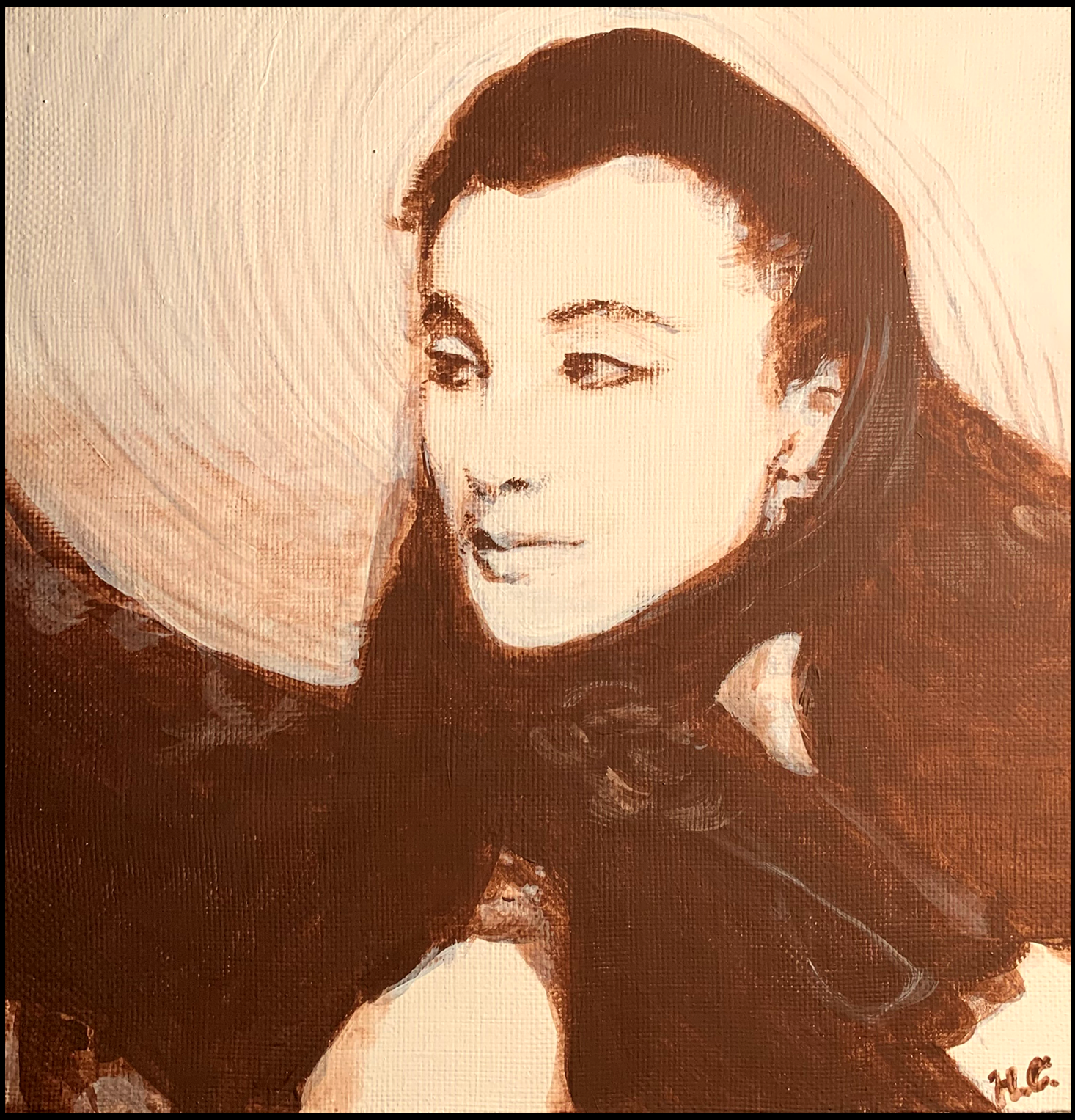
2019 # 3 (8)

ТЕЛЕКИНЕТ

Научно-критическое рецензируемое сетевое издание о кино, телевидении и новых медиа



Телекинет (Telekinet)
2019. # 3(8)

Научно-критическое рецензируемое сетевое издание о кино, телевидении и новых медиа
Периодичность — 4 выпуска в год

Номер свидетельства о регистрации средства массовой информации
ЭЛ № ФС 77 — 72241

ISSN 2618-9313

Учредитель журнала
Спутницкая Нина Юрьевна, кандидат искусствоведения
Казючиц Максим Федорович, кандидат философских наук

Редакционная коллегия

Главный редактор —

Спутницкая Нина Юрьевна, кандидат искусствоведения

Выпускающий —

Казючиц Максим Федорович, кандидат философских наук

Технический секретарь —

Малеванная Нина Федоровна

Редакционный совет

Гранин Юрий Дмитриевич, доктор философских наук

Казючиц Максим Федорович, кандидат философских наук

Кураш Артур Петрович, кандидат культурологии

Николаева Елена Валентиновна, кандидат культурологии

Огнев Константин Кириллович, доктор искусствоведения

Пархоменко Яна Александровна, кандидат искусствоведения

Сальникова Екатерина Викторовна, доктор культурологии

Смолянская Наталья Владимировна, кандидат философских наук

Спутницкая Нина Юрьевна, кандидат искусствоведения

Строева Олеся Витальевна, кандидат философских наук

Адрес редакции
115088, г. Москва, ул. 1-я Дубровская, д. 12.
тел. +7(495)6742075
сайт издания: https://telecinet.com/telekinet
почта: telekineteditor@gmail.com

Основное содержание издания соответствует группам научных специальностей

17.00.03 — Кино-, теле- и другие экранные искусства

17.00.09 — Теория и история искусства

24.00.01 — Теория и история культуры

Перепечатка материалов журнала невозможна без письменного разрешения Редакции.

telecinet.com/telekinet

Telekinet
2019. # 3(8)

Critical and academic peer-reviewed e-journal of film, television and media studies
Quarterly

License number
ЭЛ № ФС 77 — 72241

ISSN 2618-9313

Publisher
Sputnitskaya N. Y., PhD
Kazyuchits M. F., PhD

Editors

Editor-in-Chief —

Sputnitskaya N. Y., PhD

Managing Editor —

Kazyuchits M. F., PhD

Technical Secretary —

Malevannaya N. F.

Editorial advisory board

Granin Y. D., DS

Kazyuchits M. F., PhD

Kurash A. P., PhD

Nikolaeva E. V., PhD

Ognev K. K., DS

Parkhomnko Y. A., PhD

Salnikova E. V., DS

Smolyanskaia N. V., PhD

Sputnitskaya N. Y., PhD

Stroeva O. V., PhD

Editorial
115088, Moscow, 1st Dubrovskaya ST., 12 BLD.
cell. +7(495)6742075
https://telecinet.com/telekinet
E-MAIL: telekineteditor@gmail.com

The main content of the journal corresponds to groups of scientific specialties

17.00.03 — Film, TV and other screen arts

17.00.09 — Theory and history of art

24.00.01 — Theory and history of culture

Reprint of the journal materials prohibited without the written permission of the editorial Board.

Содержание

FILM&TELEVISION STUDIES | ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА И КОНТЕКСТ

6 *Ветрова Т. Н.* Художественные и стилевые особенности «синема ново» Бразилии (на материале фильмов Г. Роши)
14 *Спутницкая Н. Ю.* Некоторые модификации фольклорной сказки в кино: опыт теоретического исследования

INJURIA | ЭКРАННАЯ ТРАВМА

20 *Казючиц М. Ф.* Современные документальные телесериалы России и рецепция культурно-исторической травмы

ARS RHETORICA | ИСКУССТВО РИТОРИКИ

27 *Луговцев А. Ю.* Дизайн экранных объектов и синтез экранных технологий
32 *Спутницкая Н. Ю.* Социальные и гендерные конфликты в кинематографе Валерия Тодоровского
38 *Кузьмина Л. А.* Герберт Раппапорт: штрихи к творческой биографии режиссера

Contents

FILM&TELEVISION STUDIES |

6 *Vetrova T. N.* Artistic and stylistic features of Brazil "Cinema Novo" (based on the films of G. Rocha)
14 *Sputnitskaya N. Y.* Some modifications of folklore fairy tale in cinema: experience of theoretical research

INJURIA |

20 *Kaziuchits M. F.* Contemporary documentary TV series in Russia and reception of cultural and historical trauma

ARS RHETORICA |

27 *Lugovtsev A. Y.* Design of objects for moving pictures and synthesis of screen technologies
32 *Sputnitskaya N. Y.* Social and gender conflicts in Valery Todorovsky's films
38 *Kuzmina L. A.* Herbert Rappaport: sketch of a creative biography

УДК 778.5

Художественные и стилевые особенности «синема ново» Бразилии (на материале фильмов Г. Роши)

Ветрова Т. Н.

Аннотация
Статья посвящена изучению феномена «синема ново» в кино Бразилии. На примере фильмов крупного режиссера Г. Роши исследуется формирование критического дискурса, выявляются его взаимосвязи с историческими и культурными реалиями.

Ключевые слова
кино Бразилии, кино стран Латинской Америки, «новое кино» Бразилии, история кино, киноведение

Artistic and stylistic features of Brazil “Cinema Novo” (based on the films of G. Rocha)

Vetrova T. N.

Abstract
This article focuses on the study of the phenomenon of “Cinema Novo” in Brazil cinema. By analyzing the films of the famous Brazil director G. Roshi, the author reveals its interrelations with historical and cultural realities and the creation of critical discourse.

Key words
cinema of Brazil, cinema of Latin America, “Cinema Novo” of Brazil, history of cinema, film studies

«Иссушенные жизни» (1963) Нелсона Перейры дос Сантоса, «Бог и дьявол на земле солнца» (1963) Глаубера Роши, «Ружья» (1964) Руй Герры,— эти картины, поразившие в 60-е годы европейского зрителя на международных фестивалях, вошли в историю не только бразильского, но и мирового кинематографа. Творчество их создателей получило название «синема ново», что значит «новое кино». Бразильское «синема ново» было неразрывно связано с реальностью страны, с ее нерешенными проблемами, нелегкой народной судьбой. Увидеть национальную специфику не в празднично-яркой экзотике, которая традиционно преобладала на бразильском экране, а в суровой и конфликтной повседневности — такую задачу поставило молодое поколение кинематографистов, основавших в 1962 г. киноклуб «Новое кино Бразилии».
В том же году Глаубер Роша опубликовал свой первый труд «Критический пересмотр бразильского кино». Эта серьезная и глубокая работа была воспринята как манифест «синема ново», а ее автор стал лидером и теоретиком этого движения. Со страниц книги предстает вдумчивый критик, замечающий то важное, что ускользнуло от взгляда других историков кино. Так, например, он извлекает почти из небытия замечательное творчество режиссера Умберто Мауро, опиравшегося на народные традиции. В то же время автор резко критикует кино, использующее вульгарные средства завоевания публики: «пошлую мелодраму, порнографию, музыкальные или комедийные фильмы второсортного качества». Коммерческому кино Роша противопоставляет авторское, выражающее личность режиссера, его мировоззрение. «Если коммерческое кино — это традиция, то кино авторское — это революция… Автор — это человек, прежде всего ответственный за правду, его эстетика — это этика, его режиссура — политика». А под словом «политика» Роша в данном случае понимает «свободное, антиконформистское, мятежное видение мира» [3, p.7].
Таким авторским кино и должно стать, по мнению Роши, синема ново. Главные его задачи: независимое от большой киноиндустрии производство, отказ от системы «звезд» и непременная связь с повседневной реальностью страны, жизнью ее народа, а также создание самобытного языка, не имитирующего американские или европейские образцы.
Первые шаги на этом пути были сделаны уже в середине 1950-х годов режиссером Нелсоном Перейром дос Сантосом, который в 1955 г. поставил дебютный художественный фильм «Рио, 40º». Этого режиссера по праву называют провозвестником и «духовным отцом» движения синема ново.
Лента «Рио, 40°» порядком напугала местные власти, префект полиции запретил ее показ, однако кампания, развернувшаяся в прессе, помогла этот запрет снять. Столь необычная реакция объяснялась тем, что картина была совсем не похожа на кинопродукцию, послушно и привычно подражавшую американским образцам. Обычно жизнь страны представала в бразильском кинематографе исключительно безудержно радостными сценами карнавалов. Фильм «Рио, 40°» на этом радужном фоне прозвучал резким, шокирующим контрастом.
«Рио, 40°» стал и своеобразным практическим подтверждением тех теоретических дискуссий о роли национального кино, что развернулись в начале 50-х годов в кругах бразильской интеллигенции. В 1952 и 1953 годов состоялись два конгресса, на которых Перейра дос Сантос выступил с докладами о проблеме соотношений кино и культуры в целом. Он и его единомышленники говорили о необходимости взаимосвязи художественного кинематографа со всеми процессами, происходящими в духовной жизни нации. При этом кино должно было стать по-настоящему национальным и добиться понимания у широкой публики. Бразильский режиссер Глаубер Роша, теоретик «синема ново», отмечал в качестве достоинства «Рио, 40°» то, что в нем, как

Фотография Г. Роша во время его единственного визита в СССР сделана около старого помещения редакции журнала "Латинская Америка" на Кропоткинской

и в работах Росселлини, Де Сики и Де Сантиса, люди показаны на улицах, а не в павильонных декорациях. А главное — в нем заключена «правда, не нуждающаяся в профессиональных ухищрениях кинотехники… Идеи выражены ясно, язык прост»,— писал Роша и приходил в своих оценках к закономерному выводу: «это настоящий народный фильм» [6, p. 139–140]. В «Рио, 40°» содержались зачатки новой эстетики, нового подхода к изображению человека из народа. Та же линия получила продолжение в следующей картине режиссера «Рио, северная зона» (1957), где, правда, гораздо большее внимание уделено психологической разработке характеров главных действующих лиц. В задуманной трилогии о Рио-де-Жанейро Перейра дос Сантос намеревался в образе города, в котором как бы воплощен образ всей Бразилии, раскрыть и трагедию экономической отсталости, и попытки эту отсталость преодолеть. Последнюю часть трилогии — «Рио, южная зона» — из-за серьезных экономических трудностей снять не удалось.

«Синема ново» и «эстетика насилия»

Так зарубежная критика переименовала первоначальный термин «эстетика голода», который ввел в обиход Глаубер Роша в одной из своих критических работ 1965 г. Позже это название «эстетика насилия» прижилось и в среде латиноамериканских кинематографистов.

В этой терминологии, с одной стороны, нашел свое выражение вызов всем общепринятым канонам буржуазной кинотеории, которую Роша запальчиво отвергал, а с другой, стремление сосредоточиться непосредственно на социально-духовной реальности Бразилии, где зародилось синема ново, и Латинской Америки в целом, где фильмы такого плана сразу же нашли последователей. Иными словами, создатели «синема ново» осознавали сугубо латиноамериканскую специфику своего искусства и стремились сформулировать и как бы закрепить ее в особой терминологии, в корне отличной от холеного и выхолощенного языка буржуазного киноведения. Об этом новом кино и писать надо было по-новому. «Голод латиноамериканца,— размышляет Г. Роша,— это не только угрожающий симптом социальной бедности, но сама сущность общества. Следовательно, мы можем определить нашу культуру как культуру голода. На этом зиждется оригинальность синема ново в сравнении с мировым кинематографом: наша оригинальность — это наш голод» [5, p. 13]. Развивая эту мысль, режиссер приходит к заключению, что самым острым проявлением «культуры голода» будет насилие, которое рождается во всей латиноамериканской действительности из эксплуатации человека человеком, из отношений, детерминированных социальной системой. «Нормальная реакция голодного — насилие, однако такое насилие идет не от примитивизма: эстетика насилия прежде всего революционна, а не примитивна. Это момент, когда колонизатор отдает себе отчет в существовании колонизированного» [5, p. 13].

Глаубер Роша — символ синема ново

Глаубер Роша, бразильский кинорежиссер, критик, поэт, человек великого таланта и неукротимого мятежного духа, мечтал создать новое искусство для своего народа, искусство, пробуждающее от спячки и невежества, зовущее к революционным преобразованиям и освобождению. И он заложил основы такого кинематографа, став мастером и теоретиком бразильского нового кино, объединившего прогрессивных ищущих художников 60-х годов. Фильмы Глаубера Роши «Бог и Дьявол на Земле Солнца», «Антонио дас Мортес», «Земля в трансе», «Семиглавый лев» — это вехи истории не только бразильского, но и всего мирового кино. Ими восхищались, их встречали в штыки, и все они, будучи оригинальными дерзкими произведениями, рожденными своеобычной реальностью латиноамериканского континента, неизменно вызывали бурную полемику на страницах прессы.

Создавая самобытный язык национального кино, Глаубер Роша выступал в роли революционного реформатора киноязыка как такового. Он из поколения таких же неистовых, одержимых и неудержимых творцов, с исступленным упорством торивших свой неповторимый путь в искусстве, как Годар и Фассбиндер, Тарковский и Пазолини. Роша умер 42-х лет от роду, многого не успев, но многое и свершив. Увенчанный лаврами престижных европейских кинофестивалей, отнюдь не обделенный вниманием критики — еще при жизни режиссера вышло несколько работ, посвященных его творчеству, во Франции, Италии, и незадолго до его смерти в Бразилии,— он, однако, вовсе не был баловнем судьбы. Жизнь Глаубера Роши сложилась скорее драматически. Вынужденная эмиграция в конце 60-х годов из родной страны, где установился реакционный режим, долгие паузы в работе, бедность и неустроенность, разочарование в былых идеалах — все это вело к глубокой внутренней трагедии и преждевременной смерти…

Он осознанно избрал трудную судьбу первопроходца и первооткрывателя, не застрахованного от ошибок и заблуждений эксперимента, но меряющего свой труд самой бескомпромиссной мерой — мерой собственной художественной и гражданской совести. Такие, как он, всегда необходимы для движения вперед, и деятельность Роши как теоретика и в еще большей степени как постановщика — это рывок вверх бразильской кинематографии, набравшей нужную высоту для точки отсчета нового кино, получившего заслуженное внимание и авторитет за рубежом.

Что говорит зрителям нашей страны имя Глаубера Роши? Имя, мелькнувшее в последнем издании энциклопедии кино

и в нескольких заметках, которые можно по пальцам пересчитать, в нашей печати? — Да почти ничего. Для нашего (и советского, и российского) проката не куплен ни один фильм Г. Роши, ни одна из его критических работ, даже во фрагментах, не публиковалась у нас в стране. И лишь в ноябре 1988 г. картины бразильского режиссера впервые попали на советский экран: в одном московском кинотеатре, правда, без всякой рекламы была проведена ретроспектива его творчества.

Мало кто знает, что Г. Роша приезжал однажды в нашу страну (это было в 1976 г., в очень тяжелый для него период эмигрантских скитаний) с предложением поставить картину о национально-освободительном движении на африканском континенте. Но советские чиновники отнеслись к нему крайне настороженно и подозрительно: слишком уж был резок в политических оценках этот художник-бунтарь, пусть и гениальный, но слишком независимый и непредсказуемый в своем творчестве.

