ННБФ «Онтопсихология», 2001. – 384 с.
57. Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. – Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2010. – 336 с.
58. Морен Э. Кино или воображаемый человек: Сборник ВНИИК / Э. Морен. – М., 1982.
59. О киноискусстве. Сб.ст. Сост И. Н. Владимирцева. – М.: Искусство, 1965. – 327 с.
60. О Тарковском / Сост., авт. предисл. М. А.Тарковская. – М.: Прогресс, 1989. – 400 с.

61. Ольшанский Д. В. Психология масс. – СПб: Питер, 2001. – 368 с.
62. Ортега-и-Гассет, Х. Восстание масс / Х. Ортега-и-Гассет. – М.: Ермак, 2005. – 269 с.
63. Пазолини П.П. Почти завещание. Три текста 1975 года / Перевод К. Медведева. – М.: Свободное Марксистское издательство, 2007. – 76 с.
64. Паперный В.З. Культура Два. – М.: Новое литературное обозрение, 1996. – 382 с.
65. Пензин С.Н. Кино как средство воспитания. Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 1973. – 152 с.
66. Пропп В. Я. Морфология «волшебной сказки». Исторические корни волшебной сказки (собрание сочинений) Текст. / В. Я. Пропп. М. : Лабиринт, 1998. – 512 с.
67. Прохоров А. Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели». – СПб.: Академический проект, 2007. – 342 с.
68. Подорога В. А. Апология политического. – М.: Изд. дом Гос. ун-та – Высшей школы экономики, 2010. – 288 с.
69. Разлогов К. Искусство экрана. От синематографа до интернета. – М.: РОССПЭН, 2010. – 304 с.
70. Раушенбах Б. В. Геометрия картины и зрительное восприятие. – СПб.: Азбука-классика. 2002. – 320 с.
71. Садуль Ж. Всеобщая история кино: в 6-ти тт. – М.: Искусство, 1958.
72. Салецл Р. (Из)вращения любви и ненависти. – М.: Художественный журнал. 1999. – 208 с.
73. Советская власть и медиа: сб. статей. Под ред. Х. Гюнтера и С. Хэнсен. – СПб.: Академический проект, 2005. – 621 с.
74. Степанов З. В. Культурная жизнь Ленинграда 20-х – начала 30-х годов. – Л.: Наука, 1976. – 288 с.
75. Тарковский А. А. Мартиролог. Дневники. 1970-1986. – Международный Институт имени Андрея Тарковского, 2008. – 624 с.

76. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – 576 с.
77. Трауберг Л. Трубы, входит зритель... – М.: Бюро пропаганды советского киноискусства, 1981. – 80 с.
78. Труби Дж. Анатомия истории. – М.: Альпина нон-фикшн, 2017. – 428 с.
79. Троицкий Л. Д. Водка, церковь и кинематограф. // Правда. 1923. 12 июля. № 154. – С. 2.
80. Фрейд З. Психология масс и анализ человеческого «Я». Малое собрание сочинений. – СПб.: Азбука, 2012. – 992 с.
81. Фрейд З. Толкование сновидений / З. Фрейд; Пер. с нем. – М.: Эксмо; СПб.: Мидгард, 2007. – 1088 с.
82. Фрейд, З. О введении понятия «нарциссизм» / З. Фрейд // Психология бессознательного. – М.: СТД. – 2006. – С. 39-73.
83. Фрейлих С. И. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского. – М.: Искусство, 1992. – 251 с.
84. Фрейлих С. И. Фильмы и годы. – М.: Искусство, 1964 – 370 с.
85. Фромм Э. Из плена иллюзий. Как я столкнулся с Марксом и Фрейдом / Пер. Т.В. Панфиловой // Фромм Э. Душа человека. – М.: Республика, 1992. – С. 299-374.
86. Флоренский П. А. Обратная перспектива // Флоренский П.А. Собр. соч. Т. 1. Париж, 1985. – С.117-192.
87. Флоренский П.А. Органопроекция // Декоративное искусство в СССР, 1969. – № 145. – С. 39-42.
88. Фокина Н. А. Особенности драматургии историко-биографического фильма. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – М.: 1975. – 22 с.
89. Ханютин Ю. М. Предупреждение из прошлого. – М., 1968. – 285 с.
90. Хоркхаймер М., Адорно Т. Культурная индустрия: просвещение как способ обмана масс. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. – 104 с.

