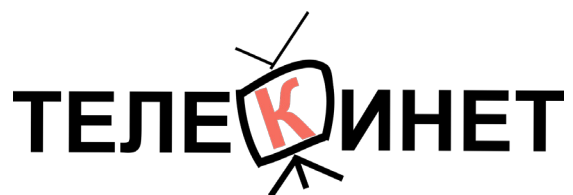


2017 # 1 (1)

ТЕЛЕК ИНЕТ

Научно-критическое сетевое издание ● кино ● ТВ



Телекинет
2017 № 1 (1)

Научно-критическое сетевое издание
Периодичность — 1 раз в квартал

Учредитель журнала:
Казючиц М. Ф.
Спутницкая Н. Ю.

Главный редактор:
Спутницкая Н. Ю.

Адрес редакции:
115088, г. Москва, ул. 1-я Дубровская, д. 12.

тел. 8(495)6742075

сайт издания: telecinet.com

почта: 1ninamax@gmail.com

Содержание номера

4 CINEMA STUDIES | Экранные искусства и контекст

4 *Казючиц М. Ф.* Эстетика конформизма и нонконформизма в авторском кинематографе Европы 1980–2000-х годов

9 *Спутницкая Н. Ю., Попов А. М.* Три портрета изящной эпохи. Рецепция советского экранного искусства

20 ЛАНДШАФТЫ. ФЕСТИВАЛЬ | Послание к человеку-2017

20 *Спутницкая Н. Ю.* Послание к человеку-2017: Заметки на полях и выбор критики

22 ИНСТРУМЕНТАРИЙ | Исследовательские стратегии в экранных искусствах

22 *Спутницкая Н. Ф., Спутницкая Н. Ю., Арсеннина Е. Ю., Попов А. М.* Из глоссария исследователя экранных искусств: опыт терминологического экскурса

Казюциц М. Ф.

Эстетика конформизма и нонконформизма в авторском кинематографе Европы 1980–2000-х годов

Аннотация

В работе рассматривается проблема эволюции художественного языка итальянского режиссера Б. Бертолуччи. В плоскости исследования находятся эстетические аспекты, вопросы монтажа, операторской работы, композиции, драматургии и др. Анализируются наиболее значительные фильмы режиссера, как с точки зрения исторической перспективы, так и социокультурного контекста.

Ключевые слова

Бертолуччи, эстетика, нарратив, рефлексия, Годар, Новая волна, психоанализ, семиотика, знак, символ, миф, философия, киноведение, искусствоведение.

Весной 2013 года на российские экраны после девятилетнего перерыва вышел новый фильм Б. Бертолуччи «Я и ты». Работа была представлена в Каннах-2012. Публика и критика встретили работу, как принято писать в подобных случаях, благожелательно. Лаконичная драматургия. Фабульная конструкция и герои, вполне органичные для режиссерского «стиля». Герой юн и отягощен внутренним конфликтом психоаналитического свойства. Имеется формальный конфликт с родителями (с легкой инцестуозной составляющей). Имеется и действительный конфликт — со сводной сестрой (без инцестуозной составляющей). Наконец, камерность пространства обеспечивается мотивом бегства главного героя от родителей в подвал дома, в котором он остается наедине с собой. Здесь его посетит сводная сестра. Затем они расстанутся. Спокойная реакция критики объясняется слишком простой, на первый взгляд, эстетикой фильма: режиссерские приемы и элементы чрезмерно выпуклы и очевидны, а повествование элементарно. Если ранее это обстоятельство компенсировала неизменная «эстетика телесности» или «философская рефлексия», то последний фильм маэстро досадно разочаровал зрителя отсутствием главного «отложенного события» — сексуальной связи или как минимум эротизма, элемента, сопровождавшего кинематограф Бертолуччи последние 20 лет.

Эволюция Б. Бертолуччи: стиль и нарратив

«Стиль», как правило, предполагает наличие у кинематографиста собственных уникальных приемов, которые в свою очередь могут включать и специфику композиции, и систему персонажей, и характерные мотивы, и, наконец, монтаж, операторскую работу и организацию пространства кадра. Творческий путь маэстро, как это принято говорить, включает два этапа. Первый условно относится к периоду 60–70-х годов. Непосредственным влиянием эстетики Новой волны в целом и «экспериментального кинематографа» Годара, в частности, определяются стиль картин «Костлявая кума» (1962), «Перед революцией» (1964), «Партнер» (1968), «Любовь и ярость» (1969) [1], «Стратегия паука» (1970), «Конформист» (1970) и другие. Эстетика фильмов Бертолуччи в эти годы во многом определяется характерным изобразительным решением, особой системой деталей, играющих символическую роль: тело человека. Семиотика телесности у режиссера выступает своеобразным органом, инструментом, позволяющим исследовать заданную в фильме действительность. Этот метод — тело как ключ — близок, главным образом, традициям кинематографа Ж.-Л. Годара. Французский режиссер последовательно обращается к мотиву тела и пола как методу деконструкции идеологии буржуазного строя, пропагандируемого посредством «cinema du rара» [2]. В этой связи образ тела, связанная с ним система мотивов, включен в его работы «Карabinieri», «На последнем дыхании», «Жить своей жизнью», «Уикенд» и др. Однако логическое завершение формы трансформации тела в миф Годар, вероятно представлял как полную десексуализацию тела. В сущности, режиссер демонстрирует в работах конца 60–70-х годов образ, который близок концепту симулякра, сформулированного Ж. Бодрийяром приблизительно в те же годы¹. Тело как знак/миф пропаганды буржуазного трансформируется в тело как знак антибуржуазного. В этой связи, не вдаваясь в принципиальную дискуссию о механизмах семиозиса в кино, следует отметить, что Годар стремится заменить одну агрессивную идеологию другой. Эта идея получила последовательную разработку в фильмах «Groupe Dziga Vertov» (Объединение «Дзига Вертов»). Особый стиль лент, названный самим режиссером и его сторонниками экспериментальным, определялся сведением к абсурду изображений/

¹ Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2000. С. 111–155.

образов с устойчивыми коннотациями (штампы) в массовой культуре: например, обнаженное женское тело («Звуки Британии»), показательный судебный процесс («Владимир и Роза») и т. д. Так, в фильме «Звуки Британии» героиня произносит монолог о необходимости борьбы с промышленным капиталом и пр., однако в кадр включено обнаженное женское тело от стоп до пояса. Данный принцип с достаточной уверенностью можно связать по крайней мере с построениями С. Эйзенштейна, который еще в 30-е годы определял подобный прием как контрапунктическое сочетание звука и изображения². В случае Годаровского фильма зритель, разумеется, не способен определенно атрибутировать голос и его источник, что приводит и к разделению семантической линии кадра и семантической (смысловой) линии произносимого текста. В фильмах Бертолуччи этих лет подобные методы нередки. В ленте «Партнер» герой Джакобе страдает раздвоением личности и одержим манией убийства. Тема секса, насилия и смерти достигает апогея, когда в кульминационной сцене герой душист полуобнаженную партнершу Тину в стиральной машине. В коллективном проекте «Любовь и ярость» режиссер экспериментирует с образами тела и смерти. Пространство эпизода «Агония» подчинено брехтовской театральной эстетике, где смысл положений персонажей непрерывно изменяется. Главный герой умирает. Однако пришедшие проститься посетители совершают серию логически немотивированных действий: разыгрываются типичные театральные этюды на сценическое движение, высказываются отрывочные фразы о свободе, равенстве и т. д. Смерть героя показана «отраженно» — зритель слышит натуралистические звуки смерти как процесса: кашель, хрип, стоны и т. д.

Переход ко второму этапу творчества у Бертолуччи происходит постепенно, начиная с первой половины 70-х («Последнее танго в Париже», 1972; «Луна», 1979) и заканчивая второй половиной 80-х («Последний император», 1987; «Под покровом небес», 1990). На передний план выдвигается образ персонального: смысловой фокус в картинах этих лет постепенно смещается в сторону исследования отдельного человека. В фильмах 90-х годов индивидуализм будет трактоваться режиссером еще более определенно. В указанный переходный период образ индивидуального видится режиссеру сквозь призму социально-политической борьбы. Американский исследователь Й. Лошицкий в этой связи отмечает, что утопические 60–70-е гг. у Годара и Бертолуччи сменились новым этапом 80–90-х годов, который можно назвать «космически годами», разумея под этим усиление «философского содержания». «Бертолуччи начинал работу в кино, обратившись к ландшафтам собственного детства. Большинство его историй связаны с местом его рождения — Пармой. Она представляется центральным образом для противоречивого сочетания его ностальгии и непреложной веры в прогрессивность исторического процесса»³. Вполне закономерно, что столь существенное изменение регистра неизбежно отразилось на особенностях деформации эстетики, а равно и нарратива. В 70-е на фоне все еще активно разрабатываемой проблематики «протестного кинематографа» в работах Бертолуччи эстетика телесного стремительно утрачивает условность, свойственную антибуржуазному дискурсу 60–70-х годов. В этой связи известный радикализм тем, идей, образов является прекрасным маркером обновления режиссерской эстетики и стиля. Формируется круг новых проблем, ведущее место занимает человек, рассмотренный, — как станет ясно несколько позже, — с экзистенциальных позиций. Однако непосредственный переход к собственно «философской» рефлексии требовал реалистической, возможно натуралистической эстетики. С этой точки зрения телесность приобретает реалистические коннотации, а элементы условного неизбежно затушевываются. В период 70-х годов подобная «ретушь» представлена подчеркнута натуралистическими мотивами и образами. Классическим примером является фильм «Последнее танго в Париже», в котором мотивы секса, телесности и перверсии включены в более широкую проблематику человеческого одиночества, некоммуникабельности и т. д. Широко известен с этой точки зрения фильм «Луна», где детально разрабатывается мотив инцестуозной связи матери и сына. Проблематику ленты и ее круг идей целесообразно рассматривать, принимая во внимание предшествующий этап и тот статус, которым обладало тело и сексуальное для кинематографа Бертолуччи периода Новой волны. Впоследствии режиссер, ссылаясь на неготовность зрителя к подобной модернизации эстетической системы кино, отмечал, что радикализм фильма помешал публике и критике глубже понять рефлексивный пласт⁴. К 80-м годам возрастает значимость философских рефлексий о человеке, истории и религии («Последний император», 1987; «Под покровом небес», 1990 и др.). В данных работах идеи, которыми руководствуется Бертолуччи, с известной долей приближения можно сравнить с философией экзистенциализма, во

² Эйзенштейн С. М. Избранные произведения в 6 тт. М.: 1964. Т. 2. С. 316.

³ Loshitzky Y. The radical faces of Godard and Bertolucci. Detroit: Wayne State University Press, 1995. P. 89.

⁴ Бертолуччи Б. Мое прекрасное наваждение. М.: Колибри, 2012. С. 111.

всяком случае в трактовке Ж.-П. Сартра. Эта философская концепция на волне социально-политической активности 50–60-х годов во Франции приобретает особо острое звучание. Известный еще по работам С. Кьеркегора, К. Ясперса, М. Хайдеггера, классический мотив одиночества, заброшенности в мир индивида у Сартра приобретает характерное социальное звучание — «человек как открытый проект», «атеистическая форма экзистенциализма» и пр.⁵ Проблематика личного, индивидуального в творчестве французского мыслителя рассматривалась в детерминистическом ключе. Индивид ограничивает собственную волю, рассматривая каждый поступок в перспективе человечества и истории в целом: «Для каждого человека все происходит так, как будто взоры всего человечества обращены к нему и будто все сообразуют свои действия с его поступками. И каждый человек должен себе сказать: действительно ли я имею право действовать так, чтобы человечество брало пример с моих поступков? Если же он не говорит себе этого, значит, скрывает от себя свою тревогу. Речь идет здесь не о том чувстве, которое ведет к квиетизму, к бездействию. Это — тревога, известная всем, кто брал на себя какую-либо ответственность»⁶. Однако в фильме «Последний император» режиссер сосредотачивается на мотиве одиночества человека и незнания им собственного предназначения: «Опыт превращения Пу И из императора в гражданина можно свести к следующему: китайской традиции император — идеальный образец для всех граждан. За все свое мучительное и противоречивое правление у него не получилось им быть. Только став гражданином, он, может быть, стал образцовым гражданином. Значит, каждый образцовый гражданин может в какой-то мере достичь сущности императора. Это парадокс, и надо легко к нему относиться»⁷. Мотив одиночества в картине «Под покровом небес» реализован во многих отношениях в духе известной темы творчества Сартра — принципиальной непознаваемости Другого. Сам режиссер формулировал проблематику фильма следующим образом: двое любящих людей, «необыкновенно знающих друг друга», не могут достичь счастья. «В центр поставлена универсальная тема, тема пары, состоящей из людей, обожающих друг друга и одновременно неспособных, после десяти лет брака, счастливо переживать свою любовь. Необыкновенное знание ими друг друга превращает любовь в тонкий шантаж, в элемент вечного слияния, но не счастья. Меня заинтересовало это исследование любви, и ему я остался верен»⁸, — отмечает Бертолуччи.

В дальнейшем проблематика персонализма будет ограничена эстетикой — в духе М. Пруста — ощущения, воспоминания, влечения, желания («Ускользящая красота», 1996; «Осажденные», 1998; «Мечтатели», 2003) — джентльменского набора метафизика «эпохи постмодерна». Тема фильма «Ускользящая красота», по замечанию Бертолуччи, определяется проблемой первого сексуального опыта, и тем значением, которое придается ему в западном мире. Здесь стиль режиссера предполагает тщательную разработку визуальной «партитуры» — отбор выразительных элементов, способных вызвать наиболее интенсивное эстетическое переживание зрителя: крупные и сверхкрупные планы лиц, пластика тел актеров, широкоугольная оптика, низкие точки съемки, сложное сопутствующее освещение и т. д. Эстетика ленты «Мечтатели» характеризуется сильной диспропорцией двух основных линий нарратива: история о майских событиях в Париже и проблематика первого сексуального опыта. Персоналистская точка зрения режиссера достигает логического предела: социально-политический контекст, столь важный в прошлом, герои наблюдают преимущественно из окон квартиры, в которой параллельно приобретают известный опыт. В финальной сцене толпы радикально настроенной молодежи фактически выполняют служебную функцию, — подчеркнуть неспособность юного американца вступить в борьбу, т. е. конфликт остается частным.

Аналитика «Я и ты»: эстетика и нарратив

В свете сказанного эстетика и особенности нарратива фильма «Я и ты» Бертолуччи могут рассматриваться как своеобразный творческий отчет, в котором мастер обобщил в ироническом ключе свой многолетний опыт. Ирония — редкая черта поэтики кинематографа Бертолуччи. В его картинах в большей мере встречаются поэтические, политические, социалистические, неконформистские, протестные, экспериментальные, романтические, психоаналитические составляющие. Реже у автора встречается лирическая манера.