Он уехал из Москвы, утвердившись, наверное, в нелестном для нас мнении о советском догматизме, о бескрайней власти бюрократии. И лишь один добрый отклик на этот визит промелькнул в заметке Г. Роши на страницах бразильского журнала по кино «Лус и асао», где говорится о встрече с советским киноведом Наумом Клейманом в музее-квартире Сергея Эйзенштейна, творчество которого бразильский режиссер ценил необычайно. В сумбурном и изменчивом мире его художественных ориентиров искусство Эйзенштейна было величиной постоянной, в ответ на дежурный вопрос многих интервьюеров о том, кто из кинематографистов больше всех оказал на Рошу влияние, он неизменно первым называл имя великого автора «Броненосца «Потемкина».

Бразилия, небольшое местечко Витория де Конкишта в штате Баия, одном из самых живописных районов страны с его уникальным сплавом разнообразных традиций, черпавших из истоков индейской, португальской и негритянской культур. Здесь 14 марта 1939 года родился Глаубер Роша, в этих краях прошло его детство и юность. Уроженец того же края писатель Жоржи Амаду так писал о Глаубере: «Он рожден в Баии от брака города с сертаном, народа с землей, древности с современностью, прошлого с будущим…Глаубер Роша — еще одна сила природы, море-океан, водопад, пламя пожара» [2, p. 227]. Еще мальчиком Глаубер принимает участие в любительских спектаклях, в 16 лет вместе с друзьями организует театральную труппу. Увлекается литературой и кино, пробует силы в журналистике. Поступив в 1957 г. на юридический факультет Университета Баии, сотрудничает в газете левого толка «Моменто», журналах по культуре «Мапа» и «Ангулос». Такая вовлеченность в культурную жизнь страны не случайна. В 1956–1960 годов, время правления президента Жуселино Кубичека, Бразилия переживала период борьбы за экономическую самостоятельность и, как следствие, подъем в духовной жизни нации, обращение к корням, к традициям, идущим из народной стихии.

Оживляется и интерес к кинематографу, причем не поверхностно-любопытствующий, а глубокий, творческий. Во многих городах Бразилии большой размах приобретает движение киноклубов, Г. Роша руководит несколькими из них, жадно смотрит то, что создано признанными мастерами прошлого и его современниками, в основном европейскими кинорежиссерами. Итальянский неореализм, новая французская волна — с этими течениями в западном кино знакомится молодое поколение бразильской интеллигенции, в это же время интенсивно осваивается опыт литературы мирового художественного авангарда — от Малларме и Рембо до Кафки и Камю, Фолкнера и Сартра. Друзья Роши вспоминают, что в те времена они часы напролет обсуждали политику и литературу, футбол и музыку, театр и больше всего кино. Одни считали себя «феллиниевцами», Глаубер же был ярым «эйзенштейновцем», увлекали его и идеи авангардного кино.

В 1958 г. он впервые воплощает свои знания и энтузиазм в кинопроизведение: 11-минутный игровой фильм «Дворик» («Патио»). Насыщенный метафорами, многозначными образами, организованными по принципу «диалектического монтажа» Эйзенштейна, он смотрится как теоретический киноэтюд.

Характеризуя тогдашние свои умонастроения, начинающий режиссер перечисляет такие определения, как «сюрреалист, футурист, дадаист и марксист». Конечно, с течением лет, по мере приобретения мастерства, в этой хаотической эклектике происходил некоторый отбор, но стремление к синтезу разнопорядковых явлений сохранилось в творчестве Роши навсегда. Более того, именно это стремление, оставаясь внутренне абсолютно органичным, наделило фильмы Глаубера Роши неповторимым своеобразием. В этом плане творчество бразильского режиссера вскрыло общую черту, свойственную процессу становления искусства и литературы молодых латиноамериканских наций: ассимилировать и переплавлять в самобытных формах опыт порой несовместимых друг с другом зарубежных школ и течений самых разных исторических периодов.

Кадр из х/ф «Буря/Барравенто» (1961), реж. Г. Роша

Художественным фильмом Глубера Роши «Буря» (1961) ознаменовалось появление нового таланта в кино Бразилии. Его заметили и по другую сторону океана — дебют бразильского режиссера был удостоен специального приза на международном фестивале в Карловых Варах в 1962 г. Своеобразие тематики, смелое обращение к социальному опыту и быту людей, о которых прежде не принято было говорить с киноэкрана, оттенялось и своеобразием авторского видения. Поэтически живописная и подчеркнуто социальная, эта кинолента противится каким бы то ни было конкретно-однозначным дефинициям в отношении жанра, стиля и тематики.

На экране подлинная жизнь рыбацкого поселка, обитатели которого — негры, потомки привезенных некогда в Бразилию чернокожих рабов. И хотя формально в середине XX века они уже свободные граждане страны, ставшей

для них родиной, их рабство в сущности сохраняется. Именно об этом и идет речь в фильме. Рыбаки — в кабальной неволе у перекупщиков рыбы, диктующих свои грабительские цены, и одновременно — в рабской зависимости от моря, их грозного покровителя, играющего их жизнями, словно утлыми суденышками.

Итак, полунищенское существование простого народа, показанное с документальной правдивостью, почти без участия профессиональных актеров. Без труда узнаются исходные постулаты итальянского неореализма, явная перекличка с лентой Л. Висконти «Земля дрожит». И, тем не менее, «Буря» — вовсе не очередной вариант социальной драмы о бедняках в духе неореализма. Ее действие происходит на побережье Баии, где царит совершенно иная, отличная от европейской жизнь, своеобразие которой (зарубежным зрителем воспринимаемое как экзотика) и стремится передать режиссер. Герои картины неотторжимы от природы, они ощущают себя ее настоящими детьми, сохраняют приверженность своей древней религии, поклоняясь языческим богам и свято веря в их могущество, особенно богини Йеманжи.

На экране во всей загадочной красоте и живописности предстают мистические ритуалы, связанные с культом Йеманжи. Белые одежды ее чернокожих жриц, завораживающие ритмы танцев и заклинаний. Но эти эпизоды не позволят поспешно отнести фильм к разряду этнографических, хотя все снято достоверно, даже негритянскую музыку Роша включил в «Бурю» без всякой обработки в прямой записи. Режиссер ставит задачей доказать, что религиозные мифы живут не только в ритуалах, но проникают в сознание рыбаков, становясь предрассудками, мешающими смотреть на мир критически. И не скупясь на пластически великолепные кадры обрядов с их необычайной музыкальной стихией, сам автор все же не поддается их волшебству и магии, а напротив, стремится разрушить эту могучую власть религиозного мифа над безропотным народом, смирившимся с угнетением. Г. Роша, по его словам, самым важным считал показать в этой картине, что «бегство в африканские ритуалы — это бегство от реальных социальных проблем» [4, p.167]. И весь сюжет подчинен этой мысли.

Вернувшись из города в родную деревню, Фермино призывает рыбаков освободиться от рабской зависимости, но негры куда больше верят молодому Аруану, который причислен к служителям Йеманжи и умеет задабривать морскую стихию. Поэтому Фермино, чтобы разрушить слепую веру рыбаков, подвергает Аруана искушению женской любовью, и дерзкая красавица Кота соблазняет юношу.

Их объятия на берегу моря словно провоцируют бурю, то самое «барравенто» (слово, вынесенное в заглавие фильма), означающее не обычную бурю, а страшный циклон, способный смешать в одно целое небо и море. Обручение Аруана с духом моря нарушено — и природа неистовствует. Замечательно снята эта ключевая сцена фильма: с экрана будто обрушивается на зрителя тропический ливень, его шум сливается с воем ветра, стоном сгибающихся пальм и рыком разгневанного моря. Высвобождение яростной энергии природы, пусть и карающей, означает и освобождение человека, некий решительный шаг к внутренней свободе и независимости.

Точно и ярко описывает реальность Г. Роша, но не для того, чтобы вызвать сочувствие к бедной доле негритянских рыбаков Баии или поразить экзотичностью традиций здешнего мира. Превыше всего он ставит политическую цель — изобразить действительность так, чтобы подтолкнуть зрителя к активному ее преобразованию. В стилистике «Бури» ощутимы освоение опыта неореализма и отзвуки эйзенштейновской поэтики мексиканской киноэпопеи, снятой Э. Тиссэ. Правда, в материалах к фильму «Да здравствует Мексика!» в крупных планах явлена пластическая красота молчаливых индейцев, а у Роши показана красота другой, негритянской расы — в динамичности тела, живущего в постоянном движении, когда самба возникает естественно и стихийно, из счастья и несчастья, и самозабвенный танец заглушает даже голод.

В структуре ленты два идейных полюса, на одном — такие понятия, как классовое сознание, солидарность бедняков, на другом — сфера иррационального: религия как зло. Такая расстановка политических акцентов характерна для кинотворчества Г. Роши и его теоретических работ 60-х годов. Задачи революционного кинематографа, прямые агитационные цели облекаются в форму экспрессивную и чувственную — в этом оригинальность стиля начинающего художника, пожалуй, основополагающая в его искусстве черта: некое слияние политики и поэзии, таящее в себе как эффект неожиданности, так и чреватое острыми внутренними противоречиями, преодолеть которые редко кому сегодня удается…

Ориентирами для Глаубера Роши, так же как и для его коллег по движению, постоянно служат теоретические работы С. Эйзенштейна, итальянский неореализм, эстетика театра Бертольта Брехта. Такой подбор далеко не случаен, творцов синема ново привлекает кино революционное и по духу и по форме.

Ярчайшее воплощение поэтики Г. Роши — фильм, принесший ему международное признание: «Бог и дьявол на земле Солнца». Его главная тема — та же, что и в «Иссушенных жизнях» Дос Сантоса, те же, казалось бы, и герои, но стиль фильма Роши совершенно иной. В отличие от ровной романной интонации «Иссушенных жизней», в «Боге и дьяволе» и сюжет, и образы выстроены по законам поэтического сказа — народного романса, какие бытуют на Северо-Востоке. Г. Роша написал сценарий к фильму и слова романса, лейтмотивом идущего через все действие. Главные персонажи и события хорошо известны зрителю, так же как и пейзаж, пустынный, оголенный, снятый в резкой черно-белой гамме. Но эта почти документальная достоверность жизненного материала так художественно организована, что обретает характер притчи, а персонажи, имеющие конкретных исторических прототипов, воспринимаются символами.

Кадр из х/ф «Бог и дьявол на земле Солнца» (1964), реж. Г. Роша

В самом названии заключена картина некой грандиозной обобщенности, аллегоричности. Расшифровывается она без труда по ходу развития сюжета. Итак, Земля Солнца — сертаны, огромные, выжженные до тусклой

белизны земли. Край этот знаменит самыми ужасными засухами, доводящими голодных людей до крайнего отчаяния, безумия, смерти. Неудивительно, что протест народа в таких экстремальных обстоятельствах, где власть безжалостной природы сравнима с не менее жестоким гнетом местных латифундистов (в Бразилии их называют полковниками), принимает изломанные формы. На этой земле началась в 1920-е годы история так называемых кангасейро, крестьян-мстителей, объединявшихся в отряды. Имена предводителей этих вольных разбойников бережно хранит народная память, о них сложены легенды. В фильме Роши воскресает образ популярного героя народного эпоса кангасейро Кориско. Это и есть «Дьявол», согласно названию.

В обличье Бога предстает чернокожий проповедник, самозваный святой, именующий себя Себастьяном. Он один из тех, кто возглавлял массовые религиозно-мистические движения в сертанах, когда раздавались грозные пророчества апокалипсиса и обещания иной, утопически-прекрасной жизни. Проповедники собирали вокруг себя толпы голодных и оборванных людей, охваченных безумием религиозного экстаза… То, что режиссер показал на экране черного бога, носило крамольный оттенок, бразильская публика медленно оправлялась от шока, который вызвал у нее за несколько лет до появления этого фильма выход на сцену чернокожего Христа в драме «Действо о сострадающей». Для европейского же зрителя этот образ у Роши воспринимался в дополнительном ореоле экзотики, потому и само название картины значится во многих справочниках в вольной интерпретации критиков как «Черный Бог и Белокурый Дьявол на Земле Солнца».

Фильм построен как своего рода триптих, вначале идет пролог-экспозиция, а затем тезис и антитезис, раскрывающие две типичные ситуации: уход в мистицизм и уход в мятеж, то есть в кангасейро. Говоря о замысле ленты, ее автор заметил: «В «Боге и Дьяволе» метафизические проблемы интересовали меня не в абстрактном плане, а исключительно в социальном… Я не собирался создавать никакой символики Добра и Зла…» [4, p. 101].

Центральные персонажи картины не Бог и не Дьявол, а два простых человека Мануэл и его жена Роза. В кратком прологе показано как хозяин-помещик нагло требует отдать в господское стадо двух коров, принадлежавших Мануэлу; разгорается жестокая ссора и Мануэл убивает хозяина. Преследуемые погоней Мануэл с Розой ищут спасения у Святого Себастьяна, появившегося в их краях.

Песенная строка романса открывает новую главу в судьбе героев. Они примыкают к толпе верующих и вместе с ними, обливаясь потом от страшной жары, внимают речам святого о благословенной земле, где лошади кормятся цветами, а дети пьют из молочных рек. Чтобы увидеть все это воочию, Черный Бог требует не рассуждающей покорности и жертвенных страданий от своей паствы. Мануэлу, как и другим крестьянам, велено взойти на Монте Санто (Святую гору), неся огромный камень на голове. Долгими крупными планами показывает режиссер это нескончаемое восхождение к вершине выбивающегося из сил человека. Он роняет камень и вновь взваливает его на себя, и снова тяжелая глыба пригибает его к земле. Роша сказал как-то, что в первой части его картины «присутствует тень Эйзенштейна»[1].

Г. Роша сталкивает образы мечты из проповедей Святого Себастьяна о счастье и море с изощренной жестокостью, свойственной черному Богу. Он проливает кровь новорожденного ребенка Розы, свершая чудовищный обряд жертвоприношения, и это преступление вызывает взрыв протеста матери, убивающей Сан Себастьяна: человека, преступившего законы человечности. Итак, черта подведена, бог предал, а Мануэл и Роза, как повествует очередная строфа романса, ищут другой выход и присоединяются к отряду Кориско. Среди кангасейро царят порядки, основанные все на том же насилии. Нареченный «Сатаной», Мануэл получает боевое крещение при погроме помещичьего дома, где празднуется свадьба.

Справедливое само по себе возмездие обездоленных бедняков превращается в кровавую феерию бессмысленных убийств и издевательств. Держа в одной руке нож, а в другой — распятие, Мануэл убивает жениха под музыку «Аллилуйи» Вила Лобоса (та же «Аллилуйя» звучала, когда святой Себастьян пророчествовал на горе Монте Санто). В съемках этой оргии насилия и эпизодах походной жизни кангасейро Роша предпочитает трэвелинг, камера торопится схватить все: жест, костюм, взгляд того или иного персонажа. Автору интересен не психологический, а изобразительный аспект, при этом многие кадры фильма, поражая некой чувственной пластичностью, несут в себе аллегорический смысл.

Обе части картины связаны образом Антонио дас Мортеса (буквально переводится «Антонио всех смертей»), наемного убийцы. Его зловещая одинокая фигура возникает тревожным аккордом и к истории святого Себастьяна, и к истории Кориско. Появление Антонио дас Мортеса сделано эффектно: в черном плаще и в черной шляпе медленно пересекает он пространство кадра слева направо или справа налево под звук выстрелов, в традициях американского вестерна.

Властями ему поручено убрать и проповедника, и кангасейро, однако значение его роли к этому не сводится. Антонио дас Мортес призван не просто уничтожить двух конкретных людей, но разрушить мифы, связанные с их деятельностью, то есть ложные, по мнению режиссера, формы народного протеста, а значит, открыть возможность для истинно-справедливого восстания бедняков. Неслучайно в его уста вложены такие слова: «Я убивал, потому что не могу жить спокойно в этой нищете… Однажды грянет война в сертанах, великая война без слепоты Бога и Дьявола».

В композиции фильма обе части уравновешивают друг друга, тем самым подчеркнута бесперспективность пути и к богу, и к дьяволу. В финале на экране возникает море, то самое, о котором столько мечталось измученным засухой жителям сертан. К этому морю и бегут Роза с Мануэлем, теперь они могут рассчитывать только на самих себя. А строка романса с присущей его автору определенностью подводит итог показанного: «Земля принадлежит человеку, а не богу и не дьяволу». Фильм «Бог и Дьявол на Земле Солнца» бразильская публика встретила с интересом, хотя реакция на него не была единодушной, такое кино отпугивало многих своей непривычностью, новизной, но в то же время привлекало честностью и смелостью в изображении острых социальных конфликтов. Зрителей же сертан (тех, кому иногда доводилось бывать в кинозалах) подкупала фольклорная основа, и постепенно образ Антонио дас Мортеса тоже вошел в народное творчество. В Европе фильм получил высокую оценку критики, Луис Бунюэль, посмотревший его на Каннском фестивале, сказал, что «он полон кровавой поэзии», а о Глаубере Роше отозвался как о «необычайно талантливом режиссере, который еще заставит говорить о себе» [1].

[1] Режиссер признавался, что ему трудно было снимать религиозную процессию на Монте Санто, т.к. он боялся скатиться к имитации кровавой бойни на Одесской лестнице в «Броненосце “Потемкин”». — Прим. авт.

Кадр из х/ф «Земля в трансе» (1967), реж. Г. Роша

И действительно, гораздо более шумный успех пришел к режиссеру с картиной «Дракон зла против святого воителя», поставленной в 1969 г. и известной под вторым, кратким названием «Антонио дас Мортес». Она сделана в цвете и по стилю более усложнена, вызывающе-экспрессивна и эклектична, нежели «Бог и дьявол на земле Солнца». На Каннском фестивале «Антонио дас Мортес» удостоился нескольких призов, в том числе премии за лучшую режиссуру. Образ Антонио дас Мортеса, родившийся в «Боге и дьяволе», не отпускал его создателя. Он возвращается к нему вскоре после постановки «Земли в трансе» (1967) и работает над новым фильмом в крайне обострившейся политической обстановке в стране. Военная диктатура, взявшая власть в свои руки в результате переворота 1964 года, ужесточает репрессии. Многие деятели культуры покидают Бразилию из-за того, что работать свободно становится уже невозможно, произведения «синема ново» подвергаются цензурному запрету, а готовую картину Роши «Дракон зла против святого воителя» тоже не разрешают выпустить на экран и грозят автору арестом в случае какого либо его заявления в прессе. Лишь чудом удается показать картину на международном Каннском кинофестивале.

По теме «Антонио дас Мортес» продолжает «Бога и Дьявола», вновь перед зрителем сертаны и их обитатели. Глаубер Роша, постоянно анализируя действенность своих произведений, адресованных народу, критически оценивал сделанное им и считал, что некоторые вещи, интересные и дорогие ему как художнику, не тронули по-настоящему публику. Создавая «Антонио дас Мортеса», он поставил задачу «упростить для широкого зрителя ряд сложных проблем и представить их по возможности наиболее простыми понятиями, воссоздать на экране более открытую, спонтанную атмосферу, без романтизма и интеллектуальных персонажей прежних работ».