91. Хренов Н. А. Кино: реабилитация архетипической реальности. – М., 2006. – 704 с.
92. Хренов Н. А. Образы великого разрыва. Кино в контексте смены культурных циклов. – М.: Прогресс-Традиция, 2008. — 536 с.
93. Хренов Н. А. История кино как история массовой рецепции: эпоха примитивов // Киновед. зап. — 2002. — № 57. — С. 89-115.
94. Цивьян Ю. Г. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1896-1930. – Рига.: Зинайне, 1991. – 492 с.
95. Чалдини Р. Психология влияния. – СПб.: Питер Ком, 1999. – 272 с.
96. Шкловский В. За 60 лет. Работы о кино. – М.: Искусство, 1985. – 573 с.
97. Шкловский В. Энергия заблуждения. М.: Советский писатель, 1981. – 352 с.
98. Шредер П. Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер / Пер. с англ. Н. А. Цыркун // Киноведческие записки. 1996-1997. – №. 32. – С. 182-200.
99. Эйзенштейн С. Мемуары в 2-х томах М.: Музей кино, ред. газеты «Труд», 1997. Т.1. – 430 с. Т.2. – 543 с.
100. Эйзенштейн С. «Одолжайтесь!» // Собр. соч.: В 6 т. – М.: Искусство, 1964. – Т.2. – С. 60-80.
101. Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. – СПб.: Сеанс, 2018. – 440 с.
102. Юсев А. Киноидеологос. Опыт социополитической интерпретации кино. – СПб.: Алетейя, 2016. – 271 с.
103. Ямпольский М. Б. Язык – тело – случай: кинематограф и поиски смысла. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – 376 с.
104. Ямпольский М. Б. Память Тиресия. – М.: РИК «Культура», 1993. – 464 с.
105. Baudry Jean-Louis. Ideological Effects Of The Basic Cinematographic Apparatus // *Narrative, Apparatus, Ideology* (ed. by Ph.Rosen). – New York: Columbia University Press, 1986 - pp.286 - 299) Перевод осуществлен А.Р.Усмановой.
106. Philips D.P., Lesnya K., Paight D.J. Suicide and media // *Assessment and prediction of suicide* / Eds. R.W. Maris, A.L. Berman, J.T. Maltzberger. New York: Guilford, 1992. P. 499—519.

ЛИТЕРАТУРА ИЗ ЭЛЕКТРОННЫХ ИСТОЧНИКОВ

107. Абдуллаева З. Ларс фон Триер: «Крест и стиль». [Электронный ресурс] // Искусство кино, 1998, №12. – URL: <http://kinoart.ru/archive/1998/12/n12-article12> (дата обращения 03.05.2017).
108. Александров Е.В. Предыстория визуальной антропологии: первая половина XX в. [Электронный ресурс] – URL: <http://visantmedia.mes.msu.ru/wp-content/uploads/2016/12/EV-Aleksandrov-Prehistory-of-VA.pdf> (дата обращения 07.09.2017).
109. Андреева Г.М. Социальная психология. [Электронный ресурс] – URL: http://pedlib.ru/Books/1/0191/1_0191-119.shtml (дата обращения 10.10.2018).
110. Байер А. «Надеюсь, вы все тут республиканцы». [Электронный ресурс] – URL: <https://snob.ru/selected/entry/33623?v=1442587858> (дата обращения 19.04.2017).
111. Балсер Р. Семинар по телесериалам. [Электронный ресурс] – URL: <https://kinodramaturg.ru/rene-balser-seminar-po-teleserialam/> (дата обращения 30.10.2017).
112. Беньямин. Искусство в эпоху технической воспроизводимости. [Электронный ресурс] – URL: http://forlit.philol.msu.ru/Pages/Biblioteka_Benjamin.htm (дата обращения 17.01.2017).
113. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть [Электронный ресурс] – URL: <http://knigosite.org/library/books/40750> (дата обращения 3.04.2017).
114. Бугаева Л. Кино и мозг. [Электронный ресурс] – URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2017/1/kino-i-mozg-pr.html> (дата обращения 3.09.2017).
115. Бугаева Л. На пути к искусству будущего: от биодинамики к нейросинематике. [Электронный ресурс] – Сборник статей по материалам Международного симпозиума «Pro&Contra медиакультуры». – М.: 2015. URL: http://www.academia.edu/31674121/%D0%9D%D0%B0_%D0%BF%D1%83%D1%82%D0%B8_%D0%BA_%D0%B8%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%81%D1%81%D1