Верный собственной стратегии, Бертолуччи заполняет «поэтическое пространство» «Я и ты» знаками своих прежних лент. Лоренцо страдает нарциссизмом, так, во всяком случае, полагают родители. Ситуация, типичная для персонажей эстетики режиссера. Исходя из подобных исходных обстоятельств,

⁵ Сумерки богов. М.: Политиздат, 1989. С. 152

⁶ Сумерки богов. М.: Политиздат, 1989. С. 152.

⁷ Бертолуччи Б. Мое прекрасное наваждение. М.: Колибри, 2012. С. 115.

⁸ Бертолуччи Б. Мое прекрасное наваждение. М.: Колибри, 2012. С. 118.

режиссер с удовольствием размещает в «пространстве фильма» милые мелочи: цитаты из собственных работ. Лоренцо посещает психоаналитика/социального психолога, в роли которого выступил сам маэстро. А в кафе, куда он отправляется вместе с матерью, центральной становится тема инцеста, отсылающая к ленте «Луна» (1979). («Представь себе, что завтра в лаборатории произойдет утечка смертельного вируса, и люди начнут гибнуть, как в фантастическом фильме. Но мы найдем с тобой найдем противоядие и спасемся и останемся последними людьми на земле. Человечество вымрет, если мы, конечно, с тобой не...»). — «Перестань». — «Но, подумай, это же ради спасения человечества». — «Хватит говорить ерунду, ешь!». — «Ну почему ты злишься? Я же говорю о чрезвычайной ситуации: ради спасения человечества». — «О чем ты думаешь?! Хуже шестилетнего мальчишки». — «Ну, ладно, извини. Скажи мне только одно: если родится мальчик, как бы ты его назвала?..»)

Стиль «Я и ты» как доминирование иронического дискурса при вполне серьезном повествовании — тезис недоказуемый, если исходить исключительно из анализа кинодокумента. Пониманию стилеобразующих элементов поэтики Бертолуччи во многом способствуют экспликации самого режиссера, которыми он охотно делится с арткритикой и прессой вообще. Вводить детали, мотивы, героев в ткань собственных и чужих картин, — манера, развившаяся в художественный прием благодаря кинематографистам Новой волны, — с наступлением постмодернизма стала актуальной как никогда. Впрочем, так же, как и Годар, автор «Я и ты» в предшествующих работах далеко не всегда включал цитаты столь явно. Многие из них без соответствующего комментария режиссера атрибутировать было бы невозможно. Впрочем, в последней работе Бертолуччи вполне эксплицитно рифмует «вольным стихом» детали и мотивы с работами прошлых лет. Однако эстетика «Я и ты» включает не только детали и мотивы, являющиеся цитатами, но и традиционно обращается к распространенному методу Новой волны — демонстративно использовать штамп. Эстетика, выстроенная на основе столь насыщенной знаковой структуры, закономерно предполагает сложное пространственное решение, которое обеспечивает корректное взаимодействие знаков.

Тема пространства, которое обладает различными модусами, — частое явление в работах авторского кино. Понимаемый предельно широко, данный элемент кино целесообразно трактовать как комплексный знак, включающий широкий спектр элементов. В. Беньямин или его соотечественник Р. Гармс еще в 20-е годы связывали условность иллюзии пространства с монтажом и разноракурсной съемкой. В. Пудовкин и С. Эйзенштейн усилили семиотическую компоненту, связав эстетику композиции кадра и психологию эстетического восприятия. Как известно, в фильме «Мать» оператор А. Головня применял верхний и нижний ракурсы, чтобы усилить эмоциональное восприятие сцены зрителем. «Броненосец «Потемкин»» в свою очередь известен сценой «Туманы в одесском порту», разработанной Эйзенштейном в качестве метода «доминирующего эмоционального звучания куска»⁹. Здесь элементы композиции (линии, светотональные переходы) должны были ассоциативно связываться с эмоциональным состоянием зрителя. Семиотика пространства занимает важное место и в кинематографе Бертолуччи: режиссер использует ее для создания «атмосферы», т. е. собственно «эмоционального звучания». Так, сцену в кафе продолжает также цитата из картины «Луна». В работе 1979 года два юных героя наблюдали, как раскрывается механическая крыша летнего кинотеатра. В фильме «Я и ты» крыша и небо заменены стеклянным потолком двухэтажной квартиры. Камера снимает в движении с первого этажа, при этом тревеллинг начинается из затемненной области комнаты. В этом постепенно открывающемся пространстве кадры родители (снятые с нижней точки) обсуждают нарциссизм сына.

Новый фильм Бертолуччи чрезвычайно насыщен разнообразными типами замкнутых пространств, которые составляют специфический мир Лоренцо. Кабинет психоаналитика, салон автобуса, кафе, салон семейного автомобиля, зоомагазин, заставленный стеклянными клетками, больничная палата, где умирает бабушка героя, наконец, подвал с его разветвленной системой собственных топосов. Драматургия фильма и разработка линий героев в подобной ситуации с неизбежностью будут сильно детерминированы «знаками пространства», а их смена нередко указывает на очередную перипетию. Первый сюжетный поворот — бегство Лоренцо в подвал. Это пространство станет отправной точкой для многочисленных перемещений героя до тех пор, пока в финале картины персонаж окончательно не поднимется на поверхность. Подвал навещает сводная сестра Оливия, это обстоятельство определяет основной конфликт. Здесь среди множества подпространств осуществляется разработка центрального эпизода ленты. Лоренцо ожесточенно пытается остановить расширение «личного пространства» и удалить любой ценой посетительницу, но коммуникация неизбежна. Бертолуччи прибегает, следуя, вероятно, логике

⁹ Эйзенштейн С. М. Избранные произведения в 6 тт. М.: 1964. Т. 2. С. 54.

иронического повествования, к стародавнему приему: вводит мотив болезни/смерти. В романе Н. Амманити Оливия умирает, однако режиссер ограничивается «промежуточным» состоянием — наркотической интоксикацией. Героиня производит «реконквисту помещений» как бы случайно, преследуя гораздо более животрепещущие цели. Лоренцо неожиданно обнаруживает сестру в старой платяном шкафу, туалетной комнате, под покрывалом и т. д. Чтобы подобный «тональный монтаж» был гарантировано воспринят зрителем, Бертолуччи прибегает в духе годаровской эстетики «протестного кино» к штампу. Через весь фильм проходит образ стеклянного аквариума, который последовательно сопоставляется с перипетиями в развитии линии главного героя. Из зоомагазина Лоренцо выходит с аквариумом, полным муравьев, за которыми будет сосредоточенно наблюдать в подвале в течение всего фильма. Естественно, клетку разобьет Оливия, и муравьев придется выпустить из подвала. Эту «символическую сцену» режиссер ставит на место «2nd plot point» [3], если бы речь шла об «американской» сценарной модели. Мотив «замкнутого героя» автор подчеркивает, вынудив Лоренцо (в рассмотренной выше сцене) механически перемещаться по комнате, повторяя тем самым траекторию движения детеныша броненосца, которого до этого герой рассматривал в зоомагазине. Прозрачный потолок родительской квартиры и собственно подвал — непосредственным образом усиливают режиссерскую метафору.

Особенность авторской иронии в «Я и ты» характеризуется также и тем обстоятельством, что широкое автоцитирование развертывается Бертолуччи в действенный художественный прием. Он позволил автору расширить аналитический фокус и обратиться к интроспекции: анализу собственного художественного языка и личности. Вероятно, этим обстоятельством мотивирован образ психоаналитика [4] в экспозиции картины. Включив себя в художественное пространство фильма, режиссер продемонстрировал впечатляющую эволюцию в понимании экранного языка: от формального эксперимента периода Новой волны и метафизических медитаций о человеке к осмыслению собственного «я» при посредстве наилучшего органа — кино.

Литература

- Бертолуччи Б. Мое прекрасное наваждение. М.: Колибри, 2012.
 Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2000.
 Сумерки богов. М.: Политиздат, 1989.
 Эйзенштейн С. М. Избранные произведения в 6 тт. М.: 1964. Т. 2.
 Loshitzky Y. The radical faces of Godard and Bertolucci. Detroit: Wayne State University Press, 1995.

Примечания

1. Эпизод «Агония».
2. Фр. досл. Папенькино кино.
3. Англ. Поворот сюжета.
4. В исполнении Б. Бертолуччи.

Спутницкая Н. Ю., Попов А. М.

Три портрета изящной эпохи. Рецепция советского экранного искусства

Аннотация

Статья включает препринт историко-биографических материалов известных российских актеров кино (В. Высоцкий, А. Абдулов, Е. Васильева). Представленный исследовательский материал составит основу для нового специализированного издания в области кино, готовящегося к публикации.

Ключевые слова

кино, киноведение, актер, кинокритика, биография, телевидение.

Высоцкий Владимир Семенович родился 25 января 1938 года в Москве в семье военного. В старших классах средней школы занимался в драмкружке под руководством актера МХАТа В. Богомолова. После окончания школы в 1955 году поступил в Московский инженерно-строительный институт, где проучился один год, прежде чем решил посвятить себя актерскому ремеслу. В 1960 году окончил Школу-студию МХАТ, по распределению попал в Московский театр им. А. С. Пушкина, затем перешел в Московский театр миниатюр. В 1964 — с момента поступления Высоцкого в труппу Театра драмы и комедии на Таганке — начинается его уникальное артистическое самоопределение в пространстве советской и шире — русской культуры.

На сцене Театра на Таганке он играл в спектаклях «Антимиры», «Берегите ваши лица» (оба — по стихам А. Вознесенского), «Десять дней, которые потрясли мир» (по Дж. Риду), «Послушайте» (по стихам В. Маяковского), «Павшие и живые» (по стихам поэтов военного поколения). Высоцкий играл роли Галилея и летчика Янга Суна в спектаклях по пьесам Б. Брехта «Жизнь Галилея» и «Добрый человек из Сезуана», Гамлета в шекспировской пьесе, Хлопушу в спектакле «Пугачев» по поэме С. Есенина, Лопухина в «Вишневом саде» А. Чехова. Последняя премьера Высоцкого на сцене — Свидригайлов в спектакле «Преступление и наказание» по Ф. Достоевскому в инсценировке Ю. Карякина (1979). Песни В. Высоцкого звучали во многих спектаклях как Театра на Таганке, так и Театра Сатиры («Последний парад» А. Штейна), «Современника» («Свой остров» Р. Каугвера), Театра имени М. Н. Ермоловой («Звезды для лейтенанта» Э. Володарского).

Кинороли Высоцкого — поистине незаконченная рукопись и, к счастью, из тех, что «не горят», поскольку отдельные ее страницы остались и в памяти многих, и на киноплёнке. Впервые на экране Высоцкий появился в 1959 году в фильме В. Ордынского «Сверстницы», где сыграл эпизодическую роль студента Петра, — его персонаж произнес всего два слова: «Сундук и корыто». После были монтажник Софрон в «Карьере Димы Горина» (1961, реж. Ф. Довлатян), американский пехотинец в фильме «713-й просит посадки» (1962, реж. Г. Никулин), матрос Петр в «Увольнении на берег» (1962, реж. Ф. Миронер), гимнаст Юрий в «Штрафном ударе» (1963, реж. В. Дорман), бригадир строителей Петр Маркин в «На завтрашней улице» (1965, реж. Ф. Филиппов). Первое время, несмотря на появление интересных ролей в театре, кинорежиссеры пробуют его в амплуа простого парня из народа — не очень приметного и не слишком положительного.

Впервые как актер, автор и исполнитель песен одновременно Высоцкий выступил в 1966 году в картине В. Турова «Я родом из детства». Его герой капитан-танкист Володя — человек сложной биографии, переживший войну, поэт. Песни, звучавшие в этой картине, «написал» герой Высоцкого, они — выразительное подтверждение способности актера слиться со своим персонажем, прочувствовать его непростую биографию. Его герой — человек, прошедший войну, переживший тяжкие испытания, поседевший в тридцать лет и при этом сохранивший доброту, необыкновенную чуткость, чистый взгляд на мир. Избегая случайностей, играя на полутонах, Высоцкий открывает перед зрителем богатую натуру Владимира. Роль в какой-то степени стала этапной для актера. Кинематограф перестает быть для В. Высоцкого просто захватывающим приключением, а предлагает сложное, обогащающее духовный мир путешествие.

Значительную роль в создании образа фронтовика играла атмосфера, в которой жила съемочная группа

и в которой рождались песни героя. То же произошло в «Вертикали» (1966) С. Говорухина и Б. Дурова, где Высоцкий сыграл небольшую роль радиста. Своим успехом героическая киноповесть о людях, не знающих страха, обязана прежде всего песням, которые организуют повествование, придают ему особую динамику, эмоциональный накал. Высоцкий присутствует здесь в кадре и за кадром, но не просто как свидетель чужого подвига — его герой озвучивает философию отважных покорителей гор. Радист Володя служит звеном между землей и вершиной, зрителем и альпинистами. С тоской в голосе он говорит о восхождении, о страсти к преодолению неожиданностей, о жизни в «вертикальном измерении», и мы ценим его признание в «белой» зависти к отправившимся на вершину товарищам. Песни в фильме — своего рода закадровый монолог, их тексты актер вынашивал одновременно с ролью, и в них для Высоцкого было важно «играть от первого лица». Неслучайно песни из «Вертикали» стали альпинистским фольклором, а исполнитель роли радиста Владимир Семенович Высоцкий был удостоен знака «Альпинист СССР».

Высоцкий ценил кинематограф за возможность очутиться на «месте событий». Сочинение песен было для Высоцкого тождественным работе актера. Песенное творчество и кинематографические работы взаимно дополняли друг друга.

Стремительно росшая популярность песен Владимира Семеновича уже в начале его кинокарьеры требовала почти обязательного присутствия в фильме эпизода музыкального откровения, лирического монолога героя, часто — изменения драматургии характера, диктовала и определенную исполнительскую манеру. И в то же время присутствие в кадре Высоцкого порой служило причиной того, что ленту могли остановить в прокате или вовсе положить «на полку». Так, «Короткие встречи» (1967) К. Муратовой зритель увидел уже после смерти актера (1987). Пронзительная история любви партийно-хозяйственного работника, женщины состоявшейся, уверенной в себе (К. Муратова), и геолога — пример поэтического кинематографа. Герой Высоцкого Максим увиден глазами двух любящих его женщин, и из воспоминаний о кратких встречах с ним складывается образ необычного человека, современного странника. Возникает тайна взаимоотношений и постепенно конкретизируется, разгадывается природа вечно мятущегося, жаждущего приключений мужчины. Угадываются его внутреннее напряжение, здоровый максимализм, способность любить вопреки обстоятельствам.