В картине нет главных героев, действующие лица символизируют ту или иную социальную группу. Старый и слепой полковник (помещик), владеющий землей и красивой женой, учитель-представитель интеллигенции, комиссар полиции, кангасейро, священник. Все они разыгрывают свои партии, произносят монологи, порой переходящие в оперные арии, и в финале фильма сталкиваются в кровопролитном поединке. Народ показан общим планом — поющий ритуальные песни, в молчании внимающий рассказам кангасейро, поклоняющийся святой деве, конкретной живой девушке, облаченной в белые одеяния. И единственный образ, не заданный изначально, а раскрытый в духовной эволюции на протяжении фильма — это Антонио дас Мортес. Его резкое графическое появление в кадре, как и в ленте «Бог и Дьявол», само по себе несет уже скрытое напряжение. Здесь ему дано больше выговориться — в начале картины он рассказывает о себе, о том, как и почему убивал кангасейро. Но постепенно в нем происходит метаморфоза, он видит нищий народ вокруг себя, единственными защитниками которого были кангасейро-разбойники, и просит прощения у святой девы за все совершенные преступления. В финальной схватке с полковником и его слугой-охранником Антонио дас Мортес выступает уже на стороне народа, заявив учителю: «твое дело сражаться идеями, а мое — оружием».

Но главный, смертоносный удар копьем полковнику наносит примчавшийся на коне негр в алых одеждах. И в этих кадрах оживает перед зрителем фольклорный сказ, распространенный на Северо-Востоке о сражении святого Георгия с драконом. Г. Роша придает ему политический смысл: дракон зла, то есть помещик, повержен копьем угнетенного народа (причем, самого угнетенного его слоя — людей с черным цветом кожи).

Вполне понятная социально-политическая символика фильма «пробивается» сквозь чрезвычайно насыщенную художественную структуру. Режиссер стремится найти новые, наиболее подходящие, по его мнению, формы для изложения своих идей. Он страстно разрушает жанровые «перегородки», сплавляя воедино эпопею, религиозную мистерию средневековья, бразильский вестерн, кинооперу, и в целом возникает ощущение карнавала образов, красок и звуков… Глаубер Роша создает, безусловно, интересный, взрывчатый киностиль, однако он слишком ошеломляет зрителя экзальтацией, усложненностью, хаотичностью. Многое из того, что использовал режиссер в поэтике «Дракона зла против святого воителя», было им опробовано в предыдущей работе «Земля в трансе», получившей огромный общественный резонанс и множество премий на международных кинофестивалях. Она вышла в 1967 г. и стала первой картиной в его творчестве, впрямую адресованной интеллигенции.

«Земля в трансе» не просто отличалась от «Бога и дьявола на земле Солнца», но противостояла ему: своей атмосферой, стилем, ритмом, пейзажем, темой, наконец. В этой картине Роши не было водораздела между злом и добром, не было ни пророчеств, ни призывов, а было искреннее и страстное свидетельство раздирающих противоречий латиноамериканской действительности. Действие происходит в вымышленной стране Эльдорадо, что расширяет географические рамки, речь идет не только о Бразилии, но любой другой стране континента.

Название «Земля в трансе» задает тон кризисного, неустойчивого состояния, характерного для картины. Она повествует о представителе интеллигенции, поэте и журналисте Пауло Мартинсе, привыкшем произносить революционные фразы и несущем в душе смятение и бессилие своих слов, бессмысленность поступков. Он из тех многочисленных интеллектуалов, кто говорит от имени народа, но никак не способен по-настоящему понять его. Герой принадлежит к сторонникам коммунистической партии, но твердыми принципами вовсе не обладает. Он бросит в лицо президенту Порфирио Диасу (имя, вызывающее у латиноамериканского зрителя четкие ассоциации с диктаторским режимом в Мексике) обвинения в кровопролитии, но никак не вмешается, когда на его глазах будут расправляться над человеком из толпы на предвыборном митинге, который посмеет заявить: «Народ — это я, у меня семеро сыновей и нет ни работы, ни жилья!»

Вся предвыборная кампания кандидата в президенты Виейры, проводящего типичную популистскую политику заигрывания с народом, показана с жестокой откровенностью в стиле одновременно барочном и гротескном. Вот возбужденный своей речью пожилой сенатор внезапно начинает вместе с толпой танцевать самбу в порыве всеобщего единения, но стоит только одному человеку выступить против, нарушив тем самым оптимистическую атмосферу,— и сенатор вызывает полицейских для жестокого, как это водится, подавления беспорядков.

Есть нечто схожее в сценах выступлений политических деятелей и религиозных экстазах темной крестьянской массы в сертанах Бразилии. И мятеж Пауло, избравшего смерть как «триумф красоты и справедливости», столь же бесплоден, как мятеж кангасейро или религиозных фанатиков.

Глаубер Роша признавался, что когда он снимал «Бога и Дьявола», ему очень нравился пейзаж и увлекала личность Кориско, поэтому, даже критикуя, он испытывал привязанность к своим персонажам. Режиссер полагал, что фильм о «трансе», т.е. кризисе, всепроникающей конфликтности общества слаборазвитой страны не может принять гармоничную и законченную форму. Кипящий хаос политической реальности Г. Роша передает на экране лихорадочными ритмами монтажа, причудливым нагромождением метафор, контрапунктом изображения человеческих страстей и оперной музыки, которая постоянно перебивается или сопровождается сухими щелчками огнестрельного оружия. Все здесь будто в горячке — слова, убеждения, поступки; и смерть в финале настигает героя в мчащейся машине, в движении…

«Земля в трансе» — это выкрикнутая глубокая боль художника, боль за свою страну, свой народ, боль от утраты духовных ориентиров. Но это и стимул к размышлению, каково же место интеллигенции в революционных процессах.

Мастера «синема ново» разнились своим художественным почерком, да и в самом творчестве Роши отдельные картины сильно отличались друг от друга, но всех их объединял критический пафос. Он-то и оказался неприемлемым в бразильском тоталитарном государстве на исходе 60-х годов.

Глаубер Роша вынужден был покинуть родину. Для него началась пора скитаний. Получив в Париже предложение от продюсера Клода Антуана снять фильм в Африке, он осенью 1969 г. ставит в Конго-Браззавиле «Семиглавого льва». В 1970 г. делает в Испании картину в барочном стиле «Отрезанные головы» с известным испанским актером Франсиско Рабалем в главной роли латиноамериканского диктатора. В конце 1972 г. Г. Роша приезжает на Кубу, где начинает подготовку к фильму «Наша Америка», а также работает над документальной лентой «История Бразилии» (она будет закончена два года спустя в Риме). В 1975 г. в Италии на весьма скромные средства он снимает фильм «Ясно» экспериментального характера, наполненный отзвуками революционного подъема молодежных движений 68-го года. Безуспешные переговоры с американскими продюсерами в Калифорнии о постановке двух его сценариев (один — по роману Фолкнера) заставляет Г. Рошу вернуться на родину, где он отсутствовал больше пяти лет.

Из фильмов, сделанных в эмиграции, наиболее значимый в творчестве режиссера «Семиглавый лев»[2].

В нем звучат мотивы апокалипсиса, то есть по авторской мысли, конца мира империализма, сметенного народной революцией. «Семиглавого льва» он снимает, находясь под большим впечатлением от научно-публицистических работ идеолога африканского освободительного движения Франца Фанона. В нем нет недомолвок, психологических нюансов, смутных ассоциаций, все происходящее политически прочерчено ясно и четко, но эмоциональная атмосфера накалена до предела. Обычно авторы фильмов о национально-освободительных движениях выбирают формы повествования, близкие документальным. Например, «Клич свободы» английского режиссера Аттенборо — это узнаваемые реальные факты, описания событий в манере привычного нам реализма.

В фильме Глаубера Роши — иное. Исходя из одной главной задачи передать на экране растущий гнев народа против колониализма и взрыв освободительной революции, автор выстраивает своеобразное кинодейство, в котором зритель не увидит ни судеб отдельных персонажей, ни хитросплетений сюжета по той простой причине, что в фильме их и не будет… В этой ленте Роши, как никогда прежде, обнажен откровенно театрализованный характер представления. Сам он называет три фигуры, оказавшие на него влияние в этой работе: Бертольт Брехт, Жан-Люк Годар и Сергей Эйзенштейн. Сюжет картины, развитие ее действия сводится к противостоянию различных героев — «масок». Эти персонажи, символизирующие те или иные политические силы, находятся на разных полюсах. На одном — агент ЦРУ, коммерсант из Европы, бывший нацист, заключающий выгодные сделки с местными властями, правящая марионетка из национальной буржуазии богатый африканец Шобу, все это лагерь угнетателей. На другом полюсе — негр Зумби, символ всех лидеров восстаний чернокожих рабов, ведущий свою историческую родословную из легендарной бразильской республики беглых рабов Палмарес, и латиноамериканский революционер Пабло. Идея солидарности революционеров Африки и Латинской Америки выражена простой символикой: негр освобождает Пабло от веревки, обвивающей его шею, и они вместе отправляются на поиски оружия для восставших,

[2] В оригинале название «Der Leone Have Sept cabecas» составлено из слов, взятых из разных языков: немецкого, английского, португальского.— Прим. авт.

а затем та же самая веревка в последующих кадрах оказывается на шее белых колонизаторов.

В обрисовке представителей колониальных сил режиссер щедро использует гротескные сатирические тона, откровенно издеваясь над своими персонажами, проводя порой аналогии с дикими зверями. Фарсовые черты соседствуют с истовой серьезностью споров персонажей, олицетворяющих народ, о путях и методах революции.

При всей условности, стилизованности этого политического представления, претендующего на широкие обобщения, Г. Роша отталкивается прежде всего от африканской специфики: это и яркие, слепящие своими сочными красками пейзажи, это и мелодии африканского фольклора, это и капоэйра (танец-борьба), хорошо знакомая и жителям Бразилии, это, наконец, и традиции театра масок.

Поиски бразильского режиссера в конце 60-х годов в создании нового языка революционного кинематографа, названного в то время «борющимся», явно перекликались с поисками Годара, который со своими коллегами разрабатывал теорию деконструкции, выступая против «буржуазного кино». Годар с интересом относился к творчеству Роши и пригласил его сыграть самого себя в фильме «Ветер с Востока» (1969). Глаубер Роша появляется в символическом эпизоде; стоя на перекрестке с воздетыми к небу руками, он указывает путь, ведущий к политическому революционному кино, беременной женщине с кинокамерой…

Вернувшись на родину, Роше далеко не сразу удается приступить к съемкам давно задуманного фильма «Возраст земли». Поначалу он ставит два полнометражных документальных фильма: «Ди Кавалканти» (1976) и «Жоржи Амаду в кино» (1978), занимается журналистской и литературной деятельностью. «Возраст земли» выходит на экраны в 1980 году и ставит неожиданную точку в его творчестве. Эта картина Глаубера Роши вбирает почти все приметы его самобытного художественного стиля и излюбленных мотивов и образов. Сквозная тема искусства Роши — судьба угнетенного народа латиноамериканского континента и вообще всех так называемых слаборазвитых стран — основная в этом, пожалуй, самом сгущенно-аллегорическом его фильме. В то время как многие творцы «синема ново» постепенно утратили пыл ниспровергателей и экспериментаторов, сам лидер этого направления ни на йоту не отступился от грандиозных художнических задач, хотя его политические и в определенной степени эстетические взгляды изменились к концу 1970-х годов. Разочарование в идеологии левых, понимание киноискусства как «магии иррационального», способной глубоко воздействовать на зрителя,— все это отразилось в «Возрасте земли», картине, пластическая выразительность которой явно превосходит все рассуждения, звучащие в ее диалогах и закадровом тексте.

Фильм встретил противоречивую реакцию, публика в большинстве его не поняла, часть критики, пребывая в некоторой растерянности, сочла его безумно хаотическим композиционно и политически невнятным, другая часть дала высокую оценку, итальянский же режиссер Антониони сказал после просмотра «Возраста земли»: «каждая сцена этого фильма — урок того, как надо строить современное кино». В этой большой и важной для Глаубера Роши картине он спешил выразить очень много: и драму изгнания, и любовь к родине, и отказ от прежней эстетики, и осознание трагедии непонимания, и свою постоянную приверженность идеалу кинематографа, призванному служить освобождению народа.

Литература

1. Луис Бунюэль. М.: Искусство, 1979. 295 с.
2. Amado J. Bahía de todos los Santos. Buenos Aires: Losada, 1980. 375 p.
3. Boletín especial. La Habana, 1981. P. 7.
4. Frías I. L. Los años de la conmoción. México, D.F.: Dirección General de Difusión Cultural, UNAM, 1979. 293 p.
5. Glauber Rosha y “Cabezas cortadas”. Barcelona: Editorial Anagrama, 1970. 106 p.
6. Les Cinémas de l’Amérique latine. Paris: Lherminier, 1981. 543 p.

References

1. Luis Bunyuel’ [Luis Buñuel]. M.: Iskusstvo, 1979. 295 c.
2. Amado J. Bahía de todos los Santos. Buenos Aires: Losada, 1980. 375 p.
3. Boletín especial. La Habana, 1981. P. 7.
4. Frías I. L. Los años de la conmoción. México, D.F.: Dirección General de Difusión Cultural, UNAM, 1979. 293 p.
5. Glauber Rosha y “Cabezas cortadas”. Barcelona: Editorial Anagrama, 1970. 106 p.
6. Les Cinémas de l’Amérique latine. Paris: Lherminier, 1981. 543 p.

УДК 778.5

Некоторые модификации фольклорной сказки в кино: опыт теоретического исследования

Спутницкая Н. Ю.

Аннотация
В статье рассматриваются специфические исследовательские стратегии фольклора в кино. Фольклорный материал в кинокадре активно взаимодействует с иными видами символов. Автор, используя широкий эмпирический материал, выявляет наиболее важные типы реализации фольклора в кино.

Ключевые слова
Фольклор, кино, киносказка, символ, киноведение

Some modifications of folklore fairy tale in cinema: experience of theoretical research

Sputnitskaya N. Y.

Abstract
The article discusses various research strategies to study folklore in the movies. Folklore material in cinema actively interacts with other types of symbols. The author uses a wide empirical material and reveals the most important types of folklore realization in cinema.

Key words
Folklore, film, fantasy, symbol, cinema studies

В исследовании «Кино: реабилитация архетипической реальности» Н. Хренов полемизирует с З. Кракауэром. Прибегая к методологии К. Юнга, и обращаясь к теоретическому наследию С. Эйзенштейна, исследователь доказывает, что кино реабилитирует не только физическую, но архетипическую реальность. Отмечает социологическую уязвимость концепции немецкого ученого: архетипический смысл реальности демонстрируемой кино оставался для Кракауэра закрытым [9].
Интересную трактовку символических образов предлагает культуролог М. Эпштейн. Он вводит понятие «кенотипы-сверхобразы», характерные для посттрадиционных обществ, ориентированных в будущность. В них имплицитно содержатся символические признаки того, что не оформилось как реальность. Кенотипом (например, фотоаппарат, киногород в фильмах Ф. Феллини и М. Антониони) следует называть архетип, используемый в ином метафорическом значении. Если Юнг под архетипом понимал доопытную смысловую матрицу, появляющуюся в недрах коллективного бессознательного, то кенотип (от kainos — новый и typos — образ) не имеет отношения к древней мифологии, исследователь называет его частью архетипа — производной его неконсервативных слоев [11].
Авантекстом для современной киносказки является все кино — документальное, игровое, зарубежное, телевизионное, а также сетевое творчество. Такие разные исследователи сказки как Дж. Р. Толкиен и В. Пропп единогласно выступали против ее драматизации. Между тем, по схемам, предложенным советским фольклористом, конструируются чистые образцы жанра и игровые действа, а творения британского ученого широко использованы в «фанфикшн».
По-своему реализуется в кинокартине фольклорная поэзия. Ей свойственна дискретность описания, исключительные подробность, пространность, отсутствие сюжета. В поэтическом кинематографе место лирического героя занимает комбинатор кадров-образов, «художник-прагматик», осуществляющий вместо народа отбор наиболее действенных художественных форм. Синкретизм свойствен игре в фольклоре, в кино и *игре младенческой* (Л. Выготский). В 1929 году А. Пиотровский назвал кинематограф универсальным методом технического обновления искусств. В пору зарождения теоретической мысли, в эпоху *неискусства кино* именно синкретизм служил отправной точкой для размышлений о кинематографе как сфере творчества, близкого фольклорному (архаическому). Именно поэтому интересно подчеркнуть общность и разницу между привычными для современного исследователя словосочетаниями «синтетическое искусство» и «синкретичное творчество», что актуально в связи с нерасчлененностью и современного кинопроцесса от других форм медиатекстов и форм массового творчества. Для синкретизма характерно символическое, подражательное воспроизведение желаемого. В литературоведении (А. Веселовский) под ним понимают также сочетание ритмизированных движений с элементами слова и музыкой. Таким образом, ритм на определенной стадии развития синкретического творчества являлся главным, организующим и объединяющим элементом представления, тогда как текст импровизировался, мог быть бессвязным, эта идея удивительным образом находит себя в практике монтажного кинематографа 1920-х годов
Синкретизм также имеет иной перевод — от греч. syn — с, вместе и лат. cresco — расту, увеличиваюсь. В контексте кино предложим перевод — расти, мультиплицироваться, множиться на кадры. Под синкретизмом понимают и особенность детского мышления и восприятия, характеризующихся тенденцией связывать между собой разнородные явления. Так, по мнению Л. Выготского, синкретизм обусловлен стремлением ребенка принимать связь впечатлений за связь вещей. При этом синкретические обобщения выступают первой стадией в развитии значения слова, для которой характерен ненаправленный перенос значения слова на ряд связанных в перцептивном плане, но внутренне не родственных друг с другом объектов. Это

перекликается с такими явлениями киноязыка, как нетрадиционный, ассоциативный монтаж и др.

Как эпическая поэзия отличается от традиционной, так и кинопоэзия часто независима от строгого, заранее заданного ритма. Слитность поэзии и музыки, видимого и слышимого, песни и пляски, осознание их присутствия в фольклорном произведении делает законы восприятия произведений особыми. Сопоставляя фольклор с кинематографом и по типу коммуникации, можно заметить ряд общих черт, что в то же время позволяет использовать сходные методы анализа их образцов. Синкретичные тексты, синтетические искусства требуют особого подхода к их восприятию, т.н. *синестизации* — способности органически соединять в процессе восприятия образы, усваиваемые разными органами чувств (С. Эйзенштейн). В размышлениях о проблеме специфического восприятия фольклора и кино родилось понятие *синестезии* (В. Гусев) [2, с. 7; 11], под которым понимается исторический подход к анализу искусства, эволюции синтетизма в нем и признания общности законов восприятия устных и кинематографических произведений.