[%82%D0%B2%D1%83_%D0%B1%D1%83%D0%B4%D1%83%D1%89%D0%B5%D0%B3%D0%BE_%D0%BE%D1%82_%D0%B1%D0%B8%D0%BE%D0%B4%D0%B8%D0%BD%D0%B0%D0%BC%D0%B8%D0%BA%D0%B8_%D0%BA_%D0%BD%D0%B5%D0%B9%D1%80%D0%BE%D1%81%D0%B8%D0%BD%D0%B5%D0%BC%D0%B0%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B5](#) (дата обращения 10.10.2017).

116. Гримберг Ф. Столько-то вечеров у телевизора, или В поисках театра папы Карло. // [Электронный ресурс] Журнал «Знамя», 2001. – №4. – URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2001/4/grim-pr.html> (дата обращения 26.10.2017).

117. Гусев А. Субъективная камера в постклассическом зарубежном кинематографе (1960-2000). [Электронный ресурс]. // Киноведческие записки, 2006. – №79. – URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/1005/> (дата обращения 19.09.2017).

118. Жижек С. Глядя вкось. Введение в психоанализ Лакана через массовую культуру [Электронный ресурс]. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=581173> (дата обращения 20.07.2017).

119. Зверева В. Репрезентация и реальность [Электронный ресурс] // Отечественные записки, 2003. - № 4. URL: <http://www.stranaoz.ru/2003/4/reprezentaciya-i-realnost//> (дата обращения: 07.06.2015).

120. Зонтаг С. Упадок кино. [Электронный ресурс]. URL: <https://syg.ma/@mikhail-grachev/siuzien-zontagh-upadok-kino> (дата обращения 16.11.2017).

121. Иванов Вяч. VII. Римский дневник 1944 года. [Электронный ресурс]. URL: http://rvb.ru/ivanov/1_critical/3_bp/01text/01text/vol2/553.htm (дата обращения 20.03.2017).

122. Интервью с Александром Сокуровым. [Электронный ресурс]. URL: http://sokurov.spb.ru/isle_ru/feature_films.html?num=39 (дата обращения 17.10.2017).

123. Кракауэр З. «Человек с киноаппаратом». Рецензия 1929 г. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/369/> (дата обращения 12.09.2017).
124. Кувшинова М. «Публика измучена Суперменом». Пол Верховен о закате Голливуда, новой холодной войне, «Азазеле» и Иисусе Христе. [Электронный ресурс]. //Афиша Daily, 2013. URL: <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/archive/paul-is-in-moscow/> (дата обращения 27.09.2017).
125. Культурная и бытовая память о ГУЛАГЕ сегодня. [Электронный ресурс]. Радио «Эхо Москвы», 20 марта 2010. URL: <http://echo.msk.ru/programs/staliname/664399-echo/> (дата обращения 20.06.2017).
126. Лакан Ж. Стадия зеркала и ее роль в формировании функции я в том виде, в каком она предстает нам в психоаналитическом опыте (1936). [Электронный ресурс]. URL: http://psylife.com.ua/sites/default/files/read-downloads/Lakan_Zhak_-_Stadiya_zerkala.pdf (дата обращения 19.10.2015).
127. Малышева Г. О подтасовках и фальсификациях исторической хроники в кино- и телефильмах. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vestarchive.ru/2012-4/2539-o-podtasovkah-i-falsifikaciih-istoricheskoi-hroniki-v-kino-i-telefilmah.html> (дата обращения 08.10.2017).
128. Марголит Е. Я. 1908 год. «Понизовая вольница» [Электронный ресурс]. // Сцена, 1908, № 59. URL: http://www.kultpro.ru/item_198/ (дата обращения 27.06.2016).
129. Миронер Ф., Хуциев М. Облик героя. [Электронный ресурс] // Искусство кино, 2001. – № 12. URL: <http://kinoart.ru/archive/2001/12/n12-article33> (дата обращения 20.05.2017).
130. Огнева М. Чарли Кауфман – лекция по сценарному мастерству: «Я не хочу превращаться в продавца, который кричит: «Купи меня!» или «Смотри на меня!» [Электронный ресурс]. URL: <http://dramafond.ru/charli-kaufman-lekciya-po-scenarnomu-masterstvu-ya-ne-khochu-prevrashhatsya-v-prodavca-kotoryjj-krichit-kupi-menya-ili-smotri-na-menya/> (дата обращения 18.11.2016).