Все герои Высоцкого необычны. Порой создается впечатление, что актер варьирует один удачно найденный образ. Мужественная внешность, яркий, даже неистовый темперамент, воля — таковы почти все характеры, созданные Высоцким на экране.

В 1968 году актер сыграл две роли: поручика Брусенцова в «Служили два товарища» (1968, реж. Е. Карелов) и подпольщика-большевика Бродского (Воронов) в «Интервенции» (1968, реж. Г. Полока, выпущен в 1987 году). И Брусенцов и Бродский погибают, но один кончает жизнь самоубийством, другой — умирает как герой. Актер работал над образами одновременно и в каждом рассказал судьбу, стремясь побороть стереотип героя и антигероя, рисуя их отчаянными, но не отчаявшимися людьми. Брусенцов — сильный человек, потерявший все самое дорогое; родину, веру в себя. Выбрав сдержанный внешний рисунок, Высоцкий привнес в образ белогвардейца трагические ноты. И хотя роль значительно урезали при монтаже, актер ее любил, так как в ней он смог показать трудный путь гордого, стойкого человека, для которого компромисс невозможен. Бродский — неуловимый, смелый, живет на пределе возможностей и умирает смертью героя (его прототипом был известный летчик Ласточкин). Высоцкий сыграл его страстно, эмоционально. Но одной из причин запрета на прокат ленты стало то, что главный герой был решен «эпатажно».

Фильмография любого актера — вещь строптивая, беспокойная и очень подвижная: она может расширяться, дополниться или вдруг неожиданно из нее вычеркнут одну строку. А такое в киносудьбе Высоцкого случалось нередко. Он мог бы сыграть у В. Шукшина (пробовался на роль Пашки Колокольникова в «Живет такой парень»), у А. Тарковского (пробовался на роль Сотника в «Андрее Рублеве»), у Д. Асановой (в фильме «Жена ушла» главные роли предназначались Высоцкому и Марине Влади), у Э. Рязанова (роль Сирано в «Сирано де Бержерак» — фильм не был поставлен). Среди возможных, но не случившихся ролей — Соловей-Разбойник в «Иване да Марье» Б. Рыцарева, Пугачев в «Емельяне Пугачеве» А. Салтыкова, батька Махно в фильме по сценарию Высоцкого (писал в августе 1970-го)... Дважды В. Высоцкий пробовался на Остапа Бендера: в 1968 году — у М. Швейцера в «Золотом теленке», в 1972 году он был уже утвержден на главную роль в постановке «Двенадцати стульев» Л. Гайдая, но в последний момент отказался от съемок по состоянию здоровья. Лейтмотивным для его кинематографического творчества

может быть название неснятой в середине 1970-х картины И. Хейфица по произведениям И. Бабеля с Владимиром Высоцким в главной роли — «Несостоявшийся художественный фильм».

Режиссер Иосиф Хейфиц, вспоминая о своей первой встрече с Высоцким на пробах к фильму «Плохой хороший человек» (1973) по чеховской «Дуэли», отметил удивительное несоответствие фактуры актера его уже известному по магнитным записям могучему, словно разрывающему нутро голосу. Режиссер решил сделать поправку к чеховскому описанию зоолога фон Корена: это коренастый человек маленького роста, страдающий «комплексом Наполеона». Роль в «Плохом хорошем человеке» является знаменательной еще и потому, что стала одной из немногих главных ролей, на которые актера так редко утверждало киноначальство. Картина получила признание критики, а в 1974 году на Международном кинофестивале в Таормине (Италия) Высоцкому была присуждена премия за лучшую мужскую роль однако создатели картины узнали награде поздно, сам же обладатель так и не успел...

Манера исполнения песен сфор мировала определенный стереотип восприятия Высоцкого как бунтаря. При жизни актера зрительская аудитория ждала от него эффектных ролей. Поэтому руководитель клубного кружка песни Борис Ильич. «Единственной» (1975, реж. И. Хейфиц) вроде бы не отвечал ожиданиям широкой публики. А Высоцкий увидел своего персонажа несостоявшимся «гением», неудачником какой-то жизненной тайной, поломавшей судьбу. В «Хозяине тайги (1968, реж. В. Назаров) В. Высоцкий создал тип отрицательного героя своего рода пародию на собственный образ. Его мрачно вззирающий на мир Иван Рябой — бригадир сплавщиков, циничный, напористый, уверенный в себе преступник живет по волчьим законам. Для этого отталкивающего персонажа Высоцкий выбирает одну яркую краску, намеренно избегая оттенков. Актер придумал для него не только фамилию, но и сочинил песню, в которой Рябой воспекает свою природную злость. Рябой намеренно окарикатурен. Матерый, жестокий суровый — некоторые эти черты можно обнаружить и в Жеглове в телефильма «Место встречи изменить нельзя». Особенность голоса Высоцкого отметил в конце 1960-х В. Котеночкин, пригласив актера озвучивать Волка в мультсериале «Ну, погоди!» Но на худсовете кандидатуру не утвердили, в результате чего рисованный персонаж лишился специально написанной для него песни. Однако в 1974 году в многосерийном мультфильме «Волшебник Изумрудного города» режиссера А. Боголюбова у колдуньи Бастинды появился слуга волчьей породы, которого озвучил Высоцкий.

Благодаря Высоцкому особое направление в отечественном кино мог получить жанр мюзикла. К картине «Бегство мистера Мак-Кинли (1975, реж. Ф. Хитрук, М. Швейцер), где актер сыграл уличного певца, от лица которого ведется повествование, он написал девять баллад, из которых в фильм вошло только две Семнадцать музыкальных номеров подготовил Высоцкий к сказке «Иван да Марья» (1974, вошло четырнадцать песен), шесть баллад к фильму «Стрелы Робин Гуда» (1975, реж. С. Тарасов)(1). Жанры мюзикла и приключенческого фильма манили Высоцкого, актера и композитора. Как мюзикл задумывалась и «Интервенция», но тема революционной борьбы, по мнению чиновников, не могла быть решена в столь легковесной манере. По этой же причине негативно отнеслись и к ленте «Опасные гастроли» (1969) Г. Юнгвальда-Хилькевича, об участии в которой актер вспоминал тепло. События ленты развивались в 1507 году, Высоцкий исполнил в ней роль остроумного артиста варьете Жоржа Бенгальского (большевика-подпольщика Николая Коваленко).

Неслучайно особое место в творчестве актера и поэта занимали народные жанры — баллада, сказка, и если он и не играл в них принца, поскольку не отвечал критериям идеального советского героя, — в любой роли Высоцкий находил подводные течения, из которых положительный образ «выплывал» неожиданно скомпрометированным, а заведомо отрицательный оказывался неоднозначным. Часто даже эпизодическое участие Владимира Высоцкого придавало значительность проходным картинам, не имеющим никаких шансов остаться в истории кино.

Неожиданной стала роль актера в фильме А. Митты «Сказ про то, как царь Петр арапа женил» (1976). Здесь снова возникает образ странника — человека чужого толпе придворных, но яркого и незаменимого для отечества, русской культуры. Немилость двора для Ибрагима Ганнибала — лишь повод для поиска истины, самоутверждения. Арап Высоцкого — истинный интеллигент, беззаветно любящий Россию, он смел, тверд и решителен. Поэтому наградой за благородство и мужество ему стала любовь красавицы, внимание света и царя. Высоцкий играл поэта, предка А. Пушкина. В «Сказ...» не вошли две песни, написанные актером в жанре народной баллады. А перед выходом на экраны рабочее название ленты «Арап Петра Великого» изменилось, в конечной версии фильма Высоцкого не удовлетворила стилистика картины, он считал, что серьезного разговора о таланте и его предназначении не получилось. Тем не

менее фильм Митты стал лидером проката (1976 год, 6-е место — 33,1 млн зрителей), а роль Ганнибала по праву считается одной из лучших в фильмографии актера.

Последними работами Высоцкого в кино стали роли в телевизионных картинах: капитан Глеб Жеглов в остросюжетном сериале «Место встречи изменить нельзя» (1979, специальный диплом и приз жюри IX ВКФ в Ереване в 1981 «за создание образа Жеглова») С. Говорухина и Дон Гуан в «Маленьких трагедиях» (1981) М. Швейцера.

Легендарный соблазнитель, Дон Гуан Высоцкого — истинный романтик, бывший певец страстной любви, проживший интересную, яркую жизнь и потому легко принимающий смерть. Дон Гуана можно назвать кинематографическим Гамлетом актера. Пожалуй, роли такого масштаба в кино у Высоцкого больше не было. Интересно, что над образом Дон Гуана актер работал параллельно с двумя режиссерами, на радио — с А. Эфросом, в кино — со Швейцером.

Глебу Жеглову актер «подарил» свой неумный темперамент, обаяние. Голос Высоцкого называли «охрипшей совестью» поколения. Благодаря этому грубый, порой нарушающий закон сотрудник МУРа в массовом сознании стал истинным народным героем. Отлично знающий криминальную среду, ее «устав» и лексикон, опытный чекист ничуть не уступает главному герою ленты — новичку уголовного розыска, бывшему разведчику Шарапову. Представить иного исполнителя Жегловым сегодня невозможно, рисунок роли будто совпадает с самой природой актера. Но на самом деле Высоцкий сделал значительные усилия, чтобы преодолеть декларативность, схематичность характера персонажа. Роман братьев Вайнеров «Эра милосердия» вышел в 1976 году. Прочитав книгу, Высоцкий застолбил у авторов главную роль в экранизации. У Вайнеров Жеглов умело борется с бандитизмом, но абсолютно чужд любым сомнениям, груб, бескомпромиссен. У Высоцкого Жеглов стал мягче, человечнее, чем в романе. Жеглов стал неоднозначным благодаря не столько актерской технике, сколько личности самого исполнителя. По свидетельствам партнеров, на съемках актер думал и о своей роли, и о фильме в целом. Высоцкий придумывал новые роли, вынашивал замыслы собственных фильмов, продумывал их режиссерское воплощение. Им не суждено было осуществиться. Владимир Семенович Высоцкий умер ранним утром 25 июля 1980 года.

В 1987 году В. С. Высоцкому была присуждена Государственная премия СССР (посмертно, за участие в телефильме «Место встречи изменить нельзя» и авторское исполнение песен). 14 января 1985 года, накануне дня рождения актера, был открыт первый музей Владимира Высоцкого в Советском Союзе. В 1997 году учрежден Благотворительный фонд Владимира Высоцкого. В июне 1992 года в Москве открыли Государственный культурный центр-музей Владимира Высоцкого, с 1994-го на Гоголевском бульваре в Москве действует постоянная выставка — профессиональные и любительские фотографии из жизни В. С. Высоцкого. Еще несколько музеев актера и барда находятся в разных городах России. В 1997 году Благотворительным фондом Владимира Высоцкого, Министерством культуры РФ и Национальным Резервным банком учреждена ежегодная Премия Высоцкого «Своя колея». В 1999 году Содружество актеров Таганки осуществило постановку спектакля «ВВС» (Высоцкий Владимир Семенович).

Другие роли:

1962 — корреспондент («Грешница»);

1963 — эпизодическая роль веселого солдата («Живые и мёртвые»);

1965 — эпизодическая роль радиотехника («Наш дом»); Андрей Пчёлка («Стряпуха»);

1966 — эпизодическая роль актёра («Саша-Сашенька»);

1967 — эпизодическая роль полицейя («Война под крышами», на экраны вышел в 1971);

1969 — эпизодическая роль капитана («Белый взрыв»);

1972 — Он («Четвёртый»);

1974 — шофёр Солодов («Единственная дорога»);

1977 — знакомый главной героини, один эпизод («Они вдвоем», «Ok ketten», Венгрия, вариант перевода — «Их двое»; в главной роли — Марина Влади, роль Высоцкого в фильме переозвучена).

Примечания

(1) При жизни Высоцкого его песни из фильма были изъяты и вошли в восстановленную редакцию фильма 1997 года, а в 1983 году часть баллад вошла в другой фильм Тарасова — «Баллада о доблестном рыцаре Айвенго».

Абдулов Александр Гаврилович родился 29 мая 1953 года в театральной семье. Его отец, режиссер

Ферганского драматического театра, с детства старался привить сыну любовь к сценическому искусству. Уже в пятилетнем возрасте мальчик дебютировал на сцене в спектакле «Именем революции». В юности Александр серьезно занимался спортом. Его первая попытка поступить в театральный вуз (в училище им. Щепкина) сразу по окончании школы оказалась неудачной, и он пошел на факультет физкультуры Педагогического института Ферганы. Однако страсть к актерству оказалась сильнее, и через год Абдулов вновь отправился в Москву, где поступил на курс И. Раевского в ГИТИСе.

На четвертом курсе он обратил на себя внимание известного театрального режиссера Марка Захарова и был приглашен на главную роль в спектакль «В списках не значился» Московского театра им. Ленинского комсомола (ныне — «Ленком»). После окончания института в 1975 году Александра Абдулова принимают в труппу этого театра. На сцене актер создал ряд интереснейших образов. Это Хоакин («Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» П. Неруды), Фернандо Лопес и Человек театра («Юнона и Авось» А. Вознесенского и А. Рыбникова), Никита («Жестокие игры» А. Арбузова), Трубецкой («Школа для эмигрантов» Д. Липскеров), Мена-хем Мендл («Поминальная молитва» Г. Горина), Верховенский («Диктатура совести» М. Шатрова), Сиплый («Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского).

В 1973 году, еще студентом, он дебютировал на киноэкране в эпизодической роли десантника Козлова в фильме М. Пташука «Про Витю, про Машу и морскую пехоту». М. А. Захарову, худруку театра, где Александр Гаврилович служит до сих пор, суждено было стать «крестным отцом» молодого актера и в кино, его фильмы — экранизации пьес, в которых причудливо соединились театральные приемы и специфика телеэкрана, сделали Абдулова таким, каким его узнали и полюбили зрители. Новая кинематографическая интерпретация пьесы Е. Шварца «Обыкновенное чудо» (1978, тв) подарила удачливому актеру первую главную роль, ставшую для него знаковой. И хотя далее последовали не менее популярные и успешные партии в фильмах разных жанров, экранная судьба во многом была уже определена ролью Медведя. Герой Абдулова по сюжету влюбляется в принцессу, но при этом ему несвойственны безудержная страстность, стремительность. Мораль сказки Шварца: Слава храбрецам, которые осмеливаются любить. Слава безумцам, которые живут, как будто они бессмертны, озвученная Сказочником, будто и не относится к Медведю. Он не оправдал ожиданий волшебника, а словно бы лишь исполнил все задуманное, но и тогда оказался лишен энтузиазма и героизма. Благородство этого героя вытекает из трезвого расчета. Абдулов в роли Медведя — неоднозначная натура. Не сладкий красавец и не схематичный идеальный герой. Он смелый, ищущий юноша, но может стать неловким, эгоистичным и даже трусливым.