Для исследователя сказки имеют значение такие особенности как синтетичность устного произведения и кинофильма, особенность их коллективного восприятия. Анонимность часто служит признаком принадлежности к низовой культуре кинематографического произведения или его части. Решая проблему фольклора на экране, имеет смысл оперировать и иными показателями, кроме соответствия фильма тексту и жанру фольклорного источника, ведь конкретный текст и его жанровая принадлежность и в устном творчестве не всегда опознаются, а процессы восприятия и творчества перетекают друг в друга. «Но этот новый язык возникает вне слов, через “детали“, “укрупнения“, “деформации“…» [7, с. 79].

Как носитель нового языка кинофильм реализовал в особой форме определенные ритуальные техники, предшествующие слову. «Хороший фильм, позволяющий логической цепочке чувств протекать сквозь смену изображений, не может быть пересказан» [7, с. 96]. Пространство кинокадра может быть каким угодно: оно способно разворачиваться и сжиматься до любых размеров и исчезать. Уже в процессе монтажа, а затем в акте восприятия начинается разделение времени-пространства на два: в одном происходит действо, в другом нет. В кино, как в психике (киносюжет как отражение психической структуры) время может разворачиваться в обратную сторону (можно попасть в собственное детство), и всегда оно отмечено взглядом из прошлого, осуществляет его проекцию в настоящее, когда перед нами разворачивается в видимых образах знакомый экранизированный текст, реконструируемые кадром известные обстоятельства.

В какой временной плоскости оказывается автор киносказки? Если театр «превращает в телесную реальность собственное время — время сцены», «кино же динамизирует пространство, спацилизирует время» (Э. Панофский) [7]. Ситуация по характеристикам совпадает с ритуальной, когда время и пространство меняют свои статусы, умножаются и актуальным становится разыгрываемое.

С одной стороны события фольклорного текста разворачиваются в линейном времени, они могут указывать в древность, использовать символику прошлого, но всегда возвращают реципиента в его детство из мира, где все детерминировано и подчинено правилам. Использует при этом свои довольно жесткие законы, допуская спонтанность. Инстинктивный взгляд на мир имеет обрядо-мифологическую форму выражения. В двадцатом веке на место словесного, литературно-упорядоченного оформления волшебного сюжета приходит кинематографическое.

Язык произведений народного творчества, благодаря своей трафаретности и устойчивости, позволяет говорить о наиболее важных его признаках, отвечающих в свою очередь киноспецифике, где постоянны языковые формулы, но не весь «словесный состав».

Такие определяющие для фольклора качества как метафоричность и иносказательность открывают пространство для изысканий собственно кинематографических. Так «фиксирующая» функция фольклорных эпитетов предлагает простой визуальный образ, а «необходимые» [8, с. 144] характеристики — то есть несущие качества необычные для своего предмета подсказывают поэтическое использование предмета, необычное визуальное оформление. Смысл фольклорного и кинематографического произведения напрямую связан с оформлением речи.

Пропп определяет в свой работе «Эпос» метафору — как «перенесение признаков с одного предмета на другой», а иносказание — как способ замены одного зрительного образа другим. «Так, образ плачущей девушки сам по себе может быть поэтическим, но может таковым и не быть. Если же образ плачущей девушки выразить через образ березы, опустившей ветки к воде, образ плачущей девушки будет восприниматься поэтически». Легко отметить чрезвычайную кинематографичность метафор произведений народных жанров:

«Они день едут по красному по солнышку,
Они в ночь едут по светлому по месяцу.
А ведь день за днем, как будто дождь дождит,
А неделька за неделькой как река бежит…»

Каждый сказочный предмет отличается красочным признаком: наливное яблочко, золотая тарелочка. Человек, рассказывающий сказку, имеет свой арсенал выразительных средств. Однако списки и классификации выразительных приемов мало значат в таком деле — необходимо чувствовать, переживать природу сказки, реагировать на нее. Это непременные качества для кинематографического сказителя.

Совмещение в тексте фольклорных произведений частей речи, обозначающих модальность действия (кабы; ли) со словами, обозначающими его реальность (нонь; тут), показывает, что вымысел, понимается как действительность. Отобранные веками формы создают гипнотический эффект имеющий много общего с воздействием киноизображения. В волшебной сказке происходит удвоение времени и пространства — поверженный герой может быть оживлен, а его мир противопоставлен потустороннему и так далее.

События полнометражного фильма — есть не единый сказочный сюжет, а рассказ со всеми игровыми составляющими. При этом если временные рамки любого вида восприятия рассказа имеют известные границы, осмысление архетипической ситуации может продолжаться всю жизнь, она продолжает проецироваться в разных жизненных ситуациях. В изменении и формировании психических структур одну из главных ролей выполняет именно сказочное действо. Неслучайно в практической психологии волшебные сказки приравниваются к сценарию личной истории.

Портрета как такового, народная сказка не дает, в отличие от большинства авторских сказок. Облик героя может быть растиражирован задолго до того, как реципиент встретится с ним на экране (как это произошло с Гарри Поттером Дж. Роулинг). Главным в киносказке оказывается не четкое сохранение функций, а психологическое содержание визуальных образов. «Кинематографическая драма имеет, если так можно выразиться, более мелкое зерно, чем драмы реальной жизни, она происходит в мире более точном, чем мир реальный. Но, в конце концов, мы можем понять значение кино, благодаря восприятию: фильм не мыслится, он воспринимается» [4, с. 22]. В кинематографическом осмыслении мифической сказки важную роль играет согласованность архетипических ситуаций.

С лингвистической точки зрения в тексте сказки дается картина сменяющих друг друга действий. Динамика событий передается с помощью совмещения глагольных форм настоящего времени и прошедшего времени совершенного вида, что так близко технически искусству кино, при этом отчетливы и постоянны такие стилевые черты, как конкретность, образность, эмоциональность, характерная для периода становления в кино типичного героя. Эмоция, выражаемая если не интонацией, то тщательным подбором слова, отвечает принципу монтажного выделения, определенному ракурсу на событие, на героя, на предметную среду.

Зачин, вводящие фигуры, несут в кинофильме значение сакральное: концентрируют пространство, выделяют в повествовании активное начало, содержат в себе позитивные модели. Вспомним А. Зуеву — старушку в сказках Роу, деда Слышко из «Каменного цветка» Птушко или гусляров, начинающих легендарное повествование в сказках 1930–40-х годов Происходит выпадение из линейного времени. В кино на соответствующий лад настраивают титры, поскольку среди юных зрителей мало кто интересуется ими, зачин необходим. В киносказке иллюстративная сторона занимает значительное место и именно в ней выявляются приметы сказового стиля.

Существуют разнообразные формы взаимоотношения кино и эпоса. Особое место среди них занимают экранизации. При этом фильмы тяготеют либо к историческому повествованию-воссозданию, либо к реконструкции фантастических аспектов повествования. Элемент поэтизации, придания личному подвигу государственного значения свойственны некоторым волшебным сказкам. Героические сказки заимствуют имена, ситуации, эмоцию эпоса. Обращаясь к этимологии этих слов, заметим, что сказка имеет в своей основе активное повествование о совершенном действии — [сказать]. Былина — [быль] — красочный рассказ об исторических событиях. Правда, и в эпосе появляется волшебный предмет, но функции его весьма ограничены. Былину сложнее хранить в памяти, она обладает большей точностью, что, с одной стороны, облегчает ее воссоздание на экране. Большей благосклонностью у ученых ценителей народных жанров пользуются кинокартины, заимствующие стиль повествования, а не сюжет героического эпоса.

Былина — образец метонимии. В ней необыкновенным образом реализуются поэтические и повествовательные формы. Это всегда славное, героическое прошлое, но ее интонацию определяет реальная ситуация, время рассказа. Эмоция, выражаемая тщательным подбором слова, отвечает важнейшим задачам киноискусства, принципу монтажного выделения, определенного взгляда на событие, на героя, на предметную среду. И сам принцип каноничности текста — точность его характеристик, конкретность изображения — говорит о «кинематографической» природе эпоса, о необходимости его фиксирования. При всей своей условности и поэтичности былина претендует на достоверность, как претендует на нее киноизображение.

Обращение (например, богатыря к матери, польского короля к Добрыне) подчеркивает облик, дает крупный план, деталь. Обращение выделяет героя из массы, типизирует его, дает одновременно с обликом и характеристику (Баба-Яга Костяная нога, царь Поганин и т.д.), то есть пытается передать «всю полноту» облика. Определенность, весомость каждого слова в былине и в народной сказке, соблюдение ритма создается благодаря употреблению повторов: слов, выражений, словесных пар, создающих акцент на предмете или явлении. Функцию монтажных ножниц в пространстве фольклорного текста выполняет предлог, разделяющий один эпитет от другого. Придавая каждому выражению особую значимость, создавая неповторимый ритм, не свойственный литературной речи, общепринятым языковым нормам. Медитативная функция непривычных предлогов-артиклей (В. Пропп) эквивалентна рамке кадра, сигнальной детали творимой сказителем реальности с установкой на новый язык, ритмику, на визуальное представление.

Прием уподобления является одним из кинематографических способов создания фантастического. В отличие от «превращения», свойственного анимации, прием «ракурсного» письма (Эйзенштейн) позволяет оживить среду действия. Словесное уподобление фольклора предлагает оригинальное решение для кинематографиста, так как является «неисчерпаемым кладезем для образного построения кадра, ставя бесчисленные композиционные задачи…» [10, с. 98]. Киноэкран возвращает предмету облик, создавая достоверный и одновременно фантастический образ. «Сказка не так уж изобразительна, но она глазаста и стремится охватить взглядом как можно больше вещей, для чего иногда прибегает к широкоэкранному изображению, к панорамным съемкам, показывающим воочию, что же, собственно, принимается ею за прекрасное — пишет А. Синявский. [6, с. 17].

В 1980-х годов к теоретическому наследию Проппа обращается Р. Быков. Он отмечает грандиозность системы выстроенной ученым, ее богатыми перспективами, размышляет о необходимости словаря литературоведческих терминов описывающих фольклор для работы режиссера, восхищается произведенными изысканиями фольклориста в области происхождения и развития сказочных мотивов. Но ему не близка идея какой бы то ни было классификации сюжетов, ибо в ней он видит опасность порождения штампов и абсолютное отрицание соавторства исполнителя. «Возражая Проппу, хочется опереться на один вывод, к которому я пришел: исследуя любое *живое* явление, надо с самого начала признать за ним право тайны… Морфологическое или молекулярное построение гоголевских “сказок” ближе к молекулярному строению философской клоунады». [1, с. 231].

В этот момент режиссер работал над музыкальной сказкой «Андрей-всех добрей» [1, с. 196]. Быков планировал пригласить в качестве автора текстов к музыкальным номерам Ю. Энтина или Ю. Кима, собирался использовать элементы циркового искусства. Работая над сценарием, он именовал свой замысел — «экологическая сказка». Бросая вызов часто лакирующим исторические корни фольклорного образа предыдущим кинематографическим интерпретациям, он делает своего героя богатырем. Его Андрей стал богатырем от доброты, он воспитан в лесу, как Маугли, понимает язык зверей (идея «подстрочного перевода со звериного»). Антагонист же страдает гордыней. Трагичными видел Быков духов природы — Водяного и Лешего,

размышлял о развитии в сказке героя истинного и ложного в образах близнецов.

В героическом эпосе герои взрослеют, но не стареют, кино позволяет охватить значительный промежуток времени, и если фольклорный сюжет не предполагает старения героя, то на экране его признаки тоже могут оставаться постоянными. Так называемые *окаменевшие эпитеты* закрепляются за своим носителем, что создает постоянство характеристик. И если в сказке герой совершает подвиг, подчас не прикладывая особенных физических усилий (с помощью волшебства, хитрости), то в эпосе он всегда совершает подвиг «исторического» значения. Киноизображение запечатлевает героя, его облик раз и навсегда, оно способно создать канон. История мирового кино знает достаточно примеров, когда фильмы смогли запечатлеть «единственно возможный» облик персонажа.

* * *

Для обозначения действий в волшебной сказке используется точная глагольная лексика, по сути, это хронологическая констатация действий героя на пути достижения цели. В тексте щедро используются красочные эпитеты, уменьшительно-ласкательные суффиксы. Имеют место параллели показа действий лиц, то есть сюжетная структура волшебной сказки предполагает некоторые монтажные сопоставления. При мудром рассказе сказка предстает так наглядно, что создается иллюзия присутствия в ней. Каждый раз она звучит по-новому, требуя узнавания. Сказкой решается задача, характерная для кинофильма как вида художественной речи — нарисовать, изобразить событие, передать свое восприятие.

Уже на раннем этапе экранизации сказочного фольклора большое значение придавалось не только четкому композиционному построению картин, но и их музыкальному оформлению. Волшебная сказка содержит основные формы монтажа («а тем временем»). Главное место в ней занимает процесс инициации; герой взрослеет, мужает или доказывает свои возможности, опровергая обидное прозвище.

Фольклорная сказка в кино и моделирует мир, и им питается, не создает новую реальность, а совмещает в себе прошлое (былые интерпретации), настоящее (акт рассказывания), и выступает хранителем основы будущих вариантов (ремейки). Киносказка — это пример творческой реакции на классический фольклор, один из вариантов взаимоотношений волшебной сказки с реальностью. Ряд советских кинолент сегодня трактуется как закодированный по новым законам сюжет сказки, в котором отсутствуют волшебные атрибуты, но сохранены функции, композиция мифического текста.

И все же классическая волшебная сказка — не аллегорическое воплощение идеи классовой борьбы, а история личного успеха героя, отражающая дух всего народа. В волшебной сказке развитие «я» героя происходит путем действий, без рефлексии, но в экранных версиях его поведение психологически обосновано. В советских интерпретациях мифической сказки (детский фильм) любое неравенство обыгрывается шуткой с первенством простолюдина — главного героя — доброго богатыря. Решающую роль в этом случае играет синтезирование — на стадии драматургического решения сюжета — волшебной сказки с бытовой, мотива сказочного — с современным. Личная победа подменяется общей, это уже не «родовой» подвиг. Ритуальное прошлое волшебной сказки указывает на группу людей, сплоченную своей легендой, кино же осуществляет своего рода массовую терапию.

Сцены насилия в русской волшебной сказке, так как она развивалась в тесной связи с героическим эпосом, встречаются достаточно часто. Но смерть в ней ритуальна: очищение/спасение возможно через жертвоприношение. Смерть несет функцию компенсационную. В этой связи интересные выводы можно сделать, изучив дополнительно такие аспекты проблемы насилия в массовом искусстве, как *смерть в кино*, и, в частности, сопоставив проблему насилия на отечественном экране с традицией показа сцен убийства в русских народных текстах.

Действительность в волшебной сказке передается сквозь призму определенного — мифологического мышления. Бытовая реальность прошлого и даже настоящего (вспомним «Кубанских казаков» И. Пырьева) порой обманчива в кинотексте; а привычная формула становится сакральным инструментом необъяснимой, магически привлекательной природы. Волшебная сказка позволяет смотреть вглубь веков, через нее просвечивает ритуал, которому она обязана своим появлением. Таким образом, тексты, явно или случайно сохраняющие мотивы *дома* и *дороги*, могут быть объединены в одну семантическую группу, как происходящие из инициальных ритуалов и связанных с ними мифов. Интересна специфика пространства русской сказки, отмеченная Ильиным: «Даже созерцание пространства в народных сказках очень различно, русские сказки почти всегда имеют дело с необъятными просторами; герои их не ютятся в тесных городах, не корпят в тесных мастерских. Они отправляются через тридевятое царство в тридесятое государство, переплывают моря, попадают в подземное царство, летят по воздуху» [3, с. 23.] Ученый считает, что по восприятию пространства только арабские сказки можно сравнить с русскими.

Для народной культуры характерен принцип повторности — идеи варианта, на котором основана и ритмическая организация кинофильма, ее орнаментальная суть. Подобно сказке, кинематограф стремится засвидетельствовать некий опыт, причем точная документальность в этом случае необязательна: импровизационность традиционна для мастерства сказителя. В пространстве кино возможны вариации героя на межтекстовом уровне, подобно тому, как в пространстве фольклорных сказок трансформируются человеческие типы. Но и внутри единого киносюжета возможны вариации одного и того же персонажа-характера. В любом случае, сказочный сюжет предполагает длительный контакт с экраном и кинозрителем, дает возможность нескольких вариаций. Примером длительного контакта может служить и факт повторных картин — римейков, цель которых — рассказать по случаю «хорошую старую историю».

По своей природе, сказка, органично сочетающая в себе традиционность с возможностью варианта, предполагает совмещение модернистских приемов (изобретения нового) с традицией повторения (в т.ч. постмодернистской). Сказка — это феномен не отдельного текста, а совокупности произведений, на нем основанных, в том числе и авторских.

Сюжеты, подсказанные фольклором, оживают на сцене, но театр не может до конца преодолеть камерность действия, условность декорации. Между тем, театральная эстетика, парадокс как способ проверки действительности, вылились в революционное для 60-х годов изобразительное решение (вариокадр), нашли воплощение в комичном конфликте, неожиданных актерских работах в киносказке Р. Быкова «Айболит-66».

Кинематограф впитал из фольклора разнообразные жанровые модели, стилистические приемы, темы и т.д. Природа трюковых проявлений в кино: гэги, аттракционы также во многом перекликается со сказочной традицией трюка. Трюк может выступать

как организатор события, фабулы, дает возможность раскрыть природу героя. В своей статье «Структура сказочного трюка» Е. Новик, раскрывает его своеобразие (на основе работ Е. Мелетинского) как особого фольклорного мотива и сюжета: «… Можно заметить принципиальное отличие трюковых сюжетов от волшебной сказки, синтагматическая структура которой строится на цепочке испытаний героя» [5]. Смена ролей героями в волшебной сказке — одно из проявлений трюка — по идее исследователя, происходит на межсюжетном уровне. «Лишь в небольшом количестве архаичных сюжетных типов волшебной сказки объект и герой совпадают в одном и том же персонаже». В сюжете кинофильма может происходить включение всевозможных трюковых сюжетов, как, например, подмена, имитация и т.п. Трюковый сюжет обнаруживает много общего с авантюрным.

Трюк — эксцентрический прием. Волшебство же для сказки не фокус, а закономерность. Комбинированная киносъемка дает возможность волшебным метаморфозам. Частое применение инфинитивов совершенного вида при добыче волшебного средства, при получении задания в фольклорной сказке свидетельствует о привычности, об осуществленной природе всего чудесного. Сказка с героем-трикстером способна не игнорировать, но гарнировать волшебство таким образом, что оно перестает доминировать. Для воплощения сказочного чуда в кино требуется больше логики: ряд опытов над трансформацией изображения, ради достижения эффекта «одного слова», веками отобранного и отточенного в устной технике.

Время и пространство — самые расплывчатые категории в фольклорной сказке. День, час, год происходящего не фиксируется, и, если былинное событие привязывается к конкретной эпохе, то сказка отсылает в неведомое пространство: «жили — были», «долго ли — скоро ли», «в тридевятом царстве» и т.д. Сказка раскрывает вещественное богатство видимого, ощущаемого мира, предметов быта, разнообразных явлений жизни народа.