131. Ортега-и-Гассет Х. О точке зрения в искусстве. [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.ru/FILOSOF/ORTEGA/ortega10.txt> (дата обращения 27.10.2015).
132. Палванзаде Ф. Три тела в душе: Виктор Мазин о соотношении реального, воображаемого и символического. [Электронный ресурс]. URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/7650-mazin> (дата обращения 16.05.2017).
133. Рейган Р. Фильмография. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kinopoisk.ru/name/56948/> (дата обращения 19.04.2017).
134. Романова О. «Первый советский блокбастер»: фильм Н. Экка «Путевка в жизнь» [Электронный ресурс]. // Уроки истории. XX век, 2011. URL: <http://urokiistorii.ru/article/2053> (дата обращения 15.09.2017).
135. Скочилова В. Идеология как символическая система. [Электронный ресурс] // Вестник Томского государственного университета, 2008. – № 2 (3). URL: <http://sun.tsu.ru/mminfo/000063105/phil/03/image/03-124.pdf> (дата обращения 20.05.2017).
136. Спивак Д., Бугаева Л., Степанов М., Венкова А. Искусство и мозг: актуальные направления изучения. Международный журнал исследований культуры. – №1 (22). [Электронный ресурс] // «Эйдос», 2016. URL: [http://www.culturalresearch.ru/files/open_issues/01_2016/ijcr%201\(22\)2016_130-141spivak1.pdf](http://www.culturalresearch.ru/files/open_issues/01_2016/ijcr%201(22)2016_130-141spivak1.pdf) (дата обращения 03.09.2017).
137. Сергеева Т. Калатозов сегодня: Андрей Кончаловский, Александр Митта, Глеб Панфилов, Сергей Соловьев. [Электронный ресурс]. Киноведческие записки, 2003. – № 65. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/110/> (дата обращения 03.05.2017).
138. «Сцена», 1908. – № 59. [Электронный ресурс]. URL: http://www.kultpro.ru/item_198/ (дата обращения 27.06.2016).
139. Тарковский А. «Вещи». [Электронный ресурс]. URL: <http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=3698> (дата обращения 07.09.2017).
140. Тарковский А. Запечатленное время. [Электронный ресурс] URL: <http://tarkovskiy.su/texty/vrema/vrema9.html> (дата обращения 12.03.2017).

141. Туровская М. «Зубы дракона. Мои 30-е годы» [Электронный ресурс]. URL: http://bookz.ru/authors/maia-turovskaa/zubi-dra_989/1-zubi-dra_989.html (дата обращения 23.01.2017).
142. Узланер Д. Под взглядом Другого: селфи сквозь призму лакановского психоанализа. Логос, том 26 # 6, 2016 год. [Электронный ресурс] URL: http://www.logosjournal.ru/arch/90/115_11.pdf (дата обращения 23.01.2019).
143. Фокина Н. А. Когда деревья были большими. Посвящается Льву Кулиджанову. // [Электронный ресурс] Искусство кино. №11, 2003. URL: <http://kinoart.ru/archive/2003/11/n11-article19> (дата обращения 28.10.2017).
144. Хуциев М. Я и Росселини. Российские кинорежиссеры о неореализме. // Искусство кино, 2003, №11 (ноябрь) // [Электронный источник]. URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2003/11/n11-article20> (дата обращения 10.02.2019).
145. Червинский А. М. Как хорошо продать хороший сценарий. – М.: 1973. [Электронный ресурс]. URL: https://royallib.com/read/chervinskiy_aleksandr/kak_horosho_prodat_horoshiy_stsenariy.html#0 (дата обращения 05.10.2017).
146. Шорохова Т. Иди и смотри: Жестокая виртуальная реальность Алехандро Гонсалеса Иньярриту. [Электронный ресурс]. URL: https://www.kinopoisk.ru/article/2961433/?utm_source=fb&utm_medium=social&utm_campaign=alejandro-gonsales-inyarritu-i-operator (дата обращения 27.08.2017).
147. Шредер П. Вероятно, Робер Брессон (интервью 1976 года) / перевод Н. Цыркун. [Электронный ресурс]. // Киноведческие записки, 2000. – № 46. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/607/> (дата обращения 03. 02.2017).
148. Эйзенштейн С. Монтаж [Электронный ресурс]. М.: ВГИК, 1998. URL: <http://yanko.lib.ru/books/cinema/eisenstein/montage/montage.html> (дата обращения: 06.03.2016).
149. Электронный корпус личных дневников «Прожито» [Электронный ресурс]: <http://prozhito.org/notes?date=%221903-01-01%22&diaries=%5B12%5D> (дата обращения 25.11.2016).