Случай часто играет решающую роль в жизни, в карьере. Возможностей заявить о себе у Абдулова было достаточно. До Медведя он уже появлялся на экране в заметных для начинающего артиста ролях: инженер Щукин в «12 стульях» М. Захарова (1977, ТВ), Николай Бауман в «Победе из тюрьмы» Р. Василевского (1977), Гринев в «Капитанской дочке» П. Резникова (1978, тв, спект.), Пьер в «Красавце-мужчине» (1978, тв) М. Микаэляна. Но более органичным оказался в роли романтического героя — Принца в «Аленьком цветочке» (1977). Сюжет известной сказки в фильме И. Поволоцкой дополнился более разработанным по сравнению с литературным источником мотивом неразделенной любви и эпизодами с новой героиней — злой колдуньей и «по совместительству» несчастной женщиной. Очарованная молодым красавцем, волшебница жестоко наказала его за высокомерие, отобрала главное его оружие — привлекательную внешность. Таким образом, уже первые киногерои Абдулова бросают вызов прежним представлениям об идеальном герое.

Жизнью большинства персонажей, созданных актером в кино, правит рок. И чаще всего они сами выбирают рискованный путь, совершая ошибку, но ни на миг не сожалеют о случившемся, а, напротив, с азартом принимают вызов судьбы. Для них характерно не искать ответ на вопрос, как жить, а действовать, попытаться обратить заданные сюжетом обстоятельства в свою пользу. Именно это и привлекает в экранных персонажах А. Абдулова зрителя. И сам актер, и киноаудитория середины 1970-х были готовы к рождению киногероя, для которого гордыня так же органична, как отвага, эгоизм сосуществует с жизнелюбием, а дерзость — с благородством.

В числе наиболее известных киноработ Абдулова — самоуверенный юноша Никита из «Карнавала» (1981, реж. Т. Лиознова), отважный влюбленный юноша, современный принц-избавитель — Иванушка Пухов из «Чародеев» (1982, реж. К. Бромберг) и легендарный странствующий рыцарь Ланцелот, бросивший вызов посредственности и деспотизму в «Убить дракона» (1988, реж. М. Захаров). В детективах он предстает и бандитом («Место встречи изменить нельзя», 1979, реж. С. Говорухин; «Ищите женщину»,

1982, реж. А. Сурикова), и жертвой маньяка («Десять негрят», 1987, реж. С. Говорухин). Он может быть легкомысленным пижоном: Владимир в комедиях «Самая обаятельная и привлекательная» (1985) Г. Бежанова и «Черная роза — эмблема печали, красная роза — эмблема любви» (1989) С. Соловьева, Игорь в трагикомических «Сукиных детях» (1990) Л. Филатова. Но также может выступать носителем рока: искуситель Климов в «Храни меня, мой талисман!» (1986) и плотник Сергей в «Леди Макбет Мценского уезда» (1989) Р. Балаяна, вор Артынов в «Тюремном романсе» (1993) Е. Татарского.

Александр Абдулову одинаково «к лицу» и исторический, и современный костюм, и маска злодея, и черты положительного героя. Жанровый диапазон его киноработ достаточно широк, но прежде всего фильмы с участием актера отличает напряженная интрига, непредсказуемость поступков персонажа, поэтому чаще всего сложно дать точный прогноз относительно того, кем, в конце концов, он окажется. Герои Абдулова часто рушат семейные узы, но однажды и они могут оказаться жертвами измены. Сергей в фильме «Двое в новом доме» (1978) Т. Шахвердиева — еще совсем юный человек, но он уже связан семейными обязанностями: учится на вечернем отделении института, работает, воспитывает дочь. Актеру удается показать неоднозначность своего неуклюжего, нерешительного героя, убедить зрителя в искренности его желания побороть свою пассивность. Психологически точно передает Абдулов внутреннюю борьбу молодого человека за сохранение семьи, и к финалу ленты Сергей осознает, что чувство его до сих пор взаимно. Тема любви и верности возникает в фильме П. Арсенова «С любимыми не расставайтесь» (1979), поставленном по одноименной повести А. Володина. Снова камерная история — развод молодой супружеской четы. Внешне успешный, бескомпромиссный герой Абдулова находится в состоянии сложной внутренней борьбы с собственным максимализмом. Уязвленное самолюбие заставляет Митю Лаврова сдерживаться. Но, преодолев гордость, резкость, он в состоянии по-новому оценить ситуацию.

Причиной грехопадения монаха Сергея из картины «Грех. История страсти» (1993, реж. В. Сергеев) стало тайное прошлое и красавица из настоящего, спасаясь от любви к которой он находит смерть. Как правило, персонажи Абдулова — отличные психологи, редко оказываются на обочине жизни. Они выбирают путь жесткой, даже жестокой игры, причем не только в любви, но и в политике. Лядащев из телефильма «Гардемарины, вперед!» (1987, реж. С. Дружинина), талантливый прогнозист, способный всех удивить, всем угодить, дает точную характеристику главным героям ленты, для которых он — ненадежный друг, а для зрителя — по-прежнему любитель фортуны. Обаятелен также аферист Ненашев в «Гении» (1991, реж. В. Сергеев). Директор образцового овощного магазина на самом деле — выдающийся инженер-изобретатель, не нашедший себе места в современной жизни. Используя свои изобретения, он умело шантажирует мошенников, ловко лавируя между правоохранительными органами и мафиозными структурами. Этот образ сыгран актером иронично, точно, в духе времени.

Что заставляет Абдулова браться за эти роли, ставшие для актера знаковыми со времен «Обыкновенного чуда», где его герой легко и непринужденно разрушил стройный замысел Волшебника? Просто такие люди предпочитают оставаться режиссерами всех событий своей жизни. Даже в роли жертвы он отличен от тех, кто пассивно ждет решения судьбы, ибо с ней у такого героя другие взаимоотношения: Энтони Марстон умирает первым, но он единственный, кто принял вызов маньяка в «Десяти негрятях». Причем он погибает не раскрывшись: без оправдания, без покаяния, как будто сам рок освобождает его от страха перед неизвестностью, от мучительного ожидания расправы.

Хотя в момент своего появления на экране Абдулов отлично вписался в амплуа героя-любовника, он убедителен и в «актерском», и в «режиссерском» кинематографе. Энергетика так же органична для него, как и лирические интонации. Но, несмотря на то что диапазон его работ чрезвычайно широк, может создаться впечатление, что актер варьирует разные роли в рамках одного амплуа. Его присутствие в титрах почти всегда обещает фильму зрительский успех.

В 1990-х он по-прежнему органичен в ролях соблазнитель. В городской сказке Г. Данелии «Настя» он предстает современным прекрасным принцем для несчастной доброй девушки. В «Желтом карлике» (2001, реж. Д. Астрахан) его герой, преуспевающий сочинитель дамских романов Владимир Жарковский, легко соблазняет возлюбленную своего сына. В сериале «Next» («Следующий», 2001–2003, реж. О. Фомин) он играет криминального «авторитета». Бандит Лавр — человек активный, ни в чем не уступает молодому поколению. При этом актер не боится иронизировать и над собственным амплуа. Неожиданным предстает он в роли Василия Ивановича Кутузова — пациента психиатрической больницы, ведущего беседы на животрепещущие темы с давно ушедшими в мир иной известными людьми, — в комедии В. Титова

«Анекдоты» (1990).

С середины 1970-х годов и по сей день Александр Абдулов продолжает сниматься в нескольких картинах в год, он не оставлял кино и во время постперестроечного кризиса. Пробовал себя в роли сценариста и постановщика фильма-концерта «Задворки 3, или Храм должен стать храмом» (1990, главная роль) и остросюжетного политического боевика «Шизофрения» (1997, роль Немого). Режиссером, продюсером, сценаристом одновременно выступил Абдулов в киномюзикле «Бременские музыканты & СО» (2000), в котором сам исполнил роль Шута. Его герой, мудрый и в своей беззаботности, рассказывает старую сказку на новый лад, предлагает форму неожиданной, волшебной игры, открытой как старшему, так и новому поколению зрителей. И вновь он не пассивный наблюдатель, а остроумный повествователь. От лица персонажа Абдулова ведется серьезный разговор о противоречивых чувствах в триптихе С. Соловьева «О любви» (2004, приз за лучшую мужскую роль на ОРКФ «Кинотавр» в Сочи в 2004 году), поставленном по мотивам рассказов А. П. Чехова «Доктор», «Володя» и водевиля «Медведь». Пытаясь объяснить историю несчастной любви сына-подростка, поручик Григорий Степанович Смирнов рассказывает историю своей жизни и в итоге... оказывается главным действующим лицом.

Александр Абдулов — лауреат премии «Золотой овен» («Человек года», 1997), лауреат премии «Хрустальная Турандот» в номинации «лучшая мужская роль» (сезон 1996/97, «Варвар и еретик», театр «Ленком»). Награжден орденом Почета (1997, к юбилею «Ленкома»), премией Станиславского за 2003 год в категории «лучший актер» (Палач в спектакле «Ленкома» «Плач палача»). В 1995–1997 годах Александр Абдулов был генеральным директором Московского МКФ.

В 1991 году Александр Гаврилович Абдулов был удостоен почетного звания народный артист РСФСР. Актер безвременно скончался 3 января 2008 года.

Другие роли:

1972 — Ленька Савостиков («72 градуса ниже нуля»);

1974 — Федор («Вера и Федор»);

1976 — Рогов («Золотая речка»);

1978 — Баренцев («Все решает мгновение»);

1979 — Смит в новелле «Зеленая куколка» («Молодость» № 2), Генрих Рамкопф («Тот самый Мюнхгаузен», тв);

1980 — Евгений Волков («Сицилианская защита»);

1981 — Уолтер Хартрайт («Женщина в белом»), Григорий («Факты минувшего дня»);

1982 — Сергей Вишняков («Предчувствие любви»), доктор Симпсон («Дом, который построил Свифт», тв), эпизод («Суббота и воскресенье», тв, км);

1983 — Лобытко («Поцелуй», тв), Грегор («Рецепт ее молодости»);

1984 — Сашка («Два гусара», тв), Жакоб («Формула любви», тв);

1985 — Боб Деготь («В поисках капитана Гранта», тв), эпизод («Дорогая Памелла», тв, спект.), эпизод («Юнона и Авось»), эпизод («Карманный театр», тв, спект.), Булкин, двойник Булкина («Страховой агент», тв);

1986 — Доул («Тайны мадам Вонг»), Шалом («Веселая хроника опасного путешествия», тв), Сергей («Сошедшие с небес»);

1987 — Ваня («Филер»);

1989 — Геннадий («За прекрасных дам!»), эпизод («Руанская дева по прозвищу Пышка», тв);

1990 — эпизод («Живая мишень»), Маслобоев («Униженные и оскорбленные»);

1991 — Игрок и Кречинский («Дело Сухова-Кобылина», тв), Жора, вор и сантехник («Дом под звездным небом»), граф Бадрицкий («Осада Венеции»);

1992 — Алексей Удальцов («Официант с золотым подносом»), Игорь, мент («Странные мужчины Семеновы Екатерины»), Шуйский («Сумасшедшая любовь»);

1993 — Виктор Иванович, человек («Я виноват»), Лев («Над темной водой»), Менахем Мендл («Поминальная молитва», тв, спект.), Андреас («Золото»);

1994 — эпизод («Кофе с лимоном»), эпизод («Простодушный»);

1995 — эпизод («Крестonosец»), Андрей Рокшин («Черная вуаль»), Майданов («Первая любовь»);

1998 — киноклассик Сазонов («Женская собственность»);

2000 — хирург Антон Каштанов («Тихие омуты»), Кукольник («Рождественская мистерия»);

2001 — Клиффорд Линде («Фаталисты», тв);

2002 — художник Аркадий Синихин («О'кей», тв), Безюке, аптекарь («Гартарен из Тараскона»), подполковник Клепко («Ледниковый период», тв);
 2003 — Мрачный («А поутру они проснулись»);
 2004 — Казаков («Я тебя люблю», тв), Авшаров («Фабрика грез», тв);
 2005 — Коровьев («Мастер и Маргарита», тв), Нельсон («Адъютанты любви», тв), Ноздрев («Дело о мертвых душах», тв);
 2006 — роль («Парк советского периода»), роль («Лузер»).

Васильева Екатерина Сергеевна родилась 15 августа 1945 года в Москве в семье советского поэта С. Васильева. Дед по матери — А. Макаренко, известный писатель-педагог. В 1967-м окончила ВГИК (мастерская н. а. СССР В. Белокурова) и стала актрисой Московского театра им. Ермоловой. В 1970-м перешла в «Современник». Когда Олег Ефремов возглавил МХАТ, Васильева приняла приглашение играть на прославленной сцене (1973). В 1987-м, на взлете своей популярности у зрителей, актриса покинула труппу по религиозным соображениям.

Екатерина Васильева — одна из тех кинозвезд, чью тему творчества можно четко сформулировать. Конечно, образы и мотивы со временем менялись, но острая характерность подразумевается под ее внешностью, под манерой — под тем, что создает определенный женский тип, который далеко не однозначен. Здесь и статность, и высокомерие, и озорное изыщество.

Сыграв в кино более 60 ролей, Васильева практически не имеет в своем багаже, за редким исключением, главных ролей. И тем не менее даже самый неискушенный зритель может назвать с десяток картин с ее участием. Эта способность актрисы быть всюду узнаваемой и вдохновляла, и удивляла. Не каждый актер способен заполнить отпущенное экранное время своей энергией, оптимизмом, как это делает Васильева. При том, что она никогда не была красавицей в общепринятом смысле слова. Ее внутренняя свобода, редкий магнетизм еще в пору студенчества поражали окружающих. Среди них — и первый муж актрисы, ныне известный режиссер С. Соловьев.

«Катя была очень юная, очень высокая, очень стройная, очень рыжая, с челкой, сигаретой «Шипка» в зубах и с гениальной, абсолютной, дотоле мной в женщинах не виданной внутренней свободой, — вспоминал Соловьев. — Она была свободна во всем, этого даже проявлять не требовалось. Ей достаточно было войти в комнату или просто сидеть, как становилось ясно, что перед тобой совершенно раскрепощенный, изначально свободный человек». Это и есть тема творчества Васильевой — внутренняя свобода.

Еще во ВГИКЕ, на студенческой площадке, Соловьев предложил актрисе роль Сарры в «Иванове» Чехова. Затем в своем дипломном фильме «Семейное счастье» (по чеховскому рассказу-шутке «Предложение») режиссер занял Васильеву в роли Наталии Степановны Чубуковой, собственницы и самодурки. Образ потребовал условности и гротеска, анекдот и шутка превратились в жутковатый эскиз провинциального абсурда. В 1971 году Соловьев снимает Васильеву в своей первой полнометражной картине «Егор Булычев и другие» в роли Александры, незаконнорожденной дочери главного героя. В прессе промелькнули нелестные замечания о посредственности. Видимо, кинокритиков настораживала нестандартная внешность актрисы и еще — ее первые роли незаметных, простеньких девушек с незатейливой судьбой. Но ближе к истине оказался Соловьев: он разглядел незаурядную индивидуальность Васильевой.