Важно подчеркнуть необходимость изучения кинематографистами исторических корней сказочного мотива. Какой он — «мир предков», откуда произошла Яга, Кащей, Сивко-бурко, Морозко, Солнцева сестра? Благодаря знанию не только кодов и формул, но и особенностей их происхождения, эволюции в народном творчестве, возможна оригинальная трактовка на экране мифических персонажей, происхождение мотива, психологическое обоснование ритуального поступка.

В сказке, в героическом эпосе нет места описаниям, и между тем зримая их природа не поддается сомнению, то же касается пейзажа. Характеристик природы в тексте фольклорной сказки очень мало, но она предстает зримо благодаря точно подобранной лексике. Сказка уходит от материального, преображая его, кино вновь воссоздает предметный мир — отражает. Корни приема кинематографической эстетизации быта можно найти именно в волшебной сказке.

Однако достоверный сказочный мир не всегда должен быть узнаваемым, он не историчен, хотя и связан с прошлым. Достоверность волшебной сказки характеризуется мерой ценности приобретенного опыта, а чудо является незаменимой частью формирования смысла сказочного подвига.

Аналогом потустороннего в авторской волшебной сказке выступает не только мир предков, но и мир подводный, космос, будущее. Однако при этом не стоит путать повествования о встречах с неизведанным (быличка) с приключениями в параллельном пространстве, ибо сюжет волшебной сказки составляет постоянный набор испытаний, практически исключены случайные элементы, не возможен открытый финал.

Для анализа коммуникативных механизмов киносказки на помощь приходит психология воображения, которая опирается на процессы воображения, признает существование поэтической основы человеческого разума, и признает возможности творчества на базе устного или кинематографического сказочного текста.

В теории психоанализа принято считать, что литературное воображение реализуется непосредственно в исторической реальности. По Юнгу, оно реализуется непосредственно в нас самих: поэтические и драматические вымыслы составляют содержание нашей психической жизни. Жизнь в душе есть жизнь в воображении. А воображаемое в киносказке — материально, оно часто теряет свою идеальность, освобождается от нее, во имя всеобщего: интимное становится общедоступным.

То, что ребенок видит и слышит, является первыми опорными точками для его будущего творчества. Он накапливает материал, из которого впоследствии будет строится его фантазия. Страсть детей к преувеличению запечатлена в сказочных образах, а значит, этой потребности отвечает киноизображение: увеличивать предмет, отмечать незаметное, воплощать невидимое. Что же представляет собой сказка для юного зрителя?

Психологами доказано, что в сказке ребенок проживает такие эмоциональные состояния, которых ему не хватает во внешней жизни. Так же взрослые люди дарят значительную часть своего времени виртуальным видам общения: кино, телевидение, интернет. Таким образом, деятельность воображения зависит от опыта, от потребностей и интересов, в которых эти потребности выражаются. Зависит оно также и от традиций, то есть от тех образцов творчества, которые влияют на человека, от окружающей среды. Исследования последних лет отмечают наличие у воображения двух аспектов: компенсаторного и творческого. Ребенок дает волю фантазии, чтобы уйти от неприятной ситуации или утолить нереализованное желание. Но фольклорная сказка — недетское творчество и, как подчеркивают многие исследователи, не предназначено детям. Однако в кино, сказка «как она есть», экранизация — то есть наиболее «точное переложение сюжета», сохраняющая атрибутику героя и волшебный предмет, чаще служит материалом детского кинематографа, кинотворчества взрослых для детей.

«Вид художественного произведения позволяет нам делать выводы о характере эпохи его возникновения. Все наиболее действенные идеалы всегда суть более или менее откровенные варианты архетипа. Художественное развертывание праобраза есть в определенном смысле его перевод на язык современности, после чего каждый получает возможность, так сказать, снова обрести доступ к глубочайшим источникам жизни, которые иначе остались бы для него за семью замками» — писал Юнг [13, с. 31].

Литература

1. Быков Р. Я побит — начну сначала! М., 2010. 752 с.
2. Гусев В. А. О специфике восприятия фольклора (К проблеме синестезии в искусстве) // 3. Ильин И. Духовный смысл сказки // Одинокий художник — М.: Искусство, 1993. 348 с.
4. Мерло-Понти М. Кино и новая психология // Киноведческие записки. № 16. С. 22–52.

5. Новик Е. С. Структура сказочного трюка // От мифа к литературе. М., 1993. URL: http://www.ruthenia.ru/folklore/novik8.htm
6. Синявский А. Д. Иван-дурак: Очерк русской народной веры. М., 2001.— 464 с.
7. Панофский Э. Стиль и средства выражения в кино // Киноведческие записки. 1990. № 5. С. 166–178.
8. Пропп В. Я. Сказка. Эпос. Песня. М.: «Лабиринт», 2001. 368 с.
9. Хренов Н. «Отечественный кинематограф: реабилитация архетипической реальности» // Киноведческие записки. 2001. № 53. С. 213–236.
10. Эйзенштейн С. Гоголь и киноязык / Публикация, предисл., комметарии Н. Клеймана // Киноведческие записки. 1989. № 4. С. 94–112.
11. Эпштейн М. Теоретические фантазии // Искусство кино. 1988. № 7. С. 69–81.
12. Ямпольский М. Б. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. Приложение к журналу «Киноведческие записки», Серия «Из истории киномысли», М., 1993.
13. Юнг К. Г. Архетип и символ. М.: Renaissance, 1991. 300 с.

References

1. Bykov R. YA pobit — nachnu snachala! [I beaten — imbabers first!]. M., 2010. 752 s.
2. Gusev V. A. O specifike vospriyatiya fol'klora (K probleme sinestezii v iskusstve) [on the specifics of perception of folklore (to the problem of synesthesia in art)] // 3. Il'in I. Duhovnyj smysl skazki // Odinokij hudozhnik — M.: Iskusstvo, 1993. 348 s.
4. Merlo-Ponti M. Kino i novaya psihologiya [Cinema and new psychology] // Kinovedcheskie zapiski. № 16. S. 22–52.
5. Novik E. S. Struktura skazochnogo tryuka [the structure of the fairy trick] // Ot mifa k literature. M., 1993. URL: http://www.ruthenia.ru/folklore/novik8.htm
6. Sinyavskij A. D. Ivan-durak: Ocherk russkoj narodnoj very. [Ivan the fool: an Essay on the Russian folk faith]. M., 2001.— 464 s.
7. Panofskij E. Stil' i sredstva vyrazheniya v kino [Style and means of expression in cinema] // Kinovedcheskie zapiski. 1990. № 5. S.166–178.
8. Propp V. YA. Skazka. Epos. Pesnya. [Tale. Epos. Song]. M.: «Labirint», 2001. 368 s.
9. Hrenov N. Otechestvennyj kinematograf: reabilitaciya arhetipicheskoj real'nosti. [Domestic cinema: rehabilitation of archetypal reality] // Kinovedcheskie zapiski. 2001. № 53. S. 213–236.
10. Ejzenshtejn S. Gogol' i kinoyazyk [Gogol and cinema language] / Publikaciya, predisl, kommetarii N. Klejmana // Kinovedcheskie zapiski. 1989. № 4. S. 94–112.
11. Epshtejn M. Teoreticheskie fantazii [Theoretical fantasies] // Iskusstvo kino. 1988. № 7. S. 69–81.
12. Yampol'skij M. B. Vidimyj mir. Ocherki rannej kinofenomenologii [The Visible world. Essays on early film phenomenology]. Prilozhenie k zhurnalu «Kinovedcheskie zapiski», Seriya «Iz istorii kinomysli», M., 1993.
13. YUng K. G. Arhetip i simvol [Archetype and symbol]. M.: Renaissance, 1991. 300 s.

УДК 778.5

Современные документальные телесериалы России и рецепция культурно-исторической травмы

Казючиц М. Ф.

Аннотация
Статья посвящена изучению реализации темы Революции 1917 года (в связи с исторической годовщиной в 2017 году), также сделана попытка исследования стратегий социальной критики на материале российских документальных и игровых телесериалов. Основной фокус исследования сосредоточен на драматургии, визуальном решении и особенностях авторской инстанции, в рамках которой реализуется идеологическая компонента.

Ключевые слова
телесериал, телевидение, идеология, телевещание, киноведение

Contemporary documentary TV series in Russia and reception of cultural and historical trauma

Kaziuchits M. F.

Abstract
The subject of the article is how did the concept The Russian Revolution — in relation with the centennial anniversary,— and also an attempt is also made to research the strategies of social criticism developed in Russian featured and documentary TV series of 2017–2018. The researcher focuses on the dramatizing, the visual conception and the functions of the author's message, which realize ideology.

Key words
TV series, television, ideology, broadcasting, film studies

Ситуация на российском телевидении последних лет определяется рядом тенденций, связанных со сложной культурно-политической обстановкой в России и как следствие, возросшей ролью телевидения в качестве источника реализации государственной идеологии. Прежнюю актуальность сохранило импортозамещение эфирной продукции, связанное с известным изменением внешних связей телеканалов-вещателей с зарубежными партнерами.

Среди существенных тенденций, которые определили специфику тематического диапазона современных документальных телесериалов, следует выделить две, в достаточной степени полно отражающих репертуар и политику телеканалов-вещателей. Например, значительное влияние на тематическое планирование телесериальной продукции в 2017 году оказал юбилей Октябрьской революции. Это событие в той или иной мере нашло отражение в контенте нескольких телеканалов, в особенности национального (федерального) уровня. Как правило, тема разрабатывалась с учетом стилистики, устойчивых шаблонов, комфортных для целевых аудиторий. Телеканал Россия-Культура выпустил сериал «Дворцы взорвать и уходить…» (8 серий). На материале истории дворцов ГМЗ «Царское село», их исторических судеб, начиная с выезда царской семьи и вплоть до Великой Отечественной войны, прослеживается история страны. В другом сериале 2017 года «Потомки» телеканал ОТР сосредоточился на подробностях частной жизни крупных исторических деятелей России, связанных с Октябрьской революцией (Ленин — 1 серия, Керенский — 4 серия и т.д.). Наиболее показательными в рамках данной тенденции являются телесериалы «Подлинная история русской революции» (Первый канал) и «Революция LIVE» (Телеканал НТВ).

Кадр из телесериала «Подлинная история русской революции». Пример игрового эпизода. Образ Ленина как одного из партийных лидеров

«Подлинная история русской революции». Проект Первого канала «Подлинная история русской революции» (Первый канал) создан на литературной основе — монографии российского философа, представителя белой эмиграции, Б. В. Яковенко[3]. В профессиональной среде эта книга занимает нишу, в большой мере связанную с мемуаристикой, и не может рассматриваться в качестве надежного исторического свидетельства [1, с. 186–189].

[3] Современное переиздание: Яковенко Б. В. История Великой русской революции: Февральско-мартовская революция и ее последствия. Подгот. текста и вступ. ст. А. М. Шитова; примеч. А. М. Шитова, О. Т. Ермишина. М.: Дом русского зарубежья им. Александра Солженицына; ВИКМО-М, 2013. 432 с. — Прим. авт.

Кадр из телесериала «Подлинная история русской революции». Пример игрового эпизода. Образ Б.В. Яковенко как русского интеллигента

Драматургия телесериала в целом соответствует структуре глав монографии, которая хронологически охватывает период истории, начиная с Февральской революции 1905 и заканчивая Революцией 2017 года. Ряд фрагментов был дописан специально для телесериала. Например, в 1 серии излагаются сводные данные о хозяйственно-экономическом положении, которое занимала Россия в мире. Выбор литературной основы во многих отношениях определил концепцию проекта в целом. Позиция Яковенко внутренне противоречива: с одной стороны, это понимание неспособности политических партий России, помимо РКП(б), получить реальную власть, а с другой — неприятие диктатуры пролетариата, но сочувствие социалистическим идеям, и прежде всего политико-экономическому освобождению пролетариата [2, с. 5–36]. В другой работе Яковенко отмечал: «Советская Россия долженствующая (и могшая) быть государственной свободной ассоциацией свободно трудящихся на всех направлениях людей и базою для нарождения и развития новой пролетарской культуры, представляет собою, в действительности, огромную тюрьму, в которой социально-политическая деспотия и духовно-физическая пытка…» [3, с. 905].

В экспозиции 1 серии создатели проекта вводят игровой эпизод отъезда Яковенко за границу, подчеркивая тем самым сторонний, возможно предвзятый взгляд автора, который покинул Россию до начала обеих революций и писал монографию на основе сторонних сведений: «Он лишь читал газеты и собирал сведения о том, что происходит в России».

С точки зрения концепции проекта такая постановка проблемы, через личный взгляд, позволяет (по крайней мере потенциально) решить ряд стратегических задач. 1) События телесериала поданы с персональной точки зрения — конкретная книга конкретного автора,— поэтому изложение материала носит несколько эссеистический характер, могут сочетаться противоречащие друг другу точки зрения. 2) Для Первого канала такая стратегия изложения дает возможность — формально от лица Яковенко — критиковать и дореволюционный строй, и большевиков.

С точки зрения формата этот телесериал — докудрама: авторская концепция излагается на уровне закадрового комментатора, визуального вспомогательного материала (инфографика) и инсценировок-реконструкций с участием профессиональных актеров. Реконструкции содержат сцены двух типов.

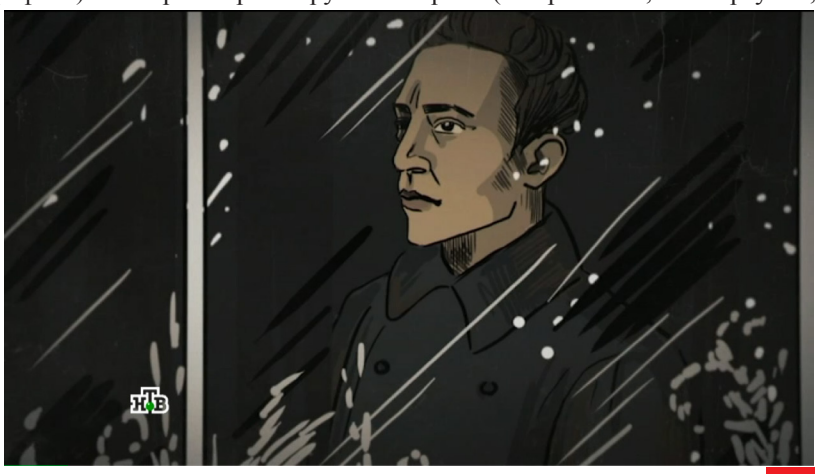
1) Иллюстрирующие какие-либо события сюжетной канвы. Как правило, это сцена, не передающая непосредственно происходящее в кадре дословно. Например, в 6 серии закадровый комментатор сообщает, что Ленин придерживался неизменной линии по захвату власти; в кадре актер, играющий Ленина, беседует о чем-то с Троцким и Сталиным. Голоса не слышны, изображение обработано фильтром, имитирующим старую кинопленку. В 3 серии закадровый комментатор говорит, что Керенский не сразу понял, какое значение имеет переход солдат на сторону большевиков и пр. В кадре: актер, исполняющий роль Керенского, сидит в библиотеке рядом с телефоном и размышляет.

2) сцены с самим Яковенко, пишущим, размышляющим, сидящим в кафе и т.д. Включение сцен с участием писателя, вероятно, позволяет подчеркнуть персоналистский характер изложения общеизвестных исторических фактов. Как правило, эти кадры оформлены текстовыми фрагментами книги, что также подчеркивает субъективность изложения материала.

Помимо реконструкций и инфографики использован значительный объем хроникальных и отдельных игровых (эпизод «взятие Зимнего» из фильма «Октябрь» С. Эйзенштейна) киноматериалов, усиливающих эстетическое воздействие телесериала.

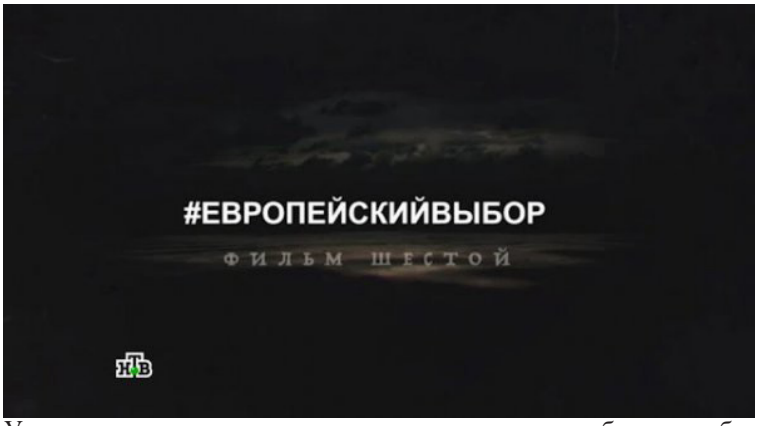
Выбранная художественная стратегия позволила авторам проекта в равной мере негативно (вслед за Яковенко) оценить как бездействие и политическую импотенцию либеральных политических сил, так и крайности диктатуры пролетариата, приведшей к многочисленным человеческих жертвам, гражданской войне и пр. [4] В том же критическом ключе дана оценка правлению Николая II. Во 2 серии подчеркивается его глубокая религиозность, забота о цесаревиче, но в то же время и его патронаж, оказанный Распутину, неспособность управлять страной и как результат, неизбежное падение престижа царского дома.

«Революция LIVE». Проект «Революция LIVE» (Телеканал НТВ) также был приурочен к юбилею Октябрьской революции 1917 года. Само название включает профессиональный жаргонизм «live», означающий материал без закадрового комментария, прямое включение (эфир). В отличие от рассмотренного проекта Первого канала, этот телесериал ближе к классическому документальному очерку, включающему закадровый комментарий, интервью экспертов и приглашенных гостей и различные вспомогательные материалы (киноархивы, инфографика). Выбор интервьюируемых персон (З. Прилепин, С. Шаргунов, В. Самойлов, Н. Цискаридзе и др.) указывает на отсутствие строгой научности, «официальности» авторского нарратива, который обычно присущ классическим телевизионным программам. Подобный выбор подчеркивает журналистско-репортажный стиль, эссеистичность подачи материала. В качестве приглашенных гостей проекта были привлечены потомки отдельных известных исторических личностей (Стив Керенский, Иван Гучков, Алексей Родзянко, Эстебан Волков (внук Троцкого) и др.), чем подчеркивается связь современности с исторической эпохой.



Кадр из телесериала «Революция LIVE». Пример анимационного фрагмента

В качестве «резонеров» привлечены профессиональные актеры — В. Вержбицкий



Кадр из телесериала «Революция LIVE». Пример инфографики

и А. Большова. Исполнители читают стихи, мемуары А. Блока, М. Цветаевой, В. Маяковского, хронологически относящиеся к 1917 году или более позднему времени. Наконец, использованы инсценировки-реконструкции с актерами.

Визуальные графические материалы также весьма разнообразны. Следует отметить использование анимации при создании реконструкций излагаемого за кадром материала. Например, 1 серия начинается с рассказа о Блоке, который пишет поэму «Двенадцать». В кадре — рисованный персонаж (Блок), компьютерные перекладки смонтированы с клише — рука актера держит перо и выводит строки финала поэмы.