150. Ямпольский М. Б. Кино как художественная археология [Электронный ресурс]. URL: <http://seance.ru/ri/33-34/vertigo33-34/kino-kak-hudozhestvennaya-arheologiya/> (дата обращения 08.07.2016).
151. Braudy, Leo. The World in a Frame: What We See in Films Doubleday, 1976 [Электронный ресурс]. URL: <http://leobraudy.com/the-world-in-a-frame-what-we-see-in-films/> (дата обращения 12.12.2018).
152. Rinpoche D.K. Life as Cinema. [Электронный ресурс]. URL: <https://vajratool.wordpress.com/2011/01/26/life-as-cinema-by-dzongsar-khyentse-rinpoche/> (дата обращения 22.05.2017).

ФИЛЬМОГРАФИЯ¹⁴⁴

1. «Александр Невский» / реж. С. Эйзенштейн, СССР, 1938.
2. «Белка украла камеру GoPro и утащила её на дерево». / [Электронный ресурс]. URL: <https://youtu.be/SAxIFL6SWxs> (дата обращения 14.10.2017).
3. «Бердмэн» / реж. А.Г. Иньярриту, США, 2014.
4. Боевой сборник №1 / реж. С. Герасимов, И. Мутанов, Е. Некрасов, А. Оленин, СССР, 1941.
5. «Великий гражданин» / реж. Ф. Эрмлер, СССР, 1937-1939.
6. «Великое зарево» / реж. М. Чиаурели, СССР, 1938.
7. «Возвращение» / реж. А. Звягинцев, Россия, 2003.
8. «Волга-Волга» / реж. Г. Александров, СССР, 1938.
9. «Время первых» / реж. Д. Киселев, Россия, 2017.
10. «Вход в пустоту» / реж. Г. Ноэ, Франция, Германия, Италия, Канада, 2009.
11. «Выборгская сторона» / реж. Г. Козинцев, Л. Трауберг, СССР, 1938.
12. «Выход рабочих с фабрики» / реж. Л. Люмьер, Франция, 1895.
13. «Два Федора» / реж. М. Хуциев, СССР, 1958.
14. «Девочка боится собственной тени» / [Электронный ресурс]. URL: <https://youtu.be/3rQSW14yLys> (дата обращения 05.04.2016).
15. «Девушка с коробкой» / реж. Б.Барнет, СССР, 1927.
16. «Девять дней одного года» / реж. М. Ромм, СССР, 1962.
17. «Дневник сельского священника» / реж. Р. Брессон, Франция, 1950.
18. «Дождь» / реж. Йорис Ивенс, Нидерланды, 1929.
19. «Дом в котором я живу» / реж. Л. Кулиджанов, Я. Сегель, СССР, 1957.
20. «Дом на Трубной» / реж. Б. Барнет, СССР, 1928.
21. «Дурак» / реж. Ю. Быков, Россия, 2014.
22. «Духовные голоса» / реж. А. Сокуров, Россия, 1995.
23. «Звездный десант» / реж. П. Верхувен, США, 1997
24. «Изгнание» / реж. А. Звягинцев, Россия, 2007.