Первая, наиболее заметная киноработа актрисы — горянка Хева в картине А. Коренева «Адам и Хева» (1970). Статья, присущая Васильевой, своеобразие резких черт лица вполне отвечали стандарту кавказской женской красоты, оставалось только затемнить глаза и скрыть рыжину волос. Но свободолюбие не так просто замаскировать: и яркий голос, и энергичные жесты говорили о непокорности и непримиримости. Нелегко заставить эту молодую женщину покориться закону шариата, молча игнорировать упреки темпераментного мужа. Сладкий вкус свободы ощущался на экране.

Тяга к нестандартности решений образов и судеб ярко проявилась в фильме «Бумбараш» (1971, реж. Н. Рашеев, А. Народницкий). Васильева сыграла причудливую даму из Гражданской войны Софью Николаевну, этуаль. Снова абсурд: парики, неразлучный граммофон, поклонник с французскими стихами, ванна в лесу. Актриса устало и манерно показывает уход из жизни былой кокетки, притворщицы и бандитки, болезненно влюбленной в театрализацию реальной смерти. Лениво убивая других, она устраивает спектакль из собственной гибели. Социальный приговор наложен на фиглярство и шарж. Персонаж Васильевой не главный в картине, однако он запомнился.

«Бумбараш» снимался для ТВ. Телевидение приносит Васильевой известность. Инопланетянка из телефильма «Эта веселая планета» (1973, реж. Ю. Сааков, Ю. Цветков) — неземное существо, женщина-робот, у которой рождается вера в сказку, вкус к празднику жизни. Чудо маленького преобразования, показанного актрисой, сделало ее востребованной «новогодним» кино. Фильмы, где возможен веселый карнавал с надеванием и снятием масок, с торжеством чувств, добра и счастья, с неиссякаемым зарядом оптимизма, стали «территорией» Васильевой.

В картине Л. Квинихидзе «Соломенная шляпка» (1974), изменяя мужу, восхищая любовника, мадам — Васильева не позволяет третьему незадачливому жениху-ловеласу пройти мимо, не заставив сделать все по-своему. В ход идут все средства, которыми мадам владеет в совершенстве: и жеманность, и флирт, и обморок, наконец, истерика. Образцом совмещения порывистости, резкости, желания повелевать с ранимостью, предельной тонкостью переживания стала для Васильевой роль Эмилии, железной, леди, из фильма М. Захарова «Обыкновенное чудо» (1978). Не так страшна в телефильме «Чародеи» 1982, реж. К. Бромберг) дипломированная колдунья Шамаханская, чьи чары разрушают любовь молодых людей. Она всего лишь влюбленная женщина, борющаяся за свое счастье и оттого неистовая и беспощадная. При этом — жертва корыстного плана. В финале музыкальной комедии колдунья — королева бала, влюбленная невеста, сильная и почти не знающая мук совести, потому что ее чувство оправдывает всё. Удивительно, но при всей своей жесткости и эгоистичности героини Васильевой крайне редко заслуживали звание отрицательных персонажей.

Так, в картине «Жена ушла» (1979) Д. Асановой по сюжету секретарша Соня должна выглядеть разлучницей, соперницей, но оказывается милой женщиной, и даже совсем не поверхностной, как это кажется главному герою (В. Приемыхов). Может, поначалу ей и непонятны все тонкости семейных отношений Александра и Веры, но она знает, что такое любовь, и трезво оценивает ситуацию. Она ни на что не претендует не потому, что немила, неумна, нехозяйственна. Напротив — она завидная невеста, но «между двух огней», между которыми находится Саша, она «не второй огонь» рядом с Верой. Ее разгульный, чуть истеричный танец в ресторане становится в картине концертным номером Васильевой, блеснувшей мастерством пластического движения.

Для режиссера Динары Асановой, как и Л. Федосеева-Шукшина, Васильева стала любимой актрисой. Она снимается уже в первом фильме Асановой «Не болит голова у дятла» (1974) в роли учительницы Татьяны Петровны. Затем следует знаковая картина ленфильмовского новатора «Ключ без права передачи» (1977, Клавдия тоже Петровна). Сильная, порой властная, незаурядная натура Васильевой привлекает Асанову. Актриса успевает сняться в ленте «Пацаны» (1983), где вновь встречается на площадке с Приемыховым. Уже как режиссер, зная, что снимает последний фильм, Приемыхов приглашает Васильеву на эпизод в своей картине-завещании «Кто, если не мы» (1998).

Многие критики склонны считать самой удачной ролью актрисы Клару в телефильме «Визит дамы» (1989) М. Козакова. Если героиню пьесы Дюрренматта (по ней поставлен фильм) даже живым человеком трудно назвать, то здесь она — дама женщина, не только с миллионами, но и со своими принципами. Клара возвращается в город своей юности, откуда много лет назад ее изгнали. Будучи ныне дамой состоятельной, она позволяет себе менять молодых мужей и отчаянно сорить деньгами. Но главная цель — возмездие. Героиня презирает безалаберность, скупость, ханжеские устои. Она беспощадна к тем, кто давно забыл истинное значение нравственности и добра. Васильева освежает сухой, суровый рисунок образа Клары у автора — Дюрренматта. Потому и не выглядит бессердечной самодуркой.

Во внешности актрисы есть нечто неуравновешенное, беспокойное, что позволяет в привычное кинодействие, в легкий жанр внести нотку диссонансирующего. Если не движением чувств, то фактурой, особой актерской пластикой. И кинопроизведение становится неоднозначным. В основе картины «Мой нежно любимый детектив» (1986, реж. А. Симонов) история об открытии в Лондоне детективного агентства, когда звание «Великого сыщика» после многочисленных конкурсов получила женщина. Неудивительно, что именно Васильевой досталась роль мисс Ширли Холмс, женщины с мужским характером и умом, «железной» логикой. Если такие женщины попадают в детективную игру, они часто оказываются первыми в ряду подозреваемых. Как Тамара — героиня криминальной драмы «Преферанс по пятницам» (1985, реж. И. Шешуков). Она не то что не умеет расположить к себе человека, но намеренно этого делать не станет. Естественность позиции и оценок делает ее не всегда симпатичным собеседником, но более интересным, так как выбор всегда за ней.

Кроме логики и авторитарности, изящества и легкости есть в актрисе еще одно качество, отличающее

от многих других актрис, — умение восходить по возрасту не дурнея. Потому что старение для нее равнозначно взрослению. Оно и есть взросление — ступень к внутреннему совершенству, с которой можно упасть и не подняться. Безупречный вкус, актерская и женская отвага играют здесь решающую роль. Если в молодости любовь была нарядной, красивой, легкой, то со временем чувства остывают, меняется пластика персонажей. И угловатые героини Васильевой становятся матерями. В «Экипаже» (1979, реж. А. Митта) она играет мать девушки, еще очень юной, но принципиально жаждущей самостоятельности. И в жизни наступает момент, когда авторитарность отца уже не играет роли. Когда мудрость, женское участие, понимание и чуткость способна проявить только мать. В фильме «Кувырок через голову» (1987, реж. Э. Гаврилов) героиня Васильевой не просто мать, жена, хозяйка, но и актриса — сказочное чудовище, ведьма.

Глубоко верующие люди называют актерскую профессию категорично — лицедейством. Подлинная, не мнимая свобода обретена Васильевой в храме. «По моему мнению, — публично заявила Екатерина Сергеевна. — все должны идти в церковь, обычную приходскую церковь, к батюшке, потому что в наше время борьба добра и зла приняла настолько серьезные формы, в ней задействованы такие силы, такие деньги и связи, что сделать что-то хорошее может только Господь». Екатерина Васильева в Церкви более 20 лет. Она — казначей московского храма Софии Премудрости Божией в Средних Садовниках. Там же священником служит ее сын, выпускник ВГИКа.

Любую работу над ролью Васильева начинает сейчас только с благословения духовного отца. Так было с фильмом Приемыхова «Кто, если не мы», так она сыграла мать И. Тургенева — великого русского писателя, — в так и не вышедшем, к сожалению, фильме С. Соловьева. Васильева сыграла королеву-мать, кровожадную Медичи, в телесериалах «Королева Марго» (1996–1997, реж. А. Муратов) и «Графиня де Монсоро» (1997, реж. В. Попков). Одной из лучших ролей последнего времени стала роль Серафимы Михайловны (премия «Ника» (2002) в новогодней сказочной истории «Приходи на меня посмотреть» (2001), поставленной новичками в кинорежиссуре — М. Аграновичем, известным оператором, и О. Янковским, замечательным актером театра и кино. Благодаря мастерству Васильевой, ее решимости и чудесной искренности, стремлению сделать мелодраматическую историю поучительной и сказочно милой сюжет фильма оказался шире шутилой фабулы, где побеждают жизнь и любовь.

Васильева выступила в роли матери героини И. Купченко. Эта старая дева живет с больной матерью в квартире, больше напоминающей нефинансируемый музей: телевизор не держат, на ночь читают Диккенса. Со стен смотрят иконы, выцветшие фотографии... Неожиданно, когда старушка собирается умирать, в дом нечаянно нагрянул немолодой, но симпатичный незнакомец, «новый русский». Пришел, чтобы остаться. Потом появится еще и «внучка», наступит Новый год, и больная Софья Михайловна раздумывает покинуть этот мир. В погасшем было жилище вспыхивает радость, в него вторгается надежда. «Семья — это малая церковь», — говорит Екатерина Сергеевна Васильева.

В 1987 году Екатерине Сергеевне Васильевой присвоено почетное звание народной артистки РСФСР.

Другие роли:

1965 — эпизод («На завтрашней улице»), учитель физкультуры («Звонят, откройте дверь»);

1966 — Катя («Роковая случайность»);

1967 — Надя («Война под крышами»), сотрудница отдела писем («Журналист»), соседка («Спасите утопающего»), Нора («Поиск»);

1968 — дворник («Любить»), эпизод («Житие и воскресение Юрася Братчика»), жена сапожника и царица («Солдат и царица», км);

1969 — Тамара («Вальс», тв), Овчинникова («Сюжет для небольшого рассказа»), Наталья Степановна 8 новелле «Предложение» («Семейное счастье»);

1970 — Полина («Возвращение «Святого Луки»), мать Бубы («Как стать мужчиной»), дежурная («Вас вызывает Таймыр», тв), Катя («Петрухина фамилия», км), сотрудник отдела кадров («Начало»);

1971 — Тамара («Месяц август»), Клава («Нюркина жизнь»), Александра («Егор Булычев и другие»);

1972 — медсестра («Город на Кавказе», км);

1973 — Зина Горюнова («О тех, кого помню и люблю»);

1975 — Клотильда («Воздухоплаватель»), жена Маркела («Шаг навстречу»), Анна Викторовна («Бриллианты для диктатуры пролетариата»), Анна Петровна («Иванов», тв, спект.);

1976 — Рубцова («Двадцать дней без войны»), Нора Люс («Жизнь и смерть Фердинанда Люса»), Мила («Вы мне писали»);

1978 — Пескова («Дом строится», тв);
 1979 — мать Сашеньки («Примите телеграмму в долг»), Никулина («С любимыми не расставайтесь»), Анна Греч («Так и будет», тв), корреспондент («Мужчины и женщины»);
 1980 — Клара («Спасатель»), Варвара («Поздние свидания»), мать Володи («Что бы ты выбрал?»), тв), Пескова («Други игрищ и забав», тв, км), Кукушкина («Вакансия»), мачеха («Проданный смех», тв);
 1981 — тетя Полли («Приключения Тома Сойера», тв);
 1982 — эпизод («Ищите женщину», тв);
 1983 — Надя («Тепло родного дома»);
 1984 — Валентина Серафимовна («Граждане Вселенной»), Алла Сергеевна («Гостья из будущего», тв), герцогиня («Осенний подарок фей»), Катерина («Снег в июле», тв), Лора Ларсен («Рыжий, Честный, Влюбленный», тв);
 1986 — мадам Дюпре («Путешествие месье Перришона», тв), Изольда («Год теленка»), роль в новелле «Голос» («Исключения без правил»);
 1987 — роль («По траве босиком»);
 1988 — роль («Штаны»), роль в 1-й новелле («Любовь к ближнему»), роль («Это было летом», тв);
 1991 — Надежда Воронина («Пока гром не грянет»), эпизод («Шальная баба»), Таня («След дождя»), сотрудница ОВИРа («Мигранты»), миссис Маккензи («Безумная Лори»);
 1993 — роль («Эта женщина в окне...»), кинозвезда Маркиза («Игры женщин», тв, спект.);
 2002 — леди Лоридэйл («Радости и печали маленького лорда»), Галина Аркадьевна («Под крышами большого города», тв), Варвара Михайловна («Главные роли», тв);
 2003 — Квашина («Участок», тв);
 2004 — Ханаева («Легенда о Тампуке», тв);
 2005 — бабушка Софья («Люба, дети и завод», тв), доктор Блюммер («Глубокое течение»), мама («Банкирши», тв), Римма Марковна («Кошачий вальс»); — Антонина Сократовна («Счастье по рецепту», тв), роль («Важнее, чем любовь»); — роль («Единственному, до востребования»), роль («Лилии для Лилии»).

(1) При жизни Высоцкого его песни из фильма были изъяты и вошли в восстановленную редакцию фильма 1997 года, а в 1983 году часть баллад вошла в другой фильм Тарасова — «Баллада о доблестном рыцаре Айвенго».

ЛАНДШАФТЫ. ФЕСТИВАЛЬ | Послание к человеку-2017

Спутницкая Н. Ю.

Послание к человеку-2017: Заметки на полях и выбор критики

Аннотация

Статья посвящена изучению актуальных тенденций в современной зарубежной кинокультуре. На материале анимационных фильмов кинофестиваля Послание к человеку-2017 рассматриваются особенности репрезентации темы «Восток-Запад» как одной из основополагающих в современном культурном пространстве России и Запада.

Ключевые слова

кино, киноведение, фестиваль, кинокритика, анимация, авторский кинематограф.

Тема столкновения Запада и Востока решается в фильмах, отобранных для конкурса 27 международного кинофестиваля «Послание к человеку» (Message to man) через сопоставление обрядов, ритуалов иллюстрирующих самобытность разных культур. На открытии фестиваля, состоявшейся по традиции на Дворцовой площади Санкт-Петербурга зрители посмотрели новую версию грандиозного «Человека с киноаппаратом» великого авангардиста Дзиги Вертова в сопровождении симфонического оркестра и новой великолепной музыкой молодого композитора Мурата Кабардокова (известного по музыке к «Франкофонии» Александра Сокурова). Изумление, восторг, преклонение перед дерзостью советского авангардиста в преддверие новейших антропологических исследований пришлись как ни к стати.