Указанные элементы проекта могут достаточно свободно комбинироваться друг с другом. Например, в 4 серии в эпизод убийства министра Столыпина реконструирован с помощью анимации: на этот раз это анимация, имитирующая компьютерную игру со стрельбой. Есть все компоненты, позволяющие определить, что это клише. Далее встык смонтирован монолог актера Вержбицкого, читающего отрывок из мемуаров царя об убийстве министра.

Инфографика проекта чрезвычайно разнообразна и в целом отражает концепцию сериала: рассказать об исторических событиях современным языком. Авторы широко используют стилизованные графические элементы современной медиакультуры, такие как хэштеги (ссылка-рубрикатор в современных соцсетях) — в сериале они выполняют функцию интертитров (например, #всесложно, #безцарявголове и т.д.); метки геопозиции (также элемент публикаций в соцсетях, позволяющих установить метку места, где была написана публикация); в сериале это также интертитры «Цюрих», «Могилев»); лента новостей соцсети (графическое изображение ленты), в которой размещены архивные фотографии или рисунки, под изображениями появляются значки «лайков», число посетителей и пр.

Общая логика сюжетной разработки фабулы сводится к концепции исторического фатализма: совокупность всей массы исторических, социальных, политических, экономических обстоятельств с неизбежностью привели к падению Российской империи.

Помимо указанной выше первой тенденции, связанной с массовым освещением юбилея Октябрьской революции, вторая тенденция относится к распространенному на российском телевидении контенту, тематику которого можно квалифицировать как контрпропагандистскую. Сюда относятся проекты, в которых основной акцент сделан либо на прямом изобличении пропаганды против России со стороны иных государств (разоблачение негативных мифов), либо на скрытой контраргументации, когда негативный тезис о российской государственности (или иных сферах страны) представлен косвенно (неверное «общепринятое» за границей представление о каком-либо историческом событии, например замалчиваемая в зарубежных исследованиях фактической интервенции во время Крымской войны). В последнем случае речь может идти не только об отдельном суждении (Россия — страна с отсталой армией и пр.), но о целой группе негативных высказываний. Как правило, в телесериалах представлены оба варианта данной тенденции.

Телеканал Звезда выпустил в 2017 году телесериал **«Автомобили Второй мировой войны»**, посвященный истории отечественного автомобилестроения, его достижениям во время войны. В нем использован значительный объем киноархивов, архивных фотографий и т.д. Телеканал ОТР во 2-м сезоне телесериала «Закрытый архив» осветил события военной истории России, такие как Брусиловский прорыв, Анатолийская операция, Нюрнбергский процесс и пр. Первый канал в году 2017 выпустил документальный телесериал **«Мифы о России»**, непосредственно посвященный контрпропаганде. В каждой серии разоблачается конкретный негативный миф о России (жестокость русского народа — 1 серия, разоблачение мифов о захватнической политике Российской империи — 2 серия). Подробнее следует остановиться на двух документальных телесериалах **«Испытано на себе» (Телеканал Russia today, RT)**, **«Нулевая мировая» (Первый канал)**. Первый из них — удачный пример контрпропаганды против комплекса высказываний (преимущественно западных) об отсталости армии, устаревшем вооружении, низком уровне подготовки военных кадров. Второй — пример контраргументации, но уже на историческом материале (Крымская война).

Кадр из телесериала «Революция LIVE». Пример инфографики

Телеканал RT в последние годы выпускал отдельные дорогостоящие документальные телесериалы, посвященные российской армии. Так, в 2016 году был выпущен **«Балтфлот» (2016, 12 серий)** о реалиях прохождения службы в ВМФ РФ, **«Женский батальон» (2013, 27 серий)** — о специфике гендерного обучения в военной академии с акцентом на особенностях обучения женского командного состава. В 2017 году телеканал выпустил 25-серийный проект **«Испытано на себе» (Телеканал Russia Today, RT)**[4]. Ведущие — Анна и Павел, не связанные со строевой службой и не имевшие опыта ее прохождения. В течение двух недель (для каждого вида выбранных войск или области дислокации) героям предстоит освоить основные виды вооружения, виды строевой службы в разных видах войск и пр. Тематика проекта разнообразна, за 25 серий охвачены основные крупные дислокации войск России, включая

[4] Имеется англоязычная версия проекта “In the army now”.— Прим. авт.

отдельные военные базы ближнего зарубежья: 1–4 серии — полярные войска; 5–6 — космодром Плесецк; 7–9 серии — Каспийская флотилия; 10–16 серии — российская военная база в Таджикистане; 17–19 серии — школа выживания для контрактников под Ростовым; 20–22 серии — Владивосток; 23–25 серии — Новороссийск. В стилевом отношении проект близок к реалити-шоу, а именно — его форматной разновидности шоу-выживания. Участники подобных проектов выполняют различные специфические, нередко опасные задания, выполнение которых нередко носит соревновательный характер и т. д. Операторское решение в программах данного типа связано с использованием разнообразного спецоборудования, включая малогабаритные камеры (на шлемах, корпусах машин, в замкнутых пространствах и т. д.). Монтаж также нередко носит оперативный характер в силу особенностей материала. Документальные фильмы и сериалы, сделанные в стиле шоу выживания, чрезвычайно популярны за рубежом и в меньшей степени в России. Одним из мастодонтов (но отнюдь не старейший проект) отечественного ТВ в данном формате является документальный телесериал **«Путь Баженова» (телеканал ЧЕ)**, который успешно ежегодно перезапускается в течение последних лет.

Кадр из телесериала «Испытано на себе». Пример демонстрации военной продукции

Телесериал «Испытано на себе» включает все указанные элементы. Проект носит просветительско-пропагандистский характер, поэтому акцент сделан прежде всего на новых видах вооружения, технике рода войск. Первые серии проекта посвящены арктическим войскам, недавно созданным в российской армии. Герои испытывают на себе новую экипировку, пробуют управлять спецтранспортом, применять оружие.

Просветительско-пропагандистская задача сериала успешно решается на нескольких уровнях: 1) комментарии ведущего или короткое интервьюирование военных инструкторов, поясняющих технические подробности; 2) инфографика — изображение устройства и краткая запись о его назначении и возможностях.

Например, в 4 серии героиня-ведущая Анна задает несколько вопросов военному инструктору о военном вездеходе. После его пояснений о способности вездехода плавать, скорости передвижения в воде и пр. появляется инфографика с описанием транспорта: «Двухзвенный снегоболотоход ТТМ-4902 РУСЛАН. Грузоподъемность — 3500 кг, максимальная скорость — 48 км-ч, количество мест — до 22 (6 передний модуль + 18 задний), минимальная температура запуска –50 градусов С». Описания даются к любому сложному техническому военному оборудованию, включая огнестрельное оружие (пулемет КПК «Печенег» — 2 серия).

Функции ведущих сводятся к усилению эстетического опыта зрителей. Их поведенческая модель, имидж — типичные гражданские лица: они задают массу вопросов, часто бессмысленных (риторических), переспрашивают, не уверены в себе, нередко не способны правильно выполнить поставленную задачу, часто ошибаются, подчеркнуто эмоциональны и т. д. Сравнивая отечественные проекты с аналогичными зарубежными шоу выживания, следует отметить, что подобная инфантильная поведенческая модель позволяет более эффективно довести до зрителя сложный материал.

Например, во 2 серии на огневом рубеже Павлу предстоит стрельба по мишеням из стрелкового пулемета. Он несколько раз просит инструктора напомнить ему порядок подготовки к стрельбе.

В 10 серии ведущие, должны вручную закрыть створки военного телескопа Т-58 на российском военном астрономическом комплексе «Окно» в Таджикистане, это командная работа для двух бойцов требует значительных усилий, и Анна и Павел, естественно, не справляются. При этом они подробно описывают свой опыт, ведут себя непринужденно, язык диалога — подчеркнуто обыденный.

Как и в проекте «Балтфлот», «Испытано на себе» отличается высокопрофессиональной режиссурой взаимодействия ведущих друг с другом и с военными. Постановщикам удается добиться достаточной раскрепощенности военнослужащих: они допускают в отношении журналистов элементы специфического армейского юмора («если бы у меня не вырезали в Афгане слезные железы, я бы заплакал» — 25 серия; «не беги от снайпера — умрешь усталым» — 10 серия и пр.). Достаточно внимания уделено образу каждого ведущего, включая визуальное представление.

Соревновательное, конфликтное взаимодействие в игровой, шуточной форме между ведущими реализовано не только на очевидном гендерном уровне. Поведенческая модель Анны: несколько утрированный образ «женщины в армии» — она может попросить инструктора остановиться, чтобы «подкраситься», пытается нанести макияж в едущем по бездорожью грузовике на скорости (за 42 секунды; 4 серия); считает, что на военном космодроме в Плесецке можно найти будущего мужа — высокого, богатого, умного космонавта и пр. Для ее героини использованы особые «адресные» планы: Анна приходит в часть в туфлях на шпильках, в модной одежде, ярком макияже, и только по мере участия в военной жизни девушка меняется.

Кадр из телесериала «Испытано на себе». Пример композиции кадра, имитирующей стиль боевика, военного фильма и т.д.

Павел не служил в армии, но много знает мифов о военной службе, обладает некоторыми знаниями

в теории. Поведенческая модель его персонажа — самодовольный мужчина-сексист, типичный городской житель, тучный, неповоротливый, он нередко уступает Анне в выполнении заданий.

В 22 серии Анна и Павел участвуют в учениях — высадке морской пехоты на берег. Ведущим подробно объясняют, как носится берет десантника, как проходить полосу препятствий. Важно, что именно Анна, в отличие от Павла, проходит полосу препятствий (ползет под танком, передвигается по пояс в жидкой грязи и т.д.).

В 25 серии отдельный эпизод посвящен отработке десантных прыжков на учебном макете. Подробно показаны все элементы и этапы подготовки к прыжку (отсчет вслух, с выполнением на соответствующую цифру конкретных действий — выдергивание кольца, коррекция парашютных строп и пр.). Ведущие проходят все этапы.

Важный элемент передачи эстетического опыта зрителю является такой характерный элемент реалити-шоу как интервью-комментарий. После какого-либо значимого эпизода в драматургии (поездка на военной технике; стрельба на огневом рубеже; участие в учениях и др.) выпуска ведущий, находясь в студии, комментирует данный эпизод: рассказывает о своих впечатления, причине неудачи или успеха так, будто отвечает на заданный интервьюером вопрос за кадром. Соблюдают характерные композиционные элементы, которые позволяют оценить такие сцены именно как клише — герой не смотрит в камеру, направление взгляда — в сторону невидимого зрителю интервьюера. Обычно используется многокамерная съемка сцены, при этом ракурсы позволяют опознать отсылки к стилистике реалити-шоу (герой может быть снят в профиль, в кадр намеренно попадают штативы камер и другое оборудование).

Операторская работа в проекте весьма сложна с точки зрения организации съемок, выбора наиболее эффектных точек расположения камер (особенно внутри военной техники), широко используются камеры-дроны (летающие управляемые камеры). Летающие камеры используются для создания видовых планов, позволяющих оценить скорость движения техники, сложность местности, по которой движется техника; расположения зданий военной части на местности и т.д. Микрокамеры весьма эффективно используются в чрезвычайно узких, закрытых пространствах, например в кабине танка, вездехода; размещаются рядом или непосредственно на огнестрельном оружии и т.д.

«Нулевая мировая». 4-серийный проект «Нулевая мировая» (Первый канал) создан при поддержке Министерства культуры РФ и Военно-исторического общества, автором идеи проекта является действующий министр кульутры В. Мединский. В телесериале Крымская война представлена как «репетиция последующих мировых войн». Однако разработка сюжета позволяет решить главную идею сериала как попытку интервенции европейских государств вместе с Турцией на территорию Российской империи (Крым, Кавказ, Камчатка), подчеркивается идея априори враждебного внешнеполитического окружения России. Таким образом, актуальность проекта связана с реконструкцией в популярной форме исторического контекста, имеющего очевидные корреляции с современной ситуацией.

В телесериале помимо реконструкций с участием актеров подавляющий объем визуального материала отведен компьютерной графике (в основном это сканированные исторические документы, портреты, гравюры обработанные для большей эстетической выразительности). Надо заметить, что графика выполнена на высоком уровне и значительно облегчает восприятие достаточно насыщенного историческими деталями материала. 4 серия затрагивает основные этапы крымской кампании.

Авторская инстанция реализуется, прежде всего, через закадровый комментарий. Достаточно значимое место занимают инсценировки отдельных событий с участием актеров. Особое значение имеет тема царской власти, которая представлена как структурообразующий элемент русской государственности. Цари (Николай I, Александр II) представлены как истинные лидеры страны, и, если какие-либо ошибки происходят в ходе военной кампании, вина вменяется исключительно второстепенным персонам. В 1 серии указано, что царь не требовал от англичан письменных гарантий, доверяя слову джентльмена. Англия в свою очередь показана как вероломное государство: после отбытия корабля с Николаем из порта выходит шхуна с боеприпасами для поддержки войск Турции против России.

Во 2 серию специально включены сцены, очевидно относящиеся к историческим анекдотам, типичным идеологическим мифам. Когда одному из 12-летних (!) мальчиков ампутировали руку, раненую в сражении, и спросили, больно ли ему, тот ответил: «Это для царя». При этом подчеркивается, что в обороне Петропавловска участвовали даже несовершеннолетние дети и женщины. Из оставшихся в живых защитников к царю с донесением отправили наиболее достойного — таков закадровый комментарий. В кадре в этот момент представлена реконструкция: царь смотрит на дагерротип, на котором — защитники Петропавловска, и с умилением кладет на карту Крыма.

Интересен мотив маскирования недееспособности командно-административной вертикали в госаппарате царской России времен Крымской войны. Авторы всячески избегают дискредитации и администрации царя, и монархии в России. Например, в ходе сражения под Черной речкой в результате тактической ошибки и халатности по вине царского командования бессмысленно погибли не менее 10 тысяч солдат. Этот эпизод подробно рассматривается в 4 заключительной серии. Интрига события выстраивается вокруг «халатности на местах» — вина возлагается на генерала Горчакова, который не только не смог выполнить царскую волю, но и попытался снять с себя ответственность. При этом ошибка военного представляется как произвол частного лица или халатность конкретного чиновника. Далее сообщается, что от Горчакова, нарушившего инструкции, отвернулись все коллеги. Даже его наставник, фельдмаршал Паскевич прислал гневную эмоциональную записку, в которой много говорилось о совести, чести и неоправдании доверия государя и прочее. Текст записки приводится в монтажной фразе. При подобной аргументации очевидно, что ни царь, который являлся главнокомандующим в Российской

Постер телесериала «Нулевая мировая».

Кадр из телесериала «Нулевая мировая». Образ царя как положительного героя

империи, ни высшие чины (включая Паскевича), оказываются никак не причастными к гибели солдат. Таким образом, авторы проекта используют риторический прием — фигуру умолчания.

Помимо умолчания в других местах телесериала используется и такой риторический прием, как подмена аргумента. Например, в 1 и 3 сериях неоднократно подчеркивается техническое превосходство войск европейский стран, в частности, применение более совершенных нарезных Штуцеров в отличие от русских гладкоствольных винтовок. Однако нигде не сделано вывода о прямой вине государства в отсталости армии. Вместо этого используется апелляция к идее силы духа русского воинства, мудрости отдельных русских главнокомандующих (Нахимов), приводятся различные исторические анекдоты о персональной доблести русских воинов. Таким образом, материал, связанный с Февральской и Октябрьской революциями, представлен достаточно разнообразно, в отдельных случаях («Потомки», «Подлинная история русской революции») концепция проекта далеко не всегда однозначна. Данное обстоятельство, по-видимому, объясняется достаточной исторической дистанцией, а также существенной — кардинальной — переоценкой их значения для культуры России, произошедшей в 1990-е — начале 2000-х годов. Рассматривая вопрос о реализации государственной идеологии (косвенный заказ) в рамках исследованных документальных телесериалов, следует обратить внимание на то, что производители контента используют приблизительно один и тот же набор общих идей, связанных с имиджем страны, роли монарха или иного политического лидера, взаимодействия власти и народа и т.д. Такие идеи позволяют в сжатом, концентрированном виде составить представление, об особенностях реализации государственной идеологии телеканалами российского телевидения в 2017 году (как результат компромисса или прямой пропаганды — в зависимости от степени части государства в работе конкретного вещателя). 1) Идея неизменно враждебного внешнеполитического окружения России. 2) Самодержец российский (в исторических документальных телесериалах) представлен в целом положительным персонажем. Как правило, выделяются такие значимые черты монархов, как глубокая религиозность, патриотизм, мудрость, нередко противопоставляемая неразумности отдельных исполнителей на местах («Нулевая мировая», «Революция LIVE»). В особенности историческая предвзятость в трактовке государя в совокупности с риторической интерпретацией ряда исторических фактов характерна для сериала «Нулевая мировая». Приведенные выше примеры использования риторических приемов позволяют говорить о стремлении к известной идеологии ревизионизма, создании специфического образа монарха-самодежца, обладающего в превосходной степени не только высокими моральными качествами, но являющегося, если так можно выразиться, талантливым чиновником-управленцем. Ошибки как во внутренней, так и во внешней политике связываются авторами проекта исключительно с акцидентными обстоятельствами, бездарностью отдельных конкретных лиц и внешними силами других стран, традиционно превосходящими российские. При этом подчеркивается, как правило, враждебный характер государств-союзников, вполне в макиавелистическом духе. Таким образом, сериал фактически формулирует весьма противоречивую идеологию государственного изоляционизма (или готовности к нему), подчеркивая догматический характер веры народа в государя и государство, которые — государь и государство — опасно понимаются единым целым. 3) Россия (Российская империя) в мирное время имеет высокий статус в мире благодаря своим природным богатствам — полезные ископаемые, сельское хозяйство («Нулевая мировая», «Революция LIVE», «Потомки»), то есть имплицитно вводится идея материальной самодостаточности страны, способной, следовательно, выдержать в том числе длительную экономическую изоляцию; промышленные достижения в основном связываются с военными изобретениями («Проверено на себе», «Автомобили Второй мировой» и пр.) и как следствие, подтверждают высокую обороноспособность России и ее способность и возможность — потенциально — выступать инициатором военных действий.

Литература

1. Ермичёв А. А. Яковенко Б. В. История Великой русской революции: Февральско-мартовская революция и ее последствия [отзыв] // Вопросы философии. 2014. № 11. С. 186–189.
2. Мартов Ю. О. Письма и документы. 1917–1922. М.: Центрполиграф, 2014. 544 с.
3. Яковенко Б. В. Мощь философии. СПб.: Наука, 2000. 976 с.
4. Яковенко Б. В. История Великой русской революции: Февральско-мартовская революция и ее последствия. М.: Дом русского зарубежья им. Александра Солженицына; ВИКМО-М, 2013. 432 с.

References

1. Ermichyov A.A. B. V. Yakovenko. Istoriya Velikoj russkoj revolyucii: Fevral'sko-martovskaya revolyuciya i ee posledstviya [otzyv] [History of the great Russian revolution: the February-March revolution and its consequences. Review] // Voprosy filosofii. 2014. № 11. S. 186–189.
2. Martov Y. O. Pis'ma i dokumenty. 1917–1922 [Letters and documents 1917–1922]. M.: Centrpoligraf, 2014. 544 s.
3. Yakovenko B. V. Moshch' filosofii [The Power of philosophy]. SPb.: Nauka, 2000. 976 s.