¹⁴⁴ Список проанализированных и упомянутых в работе фильмов, видеоматериалов

25. «Каково это, когда тебя переехали» / реж. С. М. Хепурт, Великобритания, 1900.
26. «Каток и скрипка» / реж. А. Тарковский, СССР, 1960.
27. «Когда деревья были большими» / реж. Л. Кулиджанов, СССР, 1962.
28. «Кружева» / реж. С. Юткевич, СССР, 1928.
29. «Крылья» / реж. Л. Шепитько, СССР, 1966.
30. «Ленин в Октябре» / реж. М. Ромма, СССР, 1937.
31. «Летят журавли» / реж. М. Калатозов, СССР, 1957.
32. «Мальчик и голубь» / реж. А. Кончаловский, Е. Осташенко, СССР, 1961.
33. «Меланхолия» / реж. Ларс фон Триер, Дания, Швеция, Франция, Германия, 2011.
34. «Невероятная жизнь Уолтера Митти» / реж. Б. Стиллер, США, Великобритания, Канада, Австралия, 2013.
35. «Нелюбовь» / реж. А. Звягинцев, Россия, Бельгия, Германия, Франция, 2017.
36. «Новый Вавилон» / реж. Г. Козинцев, Л. Трауберг, СССР, 1929.
37. «Обломок империи» / реж. Ф. Эрмлер, СССР, 1929.
38. «Остров» / реж. П. Лунгин, Россия, 2006.
39. «Падение Берлина» / реж. М. Чиаурели, СССР, 1949.
40. «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота» / реж. О. Люмьер, Л. Люмьер, Франция, 1896.
41. «Пиковая дама» / реж. Я. Протазанов, Россия, 1916.
42. «По закону» / реж. Л. Кулешов, СССР, 1926.
43. «Похитители велосипедов» / реж. В. Де Сика, Италия, 1948.
44. «Путевка в жизнь» / реж. Н. Экк, СССР, 1931.
45. «Робер. Счастливая жизнь» / реж. А. Сокуров, Россия, 1996.
46. «Русский ковчег» / реж. А. Сокуров, Россия, Германия, Япония, Канада, Финляндия, Дания, 2002.
47. «Самые громкие преступления XX-го века. Покушение на Рональда Рейгана» / Nugus/Martin Productions Ltd., BBC, Великобритания, 2007.
48. «Свято» / реж. В. Косаковский, Россия, 2005.

49. «Семейный завтрак» / реж. Л. Люмьер, Франция, 1895.
50. «Сережа» / реж. Г. Данелия, И. Таланкин, СССР, 1960.
51. «Скафандр и бабочка» / реж. Д. Шнабель, Франция, США, 2007.
52. «Солярис» / реж. А. Тарковский, СССР, 1972.
53. «Таксист» / реж. М. Скорсезе, США, 1976.
54. «Третья Мещанская» / реж. А. Роом, СССР, 1927.
55. «Фауст» / реж. А. Сокуров, Россия, Германия, Франция, Япония, Великобритания, Италия, 2011.
56. «Чайка украла камеру у туристов». [Электронный ресурс]. URL: <https://youtu.be/XD1JQ8MefKY> (дата обращения 14.10.2017).
57. «Чапаев» / реж. Г. Васильев, С. Васильев, СССР, 1934.
58. «Человек с киноаппаратом» / реж. Дз. Вертов, СССР, 1929.
59. «Человек с ружьем» / реж. С. Юткевич, СССР, 1938.
60. «Член правительства» / реж. А. Зархи, И. Хейфец, СССР, 1939.
61. «Элегия дороги» / реж. А. Сокуров, Франция, Россия, Нидерланды, 2001.
62. «Юность Максима» / реж. Г. Козинцев, Л. Трауберг, СССР, 1934.
63. «GoPro: Eagle Hunters in a New World». [Электронный ресурс]. URL: <https://youtu.be/WvhM8Lc9m-o> (дата обращения 14.10.2017).
64. «GoPro: Giraffe Kick». / [Электронный ресурс]. URL: <https://youtu.be/AeE9jsQzL9U> (дата обращения 14.10.2017).
65. «SNCF “Europe. It's Just Next Door”». / [Электронный ресурс]: <https://youtu.be/GGW6Rm437tE> (дата обращения 04.07.2016).