А кинопанорама демонстрирует невероятную пропасть между европейской и восточной культурой (фильмы *Stranger in paradise*, *Woman like me*, *Motherland*), однако режиссеры отмечают, что диалог начат и ведется на равных. Живой интерес испытывают авторы к проблеме интеграции отдельных людей в систему и их возможностям реализовать себя. Об этом британский «Почти в раю» (*Almost Heaven*), аргентинский «Володя» (*Volodia*), голландский «Чужак в раю» (*Stranger in paradise*) и специальные показы картины Клода Лацмана «Напалм» (*Napalm*) и «По ту сторону надежды» (*The other side of hope*) Аки Каурисмяки. Диалог культур складывается прихотливо и неоднозначно. Необходим перевод, и здесь посредником выступает экран, документирующий эмоции.

Приз критики, приз ФИПРЕССИ и приз студенческого жюри фестиваля достался смелой нидерландской картине «Чужак в раю» молодого режиссера Гуидо Хенрикса.

Фильм состоит из пяти глав: динамичного вступления (нарезка эффектных эпизодов, призвана через закадровый комментарий выразить авторскую инстанцию и убедить европейского зрителя, что он в неоплатном долгу перед Востоком), трех актов (документальная стилистика) и эпилога (постановочная часть, замаскированная под съемку скрытой камерой). При этом роль педагога, читающего в первых главах лекции беженцам из стран Ближнего Востока, весьма убедительно исполняет профессиональный актер Валентейн Даненс (*Valentijn Dhaenens*), в России известный, в частности, по фильмам «Фламандские натюрморты» и «Господин Никто». Итак, документальны в фильме факты, статистические данные, эмоции. Учитель посредством мела и доски моделирует перед беженцами реальную картину жизни в роли эмигранта в Европе, картину будущего своей страны, и озвучивает жестко и дерзко то, что чувствует к беженцам он лично, и что на самом деле думает его окружение о последствиях массовой эмиграции. Игровой, документальный, анимационный конкурс в режиме наблюдения представили диапазон реакций на вышеозначенную тему: от сочувствия до полного равнодушия. Рисованные фильмы не обошли стороной насущную проблему. В анимационном конкурсе фестиваля были представлены фильмы-исповеди и фильмы-исследования, которые удивительно органично встроены в программу конкурса документальных фильмов. В стиле анимации Пярну сделана «Капля за каплей» (*Drop by drop*) молодых авторов из Португалии *Alexandra Ramires and Laura Goncalves* — остроумное визуальное решение сопровождает серия документальных интервью о последних жителей деревеньки, вот-вот

долженствующей исчезнуть с лица Земли.

Тема «маленького человека» — центральная тема творчества уроженца Санкт-Петербурга Достоевского. Герои фильмов «Послания к человеку» это люди, оказывающегося в тисках Системы или во власти одного события. Их проблемы, так или иначе, созвучны проблемам персонажей Федора Михайловича. Например, человечки поглощаются синим небом в фильме М. Мюллера (Michaela Muller) «Аэропорт» (Airport, Швейцария, Хорватия).

В душном пространстве люди — лишь значки, цифры, символы. Изредка камере удается задержаться на лицах на несколько секунд. Но каждая попытка вырваться из строя заканчивается исчезновением в толпе под мерные звуки объявлений. Монотонность побеждает жизнь. В японском фильме «Рейлмент» (Railment) от Шунсаку Хаяши (Shunsaku Hayashi) люди теряют себя, от них остаются фрагменты, а их движения превращаются в судороги насекомых. Только один человек неподвижен, он замер на месте, но он может нырнуть в иную реальность. У Хаяши человек не сдался системе, но и не победил ее.

А дерзкая, пронзительная, стремительная работа «Злая девочка» (Wicked girl) — победитель в номинации «лучший анимационный фильм потрясает с первых аккордов. В исполнении Аиса Карталя (Ayse Kartal) история группового изнасилования девочки не превратилась в душераздирающую исповедь. Это бег детских воспоминаний, где сюжет рождается через контрапункт цвета и линии, текста и изображения. Бойкий звонкий голосок отменяет жесткую версию событий: в малышку не просочилось ничего темного, ее изображение не затронуто пятнами, она по-прежнему дитя, но только зритель уже не увидит лица, лица Злой девочки. Автор работает ограниченной палитрой (желтый, красный, зеленый — основные цвета), и предпочитает рассказывать историю яркими линиями, извлеченными из шариковых ручек. В статусе пятна выступает узор, нарратив выстраивается характерным для детского рисунка способом заполнения пространства. Изобразительный ряд — это попытка ребенка убежать, спрятаться за частностями, за буквами алфавита, и подробностями организованного быта в доме любимых бабушки и дедушки. Героиня судорожно перебирает события своей короткой жизни и размышляет, что случится «после нее»: например, будут ли продавать с молотка ее любимые ботиночки. Монстры есть у каждого ребенка, но детское сознание вытесняет ужас, изымает все человеческое из преследователей. В последнем эпизоде девочка вспоминает Миши — плюшевого медвежонка, символ защиты, предавшего, по версии девочки, мечты, разрушившего планы. Каждая фраза ребенка — афоризм. «Ветер я люблю, потому что его нельзя сфотографировать» — это признание, открывающее рассказ девочки может быть блестящим аккордом и кредо всей документальной анимации, не просто фиксирующей видимый мир, но открывающей зрителю его эмоциональную сторону, тайны обыденного, то, что прячется за фактурой документального интервью или события. Сочные цвета и тонкие линии — дрожащие, вибрирующие беспрестанно, — передают ужас и отчаяние ребенка, экранизируют призрачность фантазий и реальность статистических данных об изнасилованиях детей в Турции.

Так, интимное переживание средствами анимации рождает поразительный эффект и все фильмы программы образуют единый организм, стройную композицию. Здесь отсутствуют гендерные или возрастные предпочтения: лирическими героями стали и безымянный прохожий, и конкретная девушка («Таня» из международного цикла «Что я здесь делаю»), и маленькая девочка, и зрелый мужчина на пороге смерти (фильм «Странный случай» / Dziwny przyradek Збигнева Кзаплы), ибо анимация особенным образом документирует реальность, работая, прежде всего, в эмоциональном регистре.

ИНСТРУМЕНТАРИЙ | Исследовательские стратегии в экранных искусствах

Спутницкая Н. Ф., Спутницкая Н. Ю., Арсеннина Е. Ю., А. М. Попов

Из глоссария исследователя экранных искусств: опыт терминологического экскурса

Аннотация

Публикация включает словарные статьи для готовящегося к публикации специализированного издания по истории и теории кино, относящиеся к теме экранное искусство и фольклор. Данная терминология актуальна при исследовании современного медиатекста, служит подспорьем в анализе кинематографического, телевизионного и интернет контента

Ключевые слова

кино, киноведение, функция, фольклор, сказ, предание, анекдот, постфольклор, песня, лубок, сказочная проза, легенда, визуальная антропология, бывальщина.

АНЕКДОТ (в пер. с греч. — неизданное), 1) краткий устный рассказ с поучительной концовкой, 2) небольшой формы рассказ в стихотворной форме, возникший во Франции в XII веке в момент активного роста городов, сочиняли его горожане низкого сословия: писцы, стряпчие, ремесленники), 3) то же — фацеция (от лат.) — шутка, острота — смешной устный рассказ эпохи Возрождения. Авторство А. на разных этапах принадлежало различным социальным слоям.

Если в 1920–1930 гг. героями А. были реальные исторические деятели или в центре оказывался некий собирательный, стилизованный образ, национальный, социальный тип, то с 1960-х активное развитие получают тексты, созданные по мотивам кинофильмов. Анализ структурных, языковых, сюжетных особенностей такого типа А. опирается на прототипический текст — кинофильм, герои которого дарят исполнительские и интонационные особенности герою устного текста. В кинозависимом А. есть ряд совпадений с образцами А. докинематографической эпохи, его герои могут обладать рядом общих черт с мифическими персонажами и героями древних культов. Затем постсоветский А. заимствует сюжетные совпадения и другие выразительные особенности из популярных циклов советских киноанекдотов.

В Россию А. пришел в XVII веке из Польши и назывался жарт, шутка. Одной из форм его распространения была надпись под лубочной картинкой (см. ст. ЛУБОК), изображающей нерасторопного крестьянина, неверную жену и т. п. Из устного жанра А. стал литературным. И если во многих текстах устное начало переплеталось с литературным, то в XX веке тесной оказалась связь А. с кинематографическими произведениями (слово актуализирует изображение и наоборот). Диапазон тем А. крайне широк: от поступка известного исторического, политического лица до поведения нарицательного персонажа из национального фольклора. Кино породило в обществе особую зрительско-слушательскую реакцию, выразившуюся в рождении и быстром развитии крайне популярного и долгоживущего (порой дольше, чем власть и анекдоты о политиках, дольше, чем сам фильм) кинозависимого А.

Существуют также менее популярные в широких массах А. о кино и кинозвездах. В пространстве кино А. служит и своего рода паратекстом, важной частью околотекстового пространства. Своеобразным его аналогом можно считать и актерскую байку, хотя по характеристикам своим она чаще относится к фольклорному жанру толков (см. ст. НЕСКАЗОЧНАЯ ПРОЗА).

Интересно и то, что большая сложность возникает перед кинорежиссером в случаях воссоздания А. на экране, так как устная форма бытования текста требует ряда строгих обязательств. Речевая стихия не выпускает его из своих владений и чаще всего А. предстает в виде цитаты, повторяющейся паремииологии. Специфическими кинематографическими клише можно оперировать, не ссылаясь на автора. Так решение проблемы сосуществования фольклора (массовое творчество) и кино (массовое искусство) плавно переходит в признание факта существования кинематографического фольклора. В А. стабильным выразительным элементом является языковая маска, клишированные детали, в кино изображение заменяет и (или) иллюстрирует вербальный пласт. Благодаря этому можно проследить то, как меняется

герой А., попадая в кино, и сделать выводы относительно ситуации, в которой этот герой функционирует. Например, персонаж новый русский — ср. его в кинематографе сер. 1990-х и нач. 2000-х в серии фильмов т.н. новорусского кино. Говоря о развитии образа «нового русского» на российском экране последнего десятилетия, отметим, что к 2000 году этот персонаж приобрел ряд положительных черт, немалую роль в этом сыграло ТВ. Именно в телевизионных роликах впервые рядом с фольклорными образами появлялся правдоподобный тип социально преуспевшего человека, добросовестно исполняющего свои обязанности банкира, издателя, риэлтера, пивовара, ресторатора и т.д. В кино эти же персоны являлись в достаточно неприглядном виде (см. «Привет, дуралеи!» и «Старые клячи» Э. Рязанова), но с появлением фильмов так называемого «новорусского» («глянцевого») направления началось опровержение этого канона. Выразительные возможности А. широко использовались постсоветским экраном, когда была провозглашена смерть городскому А. Тогда фольклорные тексты получили своеобразное развитие благодаря новым экранным жанрам. Отечественная телереклама демонстрирует стойкую кинозависимость, интересно, что и кинофольклор во многом утвердился именно благодаря телевидению 1990-х, практиковавшему частые повторы старых отечественных лент.

Крылатые реплики киноперсонажей часто являются основой для развития сюжета А. Кроме того, нельзя не обратить внимание на популярность некоторых персонажей, признаки которых сначала были растиражированы посредством экрана, например можно говорить о связи голливудских «звезд» с серией А. о блондинках.

Герою анекдота присущи черты и функции трикстера, часто в него превращается персонаж религиозного, политического, социального культа, например Ленин (в этом случае интересно сравнить его функции в фильмах советского, постсоветского периода и в различных фольклорных текстах). Нельзя не отметить в этой связи актуальность исследований политического анекдота для киноведа.

БЫВАЛЬЩИНА — в русском народном творчестве — короткий устный рассказ о будто бы имевшем место в реальности невероятном происшествии. Повествование строящиеся на грани сказки и бытописания, характеризуется формулой: *небылица- лицах — небывальщина / небывальщина да неслышальщина*.

Бытописание и фантастика могут составлять в творчестве кинорежиссера неожиданный сплав. Вариантом реализации свойств Б. в кинопространстве могут служить актерские байки. Различные толки, слухи, сопровождающие появление на экранах фильма наследуют именно этому фольклорному жанру несказочной прозы.

БЫЛИЧКА — жанр **НЕСКАЗОЧНОЙ ПРОЗЫ**, рассказ о якобы произошедшем в действительности чудесном событии, в основном о встречи с духами. Все описываемое привязывается к относительно недавнему прошлому, героями событий являются рассказчик и его современник, хотя принято ссылаться на третье лицо. Можно в этой связи вспомнить экранизации романов С. Кинга. Обращение к стилю Б. можно отметить в экранизациях ранних повестей Н. Гоголя.

ВИЗУАЛЬНАЯ АНТРОПОЛОГИЯ научная дисциплина. Изучает процесс создания и анализа этнографических фильмов, занимает важное место в системе гуманитарного знания. В. а. возникла более полувека назад в рамках американской культурной антропологии, является неотъемлемой частью цикла культурно- и социально-антропологических наук. К настоящему времени в мировой науке накоплен огромный визуальный, методический, научно-исследовательский и теоретический материал, который широко используется как в научных, так и в учебных целях. В российской науке В. а. не получила широкого развития, ей приписывались по большей части вспомогательные функции. Между тем использование имеющихся достижений в области В. а. может оказаться полезными при описании истории кино, а также может служить импульсом для новых направлений научно-исследовательской работы и дать сравнительный материал для киноведа. Если опустить игровое начало кинокартины, то мир предстает перед зрителем в богатстве бытовых деталей, привлекает внимание лексика, манера поведения, нравственные нормы, по которым можно судить о времени, когда фильм создавался.

Труды по теории и истории кино широко используются В. а.: фильм как источник истории, фольклористики; фильм как жанр исследования. Современного киноведа интересует фольклорное, бытовое наполнение картины, степень вовлечения в фильм исторической фактуры, способы отражения в нем реальных событий, общественных явлений.

В. а. широко использует полевые методы работы. Среди проблем, рассматриваемых ею, — процесс создания фильма, монтаж, звук, музыка, комментарий, содержание фильма, семиотика кино, стандарты **ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО ФИЛЬМА**, автор фильма (этнолог, режиссер-документалист), основы работы

с немонтированным (полевым) материалом, особенности трактовки материала (научный, научно-популярный, публицистический фильм), способы интерпретации реальности документалистом, эстетика фильма, проблемы взаимодействия средств массовой информации и искусства, вторжения экранной культуры в традиционное общество, проблемы и перспективы создания фильмов и формирования видеоархивов. В. а. оперирует такими понятиями, как «киноправда», «синема верите», «поэтическое кино», «скрытая камера», «созвучная камера», «авторское» и «объективное» кино. Первыми опытами в области В. а. принято считать творчество Р. Флаэрти и Д. Вертова; выделяется также опыт зарубежных школ этнографического кино — Гарвардская школа, Дж. Маршалл, Р. Гарднер, Т. Эш, Французская школа — Ж. Руш, Калифорнийская школа и др.).