4. Yakovenko B. V. Istoriya Velikoj russkoj revolyucii: Fevral'sko-martovskaya revolyuciya i ee posledstviya [History of the Great Russian revolution: the February-March revolution and its consequences]. M.: Dom russkogo zarubezh'ya im. Aleksandra Solzhenicyna; VIKMO-M, 2013. 432 s.

УДК 778.5

Дизайн экранных объектов и синтез экранных технологий.

Луговцев А. Ю.

Аннотация
В данной статье ставится задача разграничить вклад технологически-инструментальной и концептуально-образной составляющих в создании центральных визуальных элементов экранных произведений. В ходе сопоставительного анализа ряда технологий и их совмещений, выявляется важность функций объектного дизайна, сыгравшего исторически роль катализатора развития техник анимации и визуальных эффектов. Автор обращает внимание на то, что и в XX веке (докомпьютерный период), и на сегодняшнем этапе пост-спецэффектов художественное проектирование персонажей и других объектов значительно влияет на зрелищность, формирует экранное пространство и жанровые модели экранного произведения.

Ключевые слова
дизайн персонажей, 3D-анимация, мультипликация, кино, экранный объект, дизайн экранных объектов, конвергенция, художник кино

Design of objects for moving pictures and synthesis of screen technologies

Lugovtsev A. Y.

Abstract
The author of this article aims to distinguish the contribution of the technological-instrumental and conceptual-imaginative components in the creation of the core visual elements of the moving picture works. A comparative analysis of several technologies and their combinations reveals the relevance of object design functions, which has historically played the role of a catalyst for animation techniques developing and visual effects. The author draws attention to the fact that in the twentieth century (the pre-computer period), and at the present `post-special effects` stage, creative design of characters and other objects significantly affects spectacularity, forms screen space and genre models of screen work.

Key words
character design, 3D animation, animation, movies, screen object, screen object design, convergence, movie artist

Сегодня можно констатировать тесное взаиодействие кинематографа и анимации в некоторых направлениях (дорогостоящий массовый прокатный кинематограф, авторская и прокатная 3D-анимация), что, в первую очередь, явилось результатом технологического роста 3D-анимации до уровня, позволяющего сравнивать качество анимационного продукта с кадрами игрового кино. Кинокритик Э. Дарли (A. Darley) справедливо писал о достижениях компьютерной 3D-графики как о вторичном, имитированном реализме [15, с. 75], но сегодня становится все сложнее заметить разницу между реальной съемкой и CGI[5]. Разработчики программ 3D-анимации и визуализации довели до совершенства синхронизацию виртуальных источников света и камер с реальными, что вместе с высокой детализацией текстур и имитацией оптических процессов[6], позволяет, например, заменить актера трехмерным фотореалистичным двойником так, что зритель этого не замечает, причем не только в трюковых сценах, но и в крупных планах [10; 11, с. 112–125]. Такое стало возможным в том числе благодаря 3D-моделированию и 3D-сканированию. 3D-сканирование актеров и предметов не создает объект дизайна, а представляет собой автоматизированный процесс создания 3D-модели, что можно сравнить с технологией фотографии, но в объеме, после чего и «ретушь» также выполняется уже в трехмерном пространстве. 3D-сканирование может быть одним из начальных или промежуточных этапов объектного дизайна, требующих последующей доработки объекта в соответствии с проектными задачами.

Полвека назад З. Кракауэр высказывался о том, что чем более сверхъестественна фантазия, «тем меньше осуществление ее замысла совместимо с достоверностью, присущей реальности кинокамеры» [2, с. 138]. Однако, достигаемый сегодня уровень перцептивного реализма свидетельствует о полной аудиовизуальной интеграции фантастических образов в кинематографический эстетический ряд. Благодаря объектному дизайну, анимации и визуальным эффектам в кино стали все чаще анимироваться удивляющие своей необычностью зрелищные и оригинальные вымышленные персонажи, которые, будучи внедренными в отснятые натурные кадры в полном соответствии с физическими и оптическими законами, производят эффект «этого не может быть, но я вижу это своими глазами». Современные программы 3D-моделирования и анимирования представляют собой среду, в которой визуальные эффекты происходят без остановки, среду перманентного спецэффекта. Множество анимационных фильмов являют собой наглядный пример подобной техники кинопроизводства. В то же время, сегодня не теряет значимости реальная съемка, и возможности 3D-анимации значительно обогащают игровые отснятые сцены, когда

[5] CG- от англ. Computer generated imagery, компьютерная графика..— Прим. авт.
[6] Таких как объемное освещение, преломление, отражение, туман и др.— Прим. авт.

кадры объединяются с виртуально смоделированными объектами. Такие совмещения служат и для формирования сеттинга, но все чаще виртуальными объектами становятся именно персонажи. Здесь наиболее благоприятная почва для реализации всех возможностей анимации, ведь персонажи всегда являются центральными сюжетными образами, на них замыкается действие. Называя любые экранные объекты, созданные в компьютерной среде CG-образами, Н. Г. Кривуля комментирует их количественное увеличение как признак движения экранного искусства к принципам синтеза, и как показатель нового витка в истории визуальных аттракционов, основанных на симуляционных образах [3].

В аспекте совершенствования персонажа как центрального зрелищного элемента и рассмотрим процесс конвергенции кино и анимации. Кинематограф братьев Люмьер изначально строился на фиксации образов реальности в движении. Компьютерная 3D-анимация, создающая вымысел, в полной мере реализовала идеи, заложенные у истоков киноискусства Ж. Мельесом: ее возможности позволили не только интегрировать телесные и внетелесные вымышленные объекты в экранное произведение, но и воплотить их аудиовизуальные образы на одном уровне визуальной реалистичности с реально отснятыми объектами, создавая иллюзию визуальной достоверности, и разрабатывая альтернативную, мыслимую реальность как новую художественную модель. Новейшее программное обеспечение в области компьютерной графики за счет моделирования физических процессов, качества рендеринга[7] и применения систем motion capture, стирает видимые границы между контентом анимации и реальной съемки. Более того, как справедливо замечает Кривуля, «цифровые средства позволяют создать сверхреальный образ, который воспринимается более убедительным, нежели образ реальности» [3, с. 54]. Кривуля характеризует процессы синтеза новых технологий как цифровую гибридизацию и прогнозирует дальнейшее развитие гибридного типа экранной продукции под влиянием анимации [3, с. 55].

В стремлении к реалистичности антропоморфные, зооморфные персонажи, персонажи-животные и люди всегда представляли наиболее сложные анимационные элементы. Сегодня можно утверждать, что задачи по их фотореалистичной объемной визуализации и анимации в большой степени решены. Появляется все больше морфологически и концептуально пограничных, гибридных типов персонажей. Вымышленные персонажи-объекты, внедряемые в кинематографические натурные съемки, обогащают фильм дополнительной образностью, позволяя визуализировать сюжеты, ранее присущие лишь образным формам анимации. В связи с этим становится очевидно, что кроме технологической конвергенции (от лат. convergere — сходиться), имеет место визуально-образная и драматургическая конвергенция экранных искусств под влиянием развития анимационных технологий.

При этом имеет место ситуация, когда качество визуального ряда приводит к преобладанию формы над содержанием. Киновед и режиссер Н. В. Лукиных справедливо отмечает, что впечатляющие технологические возможности современной компьютерной анимации, которые должны быть лишь инструментом для передачи идеи, нередко выставляются на первый план в виде спецэффектов, заслоняя собой тот весомый вклад в образность экранного искусства, который делают художники и аниматоры [5]. Эта ситуация типична для этапа аттракционного восприятия экранных произведений конвергентной анимации, хотя, по мнению искусствоведа Е. А. Попова, он уже близок к завершению [8, с. 143–146]. На эффектах аттракционности, привязанных к анимированным в виртуальной среде объектам-персонажам, строится зрелищная стратегия и малых экранных форм — рекламы и музыкальных клипов. Так, в рекламе, направленной на молодежную аудиторию, «Не тормози, Сникерсни!»? по сюжету люди перевоплощаются в зооморфных монстров-трансформеров. В рекламных роликах для более широкой целевой аудитории, например, в рекламе множества чистящих средств, лекарственных препаратов болезнетворные бактерии и вирусы в аллегорической форме представлены анимированными персонажами. При этом значительная часть совокупной образности объектов уже заложена в созданный художниками первоначально статический визуальный образ, всесторонне разрабатываемый затем в ходе производства мультимедиа-продукта. Исходная образная концепция каждого объекта дизайна вносит свой вклад в формирование зрелищности экранного произведения [4].

Очевидно, программы 3D-анимации выступают лишь современным и удобным инструментом воплощения художественных замыслов, и стоит отметить, что перцептивный реализм объекта не всегда даже входит в спектр поставленных задач отдела 3D-анимации. Так, кинокритик Лукиных очень ценит российскую авторскую анимацию за ее рукотворность: «Мировая практика предлагает удивляться компьютеру, банальным, давным-давно пройденным вещам. А мы все делаем вручную, и при этом осваиваем современные технологии. Этим российская школа и уникальна, ведь технологии без художника и концепции ничего не значат» [12]. Среди зарубежных полнометражных фильмов и произведений малых экранных форм сегодня тоже производится достаточно продукции «неаттракционного характера», где возможности компьютерной графики подчинены серьезной драматургии, а присутствие большого количества задействованных CG-образов остается практически незамеченным. Примеров такого «инструментального» вовлечения 3D-анимации в игровом кино множество. Не менее интересными и показательными, на наш взгляд, кажутся случаи неакцентированного применения 3D-анимации в произведениях рисованной мультипликации[8], то есть когда технология более высокого уровня используется для имитации технологии-предшественника. Так, для полнометражного фильма «Красная Черепаха» (2016), снятого преимущественно в технике рисованной мультипликации, персонажи-черепахи были созданы в виде 3D-моделей и анимированы в виртуальной среде с эффектом имитации рисованной графики. По словам режиссера и художника М. Д. Де Уит (Michaël Dudok de Wit) в одном из интервью, опубликованных на видеохостинге YouTube, объекты-черепахи в силу сложной геометрии было проще вписать по принципу комбинированной съемки, нежели оживлять чередой рисунков[9]. Черепаха играет одну из главных ролей в фильме, и трехмерный визуальный образ этого объекта-персонажа был приведен в соответствие с общей изобразительной

[7] Рендеринг (англ. rendering — «визуализация») — термин в компьютерной графике, обозначающий процесс получения изображения по модели с помощью программного обеспечения, посредством произведения математических вычислений на компьютере, где модель — это описание любых объектов или явлений на строго определенном языке или в виде структуры данных. Такое описание может содержать геометрические данные, положение точки наблюдателя, информацию об освещении, степени наличия какого-то вещества, напряженность физического поля и пр. — Прим. авт.

[8] Анимацию методом покадровой съемки рисованных объектов мы считаем целесообразным называть рисованной мультипликацией, так как именно в технике покадровой съемки рисунков раскрывается термин «мультипликация» (от англ. «multiply» — умножение) то есть отражается процесс многократного увеличения количества рисунков. — Прим. авт.

[9] Making of the Red Turtle [видео]. — URL: https://www.youtube.com/watch?v=kxiJGl3IbdI — Прим. авт.

стилистикой двухмерного рисунка с помощью программных алгоритмов. В силу очевидности значительного влияния 3D-объектов и анимации на художественную образность и в случаях с мультипликацией, и с игровым кино целесообразно относить такие произведения к технологическому направлению конвергентной 3D-анимации.

Главным сущностным свойством как 3D-анимации, так и анимации и мультипликации, вообще является возможность одушевления любых объектов, то есть создания из них экранных персонажей. На примере объемной анимации докомпьютерного периода эти преимущества видны явно: зритель понимает, что перед ним объекты, оживленные искусственно, будь то предметы реального мира, как, например, в фильмах Г. Я. Бардина «Конфликт» (1983), «Брак» (1987), псевдореальные искусственно воссозданные с природных прототипов персонажи, как, например, в работах В. А. Старевича «Прекрасная Люканида» (1910), «Стрекоза и муравей» (1913) или куклы, как в фильмах Р. А. Качанова «Чебурашка» (1972), «Крокодил Гена» (1969). В рисованной мультипликации есть примеры, где анимированы практически все дискретные визуальные элементы, как, например, в сериях У. Диснея «Забавные мелодии» (1929–1939), где звук как бы оживляет элементы природы, или множество вещей в советском мультфильме «Мойдодыр» 1939 и 1954 годов. Сущностная черта анимации, проявляясь с самого начала существования экранных искусств, сегодня в значительной степени влияет на многие экранные направления, что дает основания прогнозировать и дальнейшее расширение. «Позиция анимационного искусства в современном художественном пространстве во многом предопределяет развитие экранных искусств в целом»,— пишет Попов [9].

При рассмотрении технологий, сопровождавших процесс конвергенции кино и анимации, в экранной реализации вымышленных персонажей на первый план выходит концептуальная разработка визуального образа в составе объектного дизайна. Анимация совмещалась с кинематографом, начиная с ранних этапов развития. Знаменитые деятели анимации в первой четверти XX века создавали короткометражные фильмы, комбинируя отснятый на кинокамеру материал и синтезированное с помощью покадровой съемки движущееся рисованное изображение. Именно на этот зрелищный прием опирался Макс Флейшер в создании анимационных серий «Out of Inkwell», начиная с 1919 года. В фильмах «Кентавры» (1921) У. Маккея рисованные персонажи также совмещались с коллажным фотоматериалом окружающей среды, а в сериале «Чудеса Алисы» (1923–1927) У. Диснея отснятые кадры действия шестилетней девочки-актрисы интегрировались в пространство рисованного фильма с анимационными персонажами [1]. Анимированная графика рисованных объектов и фотографические образы резко отличались по своей стилистике, но появление цвета в кино благотворно повлияло на возможности совмещения: общий колорит стал объединяющей основой отснятых и рисованных элементов. Как писал Н. П. Ходатаев, в создании таких фильмов интерес заключался «в наибольшем приспособлении фотонатуральных моментов к мультипликационным» [7, с. 91]. Так, в эпизодах «Три Кабальеро» (1944) студии У. Диснея удалось органично подчеркнуть красочность и динамику вымышленных героев через соответствующие костюмы реальных актеров, динамичную атмосферу мюзикла и тщательно разработанные декорации-объекты в «мультипликационном стиле». Довольно удачной попыткой создания комбинированного фильма стала советско-румынская постановка «Мария-Мирабела» (1981), где также важную роль играет цветовое и стилевое соответствие реальных объектов, формирующих сеттинг. Интересны художественные решения в более поздних голливудских фильмах, умышленно построенные на контрапункте персонажей рисованной мультипликации, действующих в пространстве игрового кино («Кто подставил кролика Роджера» (1988), «Параллельный мир» (1992), «Космический джем» (1996)).

С целью сглаживания разницы между анимационными объектами и реальной съемкой, анимационные вставки с начала XX века создавались и с использованием объемных объектов. Успешное решение этой задачи в уже достаточно развитой технике продемонстрировал американский аниматор Уиллис О`Брайен, который создавал сначала короткие анимационные ленты (в 1915–1916 годов). Их экранное наполнение построено на объемных пластилиновых объектах, среди которых природные элементы, персонажи-люди, персонажи -животные. Художник считается одним из родоначальников объемной анимации в США, выдающимся деятелем киноискусства. О`Брайен увлекался темой динозавров и подходил к объектам своих фильмов изобретательно, создавая новые зрелищные концепции объектов дизайна. Например, в фильме «10,000 лет до нашей эры» (1916) им был воплощен комплексный объект: динозавр, запряженный в почтовую повозку. Ковбойское прошлое О`Брайена отразилось в разработке упряжи динозавра с удивительно реалистичным функциональным соответствием своей иллюзорной задаче, а это в полной мере выявляет сущность концепт-дизайна. Анимационные вставки О`Брайена в полнометражном кино появились в экранизации романа А. Конан Дойла «Затерянный мир» (1925). Объекты-динозавры были сделаны в виде резиновых кукол-муляжей на металлическом шарнирном каркасе. Широкий резонанс вызвали дальнейшие эксперименты мастера, реализовавшего новые подходы в фильме «Кинг Конг» (1933). Для создания экранного образа главного объекта-персонажа под руководством О`Брайена командой художников, скульпторов и аниматоров создавались и анимировались с помощью покадровой съемки объемные модели разных размеров. Отдельно для крупных планов были созданы управляемые специальными рычагами конечности гиганта в реальном масштабе и верхняя часть туловища гориллы [16, с. 33–38]. Анимирование дизайн-объектов, изображавших чудовищ, требовало создания специальных конструкций, применения особых технологий и материалов, поэтому имело в киноиндустрии статус спецэффекта, хотя ранее возможности объемной анимации с использованием рукотворных объектов-кукол были продемонстрированы художниками в виде самостоятельного жанра с поразительным мастерством [13]. Недаром зрители первых фильмов В. А. Старевича с персонажами-насекомыми (например, «Стрекоза и муравей», 1911; «Месть кинооператора»,1912) склонялись к мысли, что это результат дрессировки [6]. В отечественном кинопроизводстве развитие технологий комбинированной съемки также сказалось в появлении в 1930-х полнометражных кинокартин высокого художественного, технического и зрелищного уровня, например, «Новый Гулливер» (1935), «Золотой ключик» (1939) — оба в постановке А. Л. Птушко, где в кадре взаимодействовали реальные актеры и куклы-персонажи [12; 13]. Далее применение объемных объектов для внедрения вымышленных персонажей в киноэпизоды быстрыми темпами развивается в западном кино и в Японии («Годзилла», 1954). На преобладающей в фильмах динамике объектов-чудовищ, монстров-насекомых, построена рыночная модель зрелищности кинофантастики 1940–1970 годов [14]. Для создания подвижных объектов задействовались конструкции различных типов и новейшие достижения химической промышленности. С 1960-х в киноискусстве стали применяться технологии аниматроники, предшествующий внедрению 3D-анимации.

Визуально-образное решение персонажей, задействованных в экранном произведении, может служить отличительной чертой определенных жанровых направлений как кино, анимации, так и интерактивных проектов. Очевидно, что в качестве центральных образов кино, анимации в жанрах сказки, фэнтези, фантастики, задействуются одни и те же категории персонажей и объектов, визуализированных и анимированных с помощью различных технологий, создающих разную степень условности. Это антропоморфные, зооморфные персонажи, персонажи-люди, животные, персонажи-предметы. Разница в том, что изначально игровой кинематограф тяготеет к перцептивному реализму, а мультипликация и анимация доцифрового периода — преимущественно к стилизации и метафоричности. Нужно заметить, что в некоторых экранных произведениях эти тенденции относительно устоявшихся уровней условности творчески переосмысляются, и зрительские ожидания переворачиваются. Например, в фильме «Кабинет доктора Калигари» (1920) с помощью особой живописной образности реально построенных декораций удалось отразить зыбкий и деформированный мир психологического пространства, а в короткометражном мультипликационном фильме «Полигон» (1977) тщательная покадровая живописная прорисовка создает иллюзию реалистичности, близкой к киноизображению. Среди интерактивных экранных произведений особо выделяется индустрия видеоигр. Влияние и качество цифровых игр сегодня настолько велико, что кинематограф заимствует у них не только эффектные сцены и объекты, но и сюжетную основу. При этом персонажи и объекты остаются трансмедийным ключевым элементом экранной образности.