Многие дореволюционные ленты предстают перед современным зрителем в статусе анонимного произведения. Сегодня одинаковый интерес для историка кино и ученого-этнографа могут представлять такие дореволюционные игровые картины как «Драма в таборе подмосковных цыган», «Русская свадьба XIX века» и мн. др. Время вносит свои поправки в процесс сосуществования и атрибуции игры и документа. Киноленты периода не-искусства кино дают интересный материал историкам и антропологам о быте, нраве, несмотря на то, что являются игровыми лентами. В современном игровом кинематографе распространен метод псевдополевого исследования.

Этнографический фильм, изучаемый в киноведении, способен обнаружить в себе неожиданные художественные возможности, а игровой фильм для представителей В. а. может стать незаменимым источником для воссоздания полной картины бытия народа. Также крайне важен опыт съемок простых людей (см. типаж), теоретическое наследие С. Эйзенштейна и Д. Вертова, методы постановки фильмов на архивных материалах (Э. Шуб).

Существенна роль кинематографа в формировании различных форм досуга, в этом случае интересно сопоставить с фольклоризмом такие явления, как кинолюбительство, синефелия на YouTube.

ЛЕГЕНДА (от лат. *legenda*, букв. — то, что следует прочесть) — 1) отрывки «житий» и «страстей» святых, зачитывавшихся во время церковной службы и монастырской трапезы, в средневековой письменности — житие святого и религиозно-нравоучительный рассказ, притча; 2) в фольклоре — вошедший в традицию народный рассказ о чудесном, воспринимающийся рассказчиком и слушателем как достоверный (например, Л. о «золотом веке»); 3) в новейшей литературе всякое произведение, отличающееся поэтическим и сверхъестественным вымыслом, но претендующее на некую достоверность в прошлом; 4) в обиходном значении Л. — что-то невероятное, выдумка (сюда же можно отнести различные байки, сплетни из жизни «звезд», о съемках кинохита, которые служат своего рода паратекстом для фильма). В киноведении распространено расширенное словоупотребление термина, поэтому он теряет свое точное литературоведческое значение.

НЕСКАЗОЧНАЯ ПРОЗА — устный или зафиксированный текст рассказа о фантастическом происшествии, предания, основанного на реальных событиях, заметки исследователей. Будучи рассказана в ином временном пространстве, на другой территории, необыкновенная история становится сенсацией, экзотикой, сказкой. Вспомним некоторые документальные съемки, умело преподнесенные, художественно оформленные: здесь документ-правда сливается с вымыслом. Характерным приемом рассказывания и анализа здесь является божба в том, что это — «сухая правда», и что «правдивей не бывает». Темы Н. п.: космос, бог, святой, земля, дух, государственное событие. Но при всем том объединяет этот жанр общее — обращенность к конкретному месту действия, а именно к тому, где проживает рассказчик.

Детальная сюжетная классификация текстов Н. п.: этнологические (о составе, происхождении, расселении этноса) и эсхатологические (религиозные учения о судьбах мира); исторические и культурно-исторические: связанные с местностью; о ранней истории (см. ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ ФИЛЬМ); о войнах и катастрофах (им наследует военный фильм, фильм-катастрофа); о выдающихся лицах (историко-биографический киножанр, оперирующий реальными фактами биографии); о нарушении порядка; возникновение названий населенных пунктов, мест и предметов культуры; о сверхсуществах и силах мифосознания: судьба; смерть, мертвецы (ужасы, триллеры), смерть в кино, нечистые места и привидения; блуждающие духи и их борьба; пребывание на том свете; духи природы; духи населенных мест; оборотни; черт; демоны болезней; болезнь; люди сверхъестественной силы, мифические животные и растения, легенды о героях и богах. Традиционно принято выделять меньше видов Н. п. ПРЕДАНИЯ, ЛЕГЕНДЫ, БЫЛИЧКИ, СКАЗЫ.

ЛУБОК (народная картинка) — вид графики, изображение с подписью, отличающееся простотой

и доступностью образов. Первоначально — вид народного творчества. Выполнялся в технике ксилографии, гравюры на меди, литографии и дополнялся раскраской от руки. Печатался на отдельных листах и сопровождался пояснительными надписями, тиражировался во многих экземплярах. Близость Л. к молодому кинематографу может быть отмечена уже в том, что картинки, выполнялись безымянными художниками-самоучками и служили книгой для малограмотного населения (вспомним ранний кинематограф и его мастеров, не имеющих специального образования).

Л. получил широкое распространение в культуре России с XVII в., картинки печатались на ручных станках с деревянных досок и раскрашивались от руки. Лубочные картинки справедливо относят не только к изобразительному, но и к словесному искусству. Тексты лубочной (народной) литературы в киноведении вспоминают в связи с анализом жанров массового кино, иллюстративного кинематографа. Кроме того, такая литература обладает богатыми контекстуальными и интертекстуальными возможностями для кинопрактиков и кинокритиков. Ее тексты и изображения сыграли значительную роль в формировании низового понимания искусства кино, формирования доступного экранного переложения, теорий экранизации классического произведения. Поэтому часто на страницах кинопрессы можно встретить определение лубочный применительно к игре актеров, режиссерской и операторской манере повествования. Изображение в Л. отличается наглядностью, отчетливостью, отсутствием полутеней и полутонов. Л. часто служит иллюстрацией к готовым литературным произведениям, а также для своего пояснения порождают новый — как устный, так и литературный — текст.

Материалом для дешевых народных изданий в России (со 2-й пол. XVIII в.) служили переделки сказок, былин, рыцарских романов (о Бове Королевиче), житий святых, исторических сказаний (о Куликовской битве), литературных произведений XIX — XX вв., сборники анекдотов, песенники, сонники. Однако дешевое в контексте кино не является признаком ценности эстетической, достаточно вспомнить малобюджетное арт-хаусное или «независимое» кино. Поэтому Л. может служить оригинальным жанровым маркером как для авторского, так и для массового кино. Приход цвета в кино ознаменовал новый виток во взаимоотношениях Л. и киноискусства.

Альтернативой Л. в кино является комикс. Но Л. и комикс в кино представляют собой разные явления. Комикс можно назвать версией народного Л. XX века, который также популяризировался в дешевых изданиях. Но использование лубочного мышления и его пародирование как в авторском, так и в массовом кино в России не имеют сегодня той почвы, как комикс в современной западной культуре. Таким образом, Л. в современном кино — это еще и свидетельство прочной связи молодого искусства с прошлым докинематографическим. Понятно, что комикс и Л. — явления хотя и схожие по ряду признаков и оказывают влияние на киноязык, но результат их взаимодействия с экраном — разный.

ПЕСНЯ — род словесно-музыкального искусства; жанр вокальной музыки (народной и профессиональной), самый популярный устный жанр. Классифицируется по содержанию (лирическая, патриотическая, сатирическая и т. д.), по социальной функции (военно-строевая, бытовая, обрядовая), а также по исполнению (хоровая, сольная и т. д.).

П. может служить сюжету («Понизовая вольница»), организовывать его отдельные фрагменты, играть роль эпизодическую, лейтмотивную и т. д., дарить кинопроизведению ритм. В фольклоре П. является простейшим лирическим жанром. Ранние виды взаимодействия кино и П. могут рассматриваться как зачатки клипа. Интересно сравнить примитивное архаическое мышление с современным «клиповым». Служит одним из важнейших источников композиторского творчества. В XX веке носителем П. и народной музыки (музыкального фольклора) стала не только устная традиция, но и киноплёнка. Репертуар народной П. претерпел ряд изменений после революции 1917 года и во время Советской власти, когда по сути фольклорную П. заменила советская П., в результате чего ряд авторских текстов получили в процессе их распространения статус народных (ср. понятия народная песня, народный хит). В этом случае устная традиция продолжала играть важную роль в развитии и распространении П.

Ритм и движение организуют общество в единое целое, а П. родилась как ритуальное и ритмическое сопровождение, например, физического труда. Поэтому важно отметить роль П. в музыкальных комедиях советской эпохи, а именно в т. н. «колхозных» комедиях И. Пырьева. В П. находятся глубинные установки коллективного сознания, фоном служит способ культурного (фольклорного) ее бытования: кинофильмы, газетная лексика, АНЕКДОТЫ. Фольклористы отмечают еще и такой феномен воспроизведения П.: все ее знают, но не всегда могут допеть до конца.

Первый отечественный музыкальный фильм «Гармонь» был поставлен в 1934 году режиссером И. Савченко

по поэме А. Жарова. Особую роль в истории отечественного кинематографа сыграла авторская П., которая часто благодаря именно киноэкрану обретала статус фольклорного произведения. Развитие эстрадной П. происходит в тесной связи с киноюзиклом, авторская же П. с 1970-х все чаще становится символом не признанного официально творчества (ср. этот процесс с развитием теории авторского кино). Авторскому началу порой удается вырваться из стандартной схемы именно благодаря П. Ставшие уже при жизни «культовыми», авторы П. принимают активное участие в создании кинокартин — от написания сценария до исполнения главной роли. Среди персоналий авторской П. в кино наиболее яркими являются А. Вертинский, И. Дунаевский, В. Лебедев-Кумач, В. Высоцкий, Ю. Ким, Ю. Энтин, Б. Окуджава, Ю. Визбор, А. Петров, Г. Гладков, С. Никитин и др.

Кинопесни, как и фольклорные тексты, бытуют одновременно в нескольких вариантах, причем как устных, так и кинематографических, постоянны в них мотив и тема, подвижны — текст и напев. При этом напев и слово представляют собой органическое единство. Отсюда можно выйти к феномену популярности саундтрека, который сегодня активно распространяется в форме мелодии для мобильных телефонов. Роль П. в кино как элемента синтетического искусства рассмотрена подробно в трудах об истории и теории мюзикла. Отдельную страницу во взаимоотношениях кино и П. открывает рок-культура. В этой связи актуально вспомнить субкультуры и контркультуры и ту роль, которую играет в них П. Если ранее она распространялась через песенники, магнитную пленку (неофициальное распространение, см. ПОСТФОЛЬКЛОР), то в сер. 1980-х музыка андеграунда получает возможность официального распространения с помощью кино. А к 2000-м гг. стилизованная под рок музыка стала одним из обязательных атрибутов кассового кинопроекта, что наиболее ярко подтвердил успех фильма С. Балабанова «Брат». Стоит сказать о явлении нового русского рока и его взаимоотношениях с отечественными кассовыми фильмами, которое вполне заслуживает отдельного детального разговора.

ПОСТФОЛЬКЛОР — неклассический фольклор, который возникает в городе и после распространяется на периферии, в чем и состоит его главное отличие от предшествующих традиций. Идеологически П. маргинален. К нему относят кинозависимый и сетевой фольклор. Устная словесность является лишь частью синкретической традиции, которой является П. В контексте кино к П. можно отнести как анекдоты, фразы, афоризмы, пришедшие с экрана, так и попытки на основе фольклорного произведения создать фильм.

В ряде случаев документальный кинематограф выступает как реакция на кинозависимый фольклор и на игровой фильм, породивший народные.

Яркие примеры П. — девичьи и дембельские альбомы, зэковский фольклор — привлекают внимание кинематографистов. Из имевших широкий успех фильмов, обращающихся к современным субкультурам, можно вспомнить «ДМБ» Р. Качанова, «Зону «ЛЮБЭ»» Д. Золотухина и др. Субкультурным может быть прочтение классического текста кинематографистами, что часто является признаком элитарности ленты в постфольклорном пространстве.

Материал для современных собирателей кинофольклора служат различные киноляпы, курьезы в кино. П. распространяется с большей, чем классический фольклор, скоростью, одним из главных «пропагандистов» его на сегодняшний день является интернет.

АНЕКДОТ, паремии, различные цитаты (вербальные, визуальные), пришедшие с экрана, служат материалом как для исследователей кино, так и для специалистов по фольклору. Кинозритель выступает в этом случае хранителем информации. Вставки-цитаты, кочевые фразы (например, «Я не трус, но я боюсь» — «Полосатый рейс», 1961 и «Бриллиантовая рука», 1969; «Деньги ваши будут наши — «Возвращение Максима», 1937 и «Джентльмены удачи», 1972 и т. д.) и сцены обретают в новом устном или кинематографическом контексте новые, часто неожиданные значения. Ироническая интонация наблюдается при пародировании ритуальных для предыдущего кинотекста действий персонажа, «автор-плагиатор» может восстанавливать ситуативную конкретику или избегать ее — ср. с постмодернистской практикой в кино.

Все, что существует в объективе кинокамеры и за его пределами представляет большой интерес для фольклориста: он может применить ряд популярных в своей области техник, например, для анализа поведения «кинозвезд» и способов порождения и распространения устных анонимных текстов, связанных с ними (всевозможные легенды, слухи, «утки», «байки», «ритуальные» действия — свадьбы, юбилеи, крестины и т. п.).

ПРЕДАНИЕ (от. греч. *paradosis* — передача, преподавание, в расширительном употреблении близок

к термину традиция, т. е. приблизительно — передача учения, знаний из поколения в поколение устно) — жанр НЕСКАЗОЧНОЙ ПРОЗЫ, устный рассказ, который содержит сведения об исторических лицах, событиях, местностях, передающийся из поколения в поколение. Возникнув нередко из рассказа очевидца, он при передаче подвергается вольной поэтической интерпретации (ср. с ЛЕГЕНДОЙ). П. — сюжетный жанр, но сюжет в нем не разворачивается в цепь событий, а строится на описании одного яркого эпизода. Событие, описываемое в П., — необычное, но не фантастичное. Поэтому вымысел в нем отличен от сказочной фантастики и легендарных чудес.

«Очевидцем» событий, переданных в форме П. на экране, предстает режиссер. Вымысел, согласно правилу жанра П., проявляет себя в отличных от фантастических формах. Например, неожиданное решение эпизода или внешности персонажа не путем изменения манеры повествования, но используя специфические средства ради создания ощущения достоверности. Достаточно распространенным приемом является ввод исторической персоны в нереальное повествование для придания тексту статуса П. — см. фильмы о Ленине, о древней Руси и т. д. Библиография по преданию в киноведении незначительна (так как редки случаи экранизации устных преданий). В нее можно включить ряд трудов по поэтике исторического и историко-героического фильма, киноэпоса, исследования, посвященные анализу выразительных возможностей этих жанров.

В фольклорном жанре П. время линейно, в отличие от легенды, где повествование развивается циклически. Действие происходит только в историческом времени, не вторгаясь ни во время мифическое, ни в настоящее. Если в легенде фигурируют персонажи священной истории, канонизированные святые или чисто мифологические персонажи, то в П. — исторические лица, которые могут наделяться и фантастическими свойствами.

В советском историческом фильме сложно опознать легенду и П. — и там, и там традиционные мифологические схемы, приспособлены к реальным событиям, а признаки, характерные для мифологического героя (добытчика), часто подвергались «модернизации», «социализации» (например, мотив защитника угнетенных, героя революции и т. п.).

СКАЗ — 1) фольклорная форма (в т. ч. устный народный рассказ), стоящая на грани бытовой речи и художественного творчества. Более популярная форма современного существования С. — литературные сказы (Н. С. Лесков, П. П. Бажов), которые генетически связаны с фольклором. «Бытовая речь» в кино принадлежит не только герою, но и рассказчику — свидетелю событий, говорящему на определенном «наречии». Хотя Черты особой формы изложения, типичной для С. можно найти в авторском кино, 2) принцип повествования, основанный на имитации речевой манеры обособленного от автора персонажа — рассказчика; лексически, синтаксически, интонационно ориентирован на устную речь (А. Веселый, М. Зощенко).

Экранизация литературного произведения, написанного в жанре С. (Н. Лесков, П. Бажов), осуществляется в разных жанровых формах — киносказка (например, «Каменный цветок» А. Птушко) или киноповесть, драма

Наследуя традициям С., а одновременно и другим народным жанрам в пространстве киноискусства, режиссер может формировать особое жанровое пространство, отказываясь от общепринятых стандартов экранизации литературного произведения. Например, как это произошло в лентах «Левша» и «Сказ про Федота-стрельца» С. Овчарова; «Сказ про то, как царь Петр арапа женил» А. Митты.

Кроме изучения особенностей экранизации С. в поле внимания киноведов находится особая сказовая манера повествования, которая впервые была использована в игровых фильмах А. Медведкина. Такой форме взаимодействия традиций двух искусств может подойти следующее определение С. в литературоведении: произведение устного народного творчества о действительных событиях современности или недавнего прошлого, в котором повествование ведется от лица рассказчика,

3) С. — это разговорно-сниженные слова, выражающие чью-либо волю, решение, мнение в доступной форме. Кинофильм является одной из наиболее адекватных и популярных форм передачи народу официального взгляда на то или иное историческое событие. Обычно же под С. в кинолитературе понимают необычные формы киноречи, речь подражательного склада, стилизованную под примитивную (см. ст. ЛУБОК).

С. дарит сюжет, любопытное наименование кинокартине, ряд выразительных приемов, заимствованных у литературной имитации фольклорного текста, служит основой для формирования языка и стиля киноповествования. Изучение данной фольклорной формы представляет интерес для практиков кино

и киноведов. Техника С. служит подспорьем в экранной трансформации исторического материала (ср. фольклорный жанр сказания со стандартами исторического фильма).

С. назвал Эйзенштейн вторую серию «Ивана Грозного». Режиссер выбрал не прием экранизации литературного источника, а пошел по пути органического синтеза приемов нескольких жанров — «высоких» и «низких».

ФОЛЬКЛОР (от лат. folk — народ, loge — учение, наука), в букв. пер. — народная мудрость, народное знание. В научный обиход это понятие ввел английский археолог Дж. Томе. Под Ф. понимают народное творчество, отражающее жизнь народа, его воззрения, идеалы. Это произведения, создаваемые народом и бытующие в нем: былины, сказки, частушки, пословицы, песни, танцы, обряды, обычаи, ремесла, музыка, архитектура). Отмечая специфику Ф., ученые устанавливают прежде всего его отличия от литературы. В кино под Ф. понимается произведение, имеющее успех у широкой аудитории, произведение, провоцирующее появление других видов анонимных текстов. Ф. и власть в отечественном кино обнаруживают порой не просто тесную связь, а сращение — например, официозный (искусственный) фольклор советского кинематографа.

К Ф. в кино иногда относят фильмы, не отвечающие требованиям произведения искусства. Кроме всего прочего, под Ф. некоторыми учеными понимается и непрофессиональное искусство, поэтому в контексте кино к нему можно отнести и любительскую видеосъемку, озвучку и т.п. Стоит заметить, что в отечественной науке до определенного времени существовало разграничение между Ф. и этнографией (верования, обычаи, народное искусство и т.д.). В киноведении термин применялся более широко, и фильмы, относимые к т.н. фольклорному направлению, являли достаточно широкую картину жизни народа. Кинофольклор, таким образом, содержит ценную информацию и для этнографов.

ФУНКЦИЯ — термин структурной фольклористики. Впервые Ф. и ее определения стали рассматриваться как основные части сказки благодаря русскому фольклористу В. Проппу. В своей книге «Морфология сказки» (1929) ученый построил модель сюжета волшебной сказки (семиперсонажной — в терминологии фольклориста), состоящую из последовательностей элементов метаязыка, названных им Ф. действующих лиц. Ф., по Проппу, ограниченное количество (31); в волшебных сказках присутствуют не все, но последовательность основных строго соблюдается. (Сказка обычно начинается с того, что родители удаляются из дома (Ф. — отлучка) и обращаются к детям с запретом выходить на улицу, открывать дверь, трогать что-либо, запрет обычно нарушается, что кладет начало развитию действия). Главным значением является то, какая Ф. действует в ходе повествования. Таким образом, постоянными величинами в морфологическом анализе являются Ф. действующих лиц, их число и последовательность. Действуют Ф. в зависимости от материала, из которого создана сказка (любой другой текст). В опытах каталогизации кинематографических сюжетов, мотивов и выявления сущностных черт жанра киноведы часто обращаются к прикладной фольклористике — ее опыту описания сюжетов. Ряд методик жанровой классификации фольклора опирается на контекстно-функциональный анализ, что актуально для кинонауки. В фольклористике существует еще несколько определений функции. Например, К. Бремон выделяет шесть ее обобщенных видов, которые означают любое событие, описанное в тексте, при этом строгая последовательность соблюдения их не обязательна, но между ними имеет место причинно-следственная связь. Х. Ясон задает понятие функции через действие (акцию) и сказочную роль, которые предстают как базовые единицы. Повествование в этом случае анализируется по ходам. Один ход состоит из трех функций: стимул — ответ — результат, существуют также связки ходов — информационные (сообщение о произошедшем) и преобразовательные (изменение пространства, времени, состояния персонажа). Ученый отмечает, что сказочная роль может быть постоянна в пределах хода, так что герой может оказаться, например, и дарителем (две роли). С момента своего зарождения кинотеория занималась поисками единиц членения фильма, беря за основу кадр, эпизод и т.д., находя постоянные элементы в киносюжете, жанре. Поэтому в киноведении актуальными оказались методики, практикуемые структурализмом, постструктурализмом. Функциональный метод сортировки персонажей и предметов, осуществленный Проппом, и сегодня достаточно актуален.

Упомянутые в диссертации практики могут быть полезными при описании явлений кино в терминах фольклористики. Система анализа сказок удобна при описании устойчивой системы киножанров, для того, чтобы проследить специфику раскрытия и выделения героев среди других персонажей. Термин Ф. используется, чтобы выяснить, какова цель кинематографического текста, позволяет объяснить, каким образом реагирует на нее аудитория. Достаточно часто к теоретическому наследию, накопленному

фольклористикой, обращаются киноведы при изучении внешних связей фильма. В исследовании Ф. фильма в центре внимания оказываются темы художник и общество, художник и власть, воздействие фильма на зрителя, взаимоотношение фильма с другими видами искусств и явлений общественной жизни (кино и литература, кино и космос, кино и музыка, кино и спорт и т. д.). Данное понятие применяется при поиске причин социальной, исторической, политической значимости видов, жанров кино, актуальности художественного направления и конкретного фильма.

При поиске функциональных зависимостей киноведение также привлекает семиотический аппарат. Передача признака путем представления объекта, которому он присущ, впервые произошла в обряде. Вещественные объекты в фольклоре и в кино становятся материальными выражениями символических свойств. Семиотический анализ применяется к искусству киноактера, предметной среде фильма, для анализа фильмического пространства, в сопоставительном анализе искусств использующих в качестве коммуникации речь, при очерчивании рамок понятия язык кино и т. д. С помощью семиотики происходит поиск законов, детерминирующих эволюцию кино. Интерес для ученых смежных киноведению наук представляет кинематограф как семиология реальности. В фольклористике существуют методики выявления функционально-контекстуальных связей, особенно популярные в полевых исследованиях, и одним из инструментов в этом случае выступает этнографический фильм.

ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ ФИЛЬМ — фильм о жизни племен, народностей и т. п. В 1907 году впервые был снят в России. История и тенденции развития этнографического и социологического фильма находятся в зоне внимания киноведения. Среди лент, маркируемых этим понятием, есть как археологические этюды, так и многочасовые наблюдения-съемки (ср. с телевизионным жанром реалити —), значительную роль в истории развития стандартов Э. ф. сыграло появление видео. Э. ф. утвердился в качестве инструмента науки. Основы Э. ф. так же как других жанров документального кино (научно-популярного, учебного фильмов), активно начали разрабатываться в отечественной кинотеории в 1920-х годах в рамках теории «культурного фильма».

В создании Э. ф. главная роль принадлежит интерпретатору-ученому, отказывающемуся от каких-либо художественных изысков. Э. ф. служит точкой пересечения этнографии, фольклористики и науки о кино. Фильм является не только документом истории искусства, но и истории жизни общества. Наряду с документальными, материал, интересный этнографам, содержат игровые картины. Фестивали Э. ф. проходят в г. Чадца (Словакия); МКФ — в Пярну. См. ВИЗУАЛЬНАЯ АНТРОПОЛОГИЯ

Литература

Гусев В. А. О специфике восприятия фольклора (К проблеме синестезии в искусстве) // Творческий процесс и художественное восприятие. Л.: «Наука», 1978. С. 7–25.

Зоркая Н. Балаган — кинематограф — эстрада: К вопросу о народно-зрелищных традициях эстрадного искусства // Эстрада: Что? Где? Зачем? М.: Искусство, 1988. С. 161–183.

Зоркая Н. М. Фольклор. Лубок. Экран. М.: Искусство, 1994. — 239с.: ил.

Зоркая Н. Уникальное и тиражированное. Средства массовой информации и репродуцированное искусство. М.: Искусство, 1981. — 167 с.

Зоркая Н. Фольклорный сюжет и СМК // Контуры будущего. М.: Искусство, 1984. С. 109–127.

Когда луна вместе с солнцем: Сборник / Автор-составитель А. Р. Романенко. М.: ТИД Континент-Пресс, 2002. — 400 с.

ЛексИКа: Повседневный интеллектуальный словарь XX века // Искусство кино. 2000. № 1–7; 9–11.

Лотман Ю. М. Место киноискусства в механизме культуры // Труды по знаковым системам: К 70-летию академика Дмитрия Сергеевича Лихачева / Отв. ред. З. Минц. — Тарту, 1977. — 168 с.

Лотман Ю. Новизна легенды // Искусство кино. 1987. № 5. С. 63–67.

Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. Таллин: Александра, 1994. 216 е.: л.

Макаров О. Народность искусства как принцип изучения кинематографического процесса // Кино: Методология исследования / Отв. ред. В. Муриан. М.: Искусство, 1984. С. 34–48.

Малькова Л. Лицо врага // Кино: политика и люди (30-е годы) М.: Материк., 1995. С. 79–99.

Маматова Л. Модель киномифов 30-х годов // Искусство кино. — 1990. № 11. — С. 103–111.

Марголит Ев Филимонов В., Происхождение героя («Путевка в жизнь» и язык народной культуры). № 12. 1991. С. 47–49.

Массовые виды и формы искусства / ВНИИ искусствознания М-ва культуры СССР; Отв. ред. А. С. Вартанов,

- В. Г. Сгигнеев. М.: Б. и., 1985. — 242 с.
- Мерло-Понти М. Кино и новая психология // Киноведческие записки. — № 16. — 1992. С. 13–23.
- Михалкович В. Вариативность инвариативного. // Экранные искусства и литература: современный этап: Сб. ст. М.: Наука, 1994. С. 115–145.
- Неклюдов С. Ю. После фольклора // Живая старина. 1995. №1. — С. 2–4.
- Практика сказкотерапии / Под ред. Н. А. Сакович. СПб.: Речь, 2004. — 224 с.
- Проблемы структурного описания волшебной сказки // Труды по знаковым системам IV, Тарту. 1969 С. 86–135.
- Пропп В. Я. «Морфология волшебной сказки». М.: «Лабиринт», 2001. — 368с.
- Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки» М.: «Лабиринт», 2001. — 368 с.
- Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне) / Научн. ред., комментарии Ю. С. Рассказова. — М.: «Лабиринт», 1999. — 288 с.
- Пропп В. Я. Семиотика и историческое изучение волшебной сказки // Семиотика. М.: Радуга, 1983. С. 566–585.
- Пропп В. Я. Сказка. Эпос. Песня. М.: «Лабиринт», 2001. — 368 с.
- Романенко А. Р. Мир сказочный и мир реальный. М.: Искусство, 1987. — 127 с.
- Смирнов И. П. Система фольклорных жанров (метафизика фольклора) // Лотмановский сборник. т. 2. Составитель Е. В. Премаков. М.: Изд-во РГГУ, изд-во «ИЦ-Гарант», 1997. С. 14–38.
- Соколов К. Б. Городской фольклор против официальной картины мира // Художественная жизнь России 1970-х годов как системное целое. СПб., 2001. С. 225–251.
- Соловьев Э. Вредитель // Искусство кино. 2000. № 4. С. 82–83. (ЛексИКа. 1930-е).
- Толстой А. Н. Сказки. М.: «Правда», 1984. — 368 е.: ил.
- Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Прогресс-Культура, 1995. — 624 с.
- Туровская М. 30-е. Превращение идеологии в истории // «Искусство кино». 2001. № 1. С. 15–19.
- Туровская М. Герои «безгеройного времени»: Заметки о неканонических жанрах. М.: Искусство, 1971. — 239 с.
- Фомин В. И. Правда сказки. Кино и традиции фольклора. М.: «Материк», 2001. — 278 с.
- Человекомерность аудиовизуальных пространств / Государственный институт искусствознания, РИК; отв. ред. К. Э. Разлогов. М.: Едиториал УРСС, 2005. С. 50–70.
- Ямпольский М. Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф. М.: РИК «Культура», 1993. — 456.

Телекинет
2017 № 1 (1)

Научно-критическое сетевое издание
Периодичность — 1 раз в квартал

Верстка и дизайн:
Казючиц М.Ф.

Корректор:
Иванова Н.А.