Проведенный обзор технологических подходов к производству визуального контента и сопоставление анимационных инструментов в качестве визуальных эффектов позволяет сделать вывод о том, что как в период доцифрового кино, так и с развитием компьютерных технологий, стремление к реалистичности и усложнению образности персонажа как объекта экранного пространства стимулировало развитие анимационных технологий. При этом исходная визуальная образность персонажа в значительной степени задается эскизами художника. С развитием компьютерной графики и 3D-анимации, когда стала очевидной конвергенция кино и анимации, роль художника и проектной разработки объектов экранного пространства осталась не менее значимой. При этом, процесс конвергенции развивается: 3D-графика стала объединяющим звеном кино, анимации уже и с трехмерными компьютерными играми, когда игровые движки стали привлекаться в работу для создания экранизаций или вспомогательных видеофрагментов. Это привело, в том числе, к появлению новых вариантов создания экранного продукта на основе готовых игровых персонажей и сеттингов, реализованных в программной среде компьютерных приложений.

Литература

1. Асенин С. В. Уолт Дисней: Тайны рисованного киномира. М.: Искусство, 1995. 312 с.
2. Кракауэр З. Природа фильма / Сокр. пер. с англ. Д. Ф. Соколовой; Вступ. статья Р. Юренева. М.: Искусство, 1974. 442 с.
3. Кривуля Н. Г. Эволюция художественных моделей в процессе развития мировых аниматографий: автореф. дис. … д-ра искусствоведения. М., 2009. 60 с.
4. Луговцев А. Ю. Объектный дизайн и аспекты зрелищности экранного произведения // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2017. № 4. С. 133–152.
5. Лукиных Н. В. Анимация и телебизнес — не потеряться в тумане.— URL: http://www.animator.ru/articles/article.phtml?id=6
6. Московский музей анимации.— URL: https://museymultfilm.livejournal.com/21448.html
7. Мультипликационный фильм. Статьи: Н. Ходатаев, И. Вано, А. Птушко, С. Богуславский / Вступ. статья Г. Рошаль. М.: Кинофотоиздат, 1936. 285 с.
8. Попов Е. А. Современный этап эволюции средств выразительности анимационных произведений // Общество. Среда. Развитие. 2011. № 2 (19). С. 143–146.
9. Попов Е. А. Анимационное произведение: типология и эволюция образных средств: автореф. дисс. … канд. искусствоведения. СПб.: 2011. 24 с.
10. Савина А. Как 3D-сканирование превращает актеров в бессмертных супергероев.— URL: http://www.lookatme.ru/mag/live/inspiration-lists/203815–3d-scanning
11. Седловский А. А. Художественное пространство экранного произведения: дис. … канд. искусствоведения.— СПб., 2012.— 190 с.
12. Фролова И. Наталья Лукиных: Российская школа анимации уникальна своей рукотворностью. Интервью с Н. В. Лукиных.— URL: https://bit.ly/2Gao9jp
13. Спутницкая. Н. Ю. Функции кукольного персонажа в формировании экранного образа ребенка в кино России и США конца 1930-х — начала 1940-х годов // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2017. № 2. С. 121–134.
14. Ханютин Ю. М. Реальность фантастического мира. Проблемы западной кинофантастики. М.: Искусство. 1977. 304 с.
15. Darley A. Visual Digital Culture: Surface Play and Spectacle in New Media Genres. Routledge, 2000. 343 p.
16. Morton R. King Kong: The History of a Movie Icon from Fay Wray to Peter Jackson, Hal Leonard Corporation. 2005.366 p.

References

1. Asenin S. V. Uolt Disnej: Tajny risovannogo kinomira. [Asenin S. V. Walt Disney: The Secrets of Hand-drawn Movies] — M.: Iskusstvo, 1995.— 312 s.
2. Krakauer Z. Priroda fil'ma [Krakauer Z. The Nature of the Movie] / Sokr. per. s angl. D. F. Sokolovoj.— M.: Iskusstvo, 1974.— 442 s.
3. Krivulya N. G. Evolyuciya hudozhestvennyh modelej v processe razvitiya mirovyh animatografij [Krivulya N. G. The evo-

lution of art models in the development of world animatography]: avtoref. dis. … d. iskusstvovedeniya. M., 2009.— 60 s.
4. Lugovcev A.YU. Ob"ektnyj dizajn i aspekty zrelishchnosti ekrannogo proizvedeniya. [Lugovtsev A.YU. The object design and the aspects of entertainment of the screen arts]// Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka. 2017, № 4. S. 133–152.
5. Lukinyh N.V. Animaciya i telebiznes — ne poteryat'sya v tumane [Lukinyh N.V. Animation and TV business — don't get lost in the fog]. URL: http://www.animator.ru/articles/article.phtml?id=6 (access date: 13.03.2019)
6. Moskovskij muzej animacii [Moscow Museum of Animation], URL: https://museymultfilm.livejournal.com/21448.html (access date 22.04.2019)
7. Mul'tiplikacionnyj fil'm. Stat'i: N. Hodataev, I. Vano, A. Ptushko, S. Boguslavskij [Animated film. Articles: N. Khodataev, I. Vano, A. Ptushko, S. Boguslavsky] / Vstup. stat'ya G. Roshal'.— M.: Kinofotoizdat, 1936.— 285 s.
8. Popov E.A. Sovremennyj etap evolyucii sredstv vyrazitel'nosti animacionnyh proizvedenij. [Popov E.A. The modern stage of evolution of the means of expressiveness of animated works.] // Obshchestvo, Sreda, Razvitie.— 2011.— № 2 (19).— S. 143–146.
9. Popov E.A. Animacionnoe proizvedenie: tipologiya i evolyuciya obraznyh sredstv [Popov E.A. Animation: typology and evolution of figurative means]: avtoref. disc. … k. iskusstvovedeniya. SPb.: 2011.— 24 s.
10. Savina A. Kak 3D-skanirovanie prevrashchaet aktyorov v bessmertnyh supergeroev [Savina A. How 3D scanning turns actors into immortal superheroes] URL: http://www.lookatme.ru/mag/live/inspiration-lists/203815–3d-scanning (access date: 08.02.2019).
11. Sedlovskij A.A. Hudozhestvennoe prostranstvo ekrannogo proizvedeniya [Sedlovsky A.A. Art space of the screen work]: dis. … kand. iskusstvovedeniya.— SPb., 2012. S. 112–125.
12. Sputnickaya. N. YU. Funkcii kukol'nogo personazha v formirovanii ekrannogo obraza rebenka v kino Rossii i SSHA konca 1930-h — nachala 1940-h gg. [Functions of the puppet character in the formation of the screen image of the child in the movies of Russia and the United States in the late 1930s — early 1940s] // Teatr. ZHivopis'. Kino. Muzyka.— 2017.— № 2.— S. 121–134.
13. Frolova I. Natal'ya Lukinyh: Rossijskaya shkola animacii unikal'na svoej rukotvornost'yu. Interv'yu s N.V. Lukinyh. [Frolova I. Natalia Lukinykh: The Russian School of Animation is unique by its man-made] URL: https://bit.ly/2Gao9jp (access date: 17.06.2019).
14. Hanyutin YU.M. Real'nost' fantasticheskogo mira. Problemy zapadnoj kinofantastiki. [Khanyutin Yu.M. The reality of a fantastic world. Problems of western cinema fiction.] — M.: Iskusstvo. 1977.— 304 s.
15. Darley A. Visual Digital Culture: Surface Play and Spectacle in New Media Genres. Routledge, 2000.— 343 p.
16. Morton R. King Kong: The History of a Movie Icon from Fay Wray to Peter Jackson, Hal Leonard Corporation, 2005,— 366 p.

УДК 778.5

Социальные и гендерные конфликты в кинематографе Валерия Тодоровского

Спутницкая Н. Ю.

Аннотация

В статье рассматриваются магистральные темы творчества Валерия Тодоровского, выявляются ключевые мотивы. В центре внимания находятся экзистенциально-ценностные ориентиры поколения и дискурсы постмодерна в режиссуре Тодоровского, определяется своеобразие женских образов, драматургия характеров, выявлены способы репрезентации в фильмах режиссера социальных и гендерных конфликтов и определены стратегии адаптации образов классической и современной литературы в параметрах киномелодрамы.

Ключевые слова

Тодоровский, кино 1990-х, экранизация, кино и литература

Social and gender conflicts in Valery Todorovsky's films

Sputnitskaya N. Y.

Abstract

The article deals with the main themes of Valery Todorovsky's creativity, identifies the key motives. The focus is on the existential-values generation and the discourses of the postmodern in director Valery Todorovsky, determined the peculiarity of the female characters, dramatic characters, the ways of representation in film of social and gender conflicts and identifies adaptation strategies images of classic and modern literature.

Key words

Todorovsky, film of the 1990s, film adaptation, film and literature

Первый опыт работы в кино Валерий Тодоровский получил в школьном возрасте: в 1977 году снялся в фильме Юлия Райзмана «Странная женщина» в роли сына главной героини Жени (Ирина Купченко). В 1984 году он окончил сценарный факультет ВГИКа (мастерская К. К. Парамоновой и И. К. Кузнецова). За четыре года до режиссерского дебюта дипломированного кинодраматурга было поставлено пять лент по его сценариям, и в первой режиссерской работе Валерий Тодоровский сосредоточился исключительно на постановке истории. «Катафалк» (1990) снят по рассказу Ф. О. Коннор «Береги чужую жизнь — спасешь свою» (сц. Марины Шептуновой). Современники, примеряющие обстоятельства античной драмы, конфликт благополучного прошлого и хрупкого настоящего, тема наследия и наследника, бесплодной и бесполезной трикстериады — оказались в центре внимания молодого режиссера.

В работе над фильмом Тодоровскому был важен анализ среды, анализ своеобразного социального феномена позднесоветской аристократии. На берегу Черного моря в уединенном старом доме живет вдова функционера (Вия Артмане), ожидающая собственную кончину, и ее психически неполноценная 18-летняя дочь (Ирина Розанова), которую дама, решается выдать замуж за молодого проходимца и плута (Андрей Ильин), поселившегося у них в доме. Странные взаимоотношения неоднозначных персонажей, психологический поединок хозяйки «замка» и жильца составляют основной сюжет фильма, украшенный саспенсом и элементами, пародирующими семейную мелодраму. В день регистрации брака герой Ильина уезжает на единственной семейной ценности — старом автомобиле вдовы, бросив новоиспеченную жену в придорожном кафе на попечение молодой, но уже хорошо знающей жизнь буфетчицы (Алика Смехова). Игра закончилась. Прикуп оказался существеннее ключевой «карты». Приемы изобразительного решения в «Катафалке» заимствованы из американского кино 1930-х годов [4]. Эксцентиризм повествования, элементы гротеска в актерских рисунках органично сосуществует с реалистическими традициями. Художественный мир фильма выстроен на диссонансах. Режиссерский дебют Тодоровского оказался весьма деликатным высказыванием против консерватизма советского кинематографа и означил аспекты социальных и гендерных конфликтов, в итоге ставших магистральными в творчестве Тодоровского.

Картина обратила на себя внимание зрителей и критики, получила специальный приз жюри и приз кинопрессы на КФ «Дебют» (1990, Москва). В ней определилось своеобразие режиссуры Тодоровского: оригинальное визуальное решение, камерность обстановки, спокойное, размеренное течение действия, подчеркнутая условность конфликта, трепетное отношение к кинематографическому высказыванию, неожиданное решение актерского амплуа и поиск новых типажей. Тодоровский представил конфликт вне времени и обстоятельств, сосредоточившись главным образом на людях. Ложь, маниакальное стремление к деньгам, любовь, зависимость, переживание ущербности одним из героев — постоянные мотивы творчества режиссера заявлены в «Катафалке». Все его герои существуют в атмосфере чувств, страстей (даже, иронизируя над ними), как будто вне быта. Истории Тодоровского базируются либо на довольно известных новеллистических сюжетах, либо произрастают из чуть ли не водевильных ситуаций. И, являясь режиссером «актерским», главным в процессе создания кинофильма он считает монтажный период, основной задачей режиссера — собрать фильм, выстроить эффектную комбинацию. При этом арт-хаусом кино Тодоровского не было никогда.

В 1990 году он становится одним из организаторов независимой киностудии ТТЛ (Тодоровский — Толстунов — Ливнев).

Кадр из х/ф «Любовь» (1991), реж. В. Тодоровский

Девиз молодых: освобождение от штампов и табу советского кино и умелое использование законов и штампов зарубежного «авторского» кинематографа. При этом в своем творчестве режиссер смог удержаться на границе, за которой эксперимент переходит в малопонятный широкому зрителю стеб.

В 1991 году Тодоровский ставит картину, сценарий к которой подготовил еще до дебюта. «Любовь» — синтез жанровых элементов молодежной комедии, мелодрамы и драмы. Юмор и легкая эротика, которыми приправлен фильм, казались в начале 1990-х годов непривычными и даже рискованными в картине с обязывающим названием. Но Тодоровского интересовал откровенный разговор о чувствах именного современников. Двое приятелей готовятся к первым эротическим опытам, постигают азы любовных отношений. Поначалу поиск девушки предстает для них игрой, конкурсом на самого удачливого, безобидное состязание. Легкий флирт стал сюжетным импульсом для исследования сложной драматургии чувств. Влюбленные пары оказались разными: у одних отношения складываются благополучно, тогда как вторых — Сашу (Евгений Миронов) и Машу (Наталья Петрова) преследуют неудачи. Появляются серьезные препятствия, по ходу преодоления которых рождается глубокое чувство. И эту любовь отличает нежность и бережные отношения. Драма начинается тогда, когда приходит время жертвы. Для одних итог юношеской любви — это брак, для других — отказ друг от друга. Отношения главных героев осложнены не только разницей характеров и семейных укладов, но и вынужденным отъездом девушки в Израиль. Картина получила международное признание, завоевав приз Европейской ассоциации художественного кино (CICAE), приз ЮНИСЕФ на МКФ в Чикаго (1992), приз католического жюри, приз публики города Канн (неофициальные призы XLII МКФ в Канне (1992).

Если «Любовь» можно назвать постсоветской вариацией истории Ромео и Джульетты, рассказанной смело, в духе времени, то в следующей картине — вариации темы леди Макбет — режиссер, снова выбирая из сокровищницы мировой культуры удобный каркас криминальной мелодрамы, следует иной эстетике. В 1994 году Тодоровский выпускает вольную экранизацию очерка Н. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда» — копродукцию с французами «Подмосковные вечера» («Катя Измайлова» для зарубежного проката) по сценарию Франсуа Герифа, Станислава Говорухина, Марины Шептуновой и Аллы Криницыной. В парафразе истории роковой страсти режиссер иронизирует над эмоциями, страстями и киноштампами.

Образ человеческой души в «Подмосковных вечерах» отсутствует. Героиня являет собой довольно распространенный в западном кино тип миловидной маньячки, невозмутимо собирающей свою мозаику. Известный постер фильма: обнаженная молодая женщина, сосредоточено склонившаяся над печатной машинкой, вызывает в памяти комплекс киноаллюзий. (Например, Роми Шнайдер в «Мелочи жизни» Клода Сотэ). По ходу развития сюжета героиня Тодоровского собирает пазл на сюжет картины Ренуара. Ее хобби отражает режиссерскую задачу: сложить разрозненные слагаемые в известную комбинацию.

В названии фильма — география и идеология конфликта. Купчиха Измайлова становится просто Катей — тихой машинисткой, неэмоциональной, умеющей смиренно переносить достающиеся ей «щелчки». Но за невинной, русалочьей внешностью героини скрывается стальной характер и расчетливый ум. Социальный конфликт разыгрывается в интерьерах хорошо знакомой автору среды творческой элиты. Молчаливая Катя, удачно выйдя замуж за отпрыска влиятельной дамы, разыгрывает архетипный сюжет, но, кажется, кроме имени героиню ничего не роднит с русской леди Макбет. Основные моменты сюжета сохранены: Катя познакомится с плотником Сергеем (Владимир Машков), воспылает к нему страстью и начнет убивать. Однако так ли первобытны ее чувства? Тодоровский настаивает на несоответствии героини ее миссии. Отказываясь от идеи экранизации экзотической для конца XIX в. истории, он сосредоточивается на нетипичном для России темпераменте. Если Лесков противопоставлял русскую Макбет шекспировской, то Тодоровский пробует новый ракурс, противопоставляя свою Катю ее литературным прототипам и героиням советского экрана. В «Подмосковных вечерах» встретились две «иностранки» российского кино — сдержанные Алиса Фрейндлих и Ингеборга Дапкунайте. При этом главная героиня противопоставлена властной энергетике персонажа Фрейндлих. Знаменитая писательница завершает свой очередной роман трагической смертью протагониста. Ее невестка-машинистка не желает, как обычно, печатать под диктовку произведение, а берет на себя смелость поменять финал с трагического на счастливый. Катерина не только убивает свекровь и мужа, но и пробует дописать книгу Ирины Дмитриевны. Рукопись символизирует дитя — третью жертву любовников. Машинистка мстит за то, что героиня Фрейндлих подавляла ее, но, принципиально лишенная эмоций, она не способна на ненависть и остается в амплуа псевдогероини. Что это — протест против матриархата, желание попробовать неизведанное в этой жизни, примерить на себя если не маску, то поступок литературной тезки? Финал неистовой страсти остается тем же: Катерина убивает соперницу и себя. Но выбор локации и условий финального хепенинга формирует стратегию выживания в традициях жанра: темной бездне холодных вод Катя предпочла смерть за рулем автомобиля. Так

Кадр из х/ф «Подмосковные вечера» (1994), реж. В. Тодоровский

Постер х/ф «Страна глухих» (1998), реж. В. Тодоровский

режиссер разыграл несостоявшийся побег в пространство роуд-муви: не суждено укорененной в постсоветский быт героине преодолеть границу. Это и своеобразный парафраз мотива дороги смерти — как дороги в неопределенное будущее, который становится постоянным в творчестве режиссера. Смерть в дороге застигнет лингвиста в «Любовнике», дорогу в неведомую страну счастья выберут героини «Страны глухих», в подмосковном доме, пытаясь «спасти» родных, погибнет герой картины «Мой сводный брат Франкенштейн». Поступки героев в «Подмосковных вечерах» недостаточно мотивированы согласно эстетике картины. Третья режиссерская работа Тодоровского получила призы Киноакадемии «Ника» (1994) за «лучшую операторскую работу» (С. Козлов), за «лучшую женскую роль» (И. Дапкунайте), за «лучшую роль второго плана» (А. Фрейндлих).

В 1996–1997 годах Тодоровский монтирует исторический телевизионный фильм «Королева Марго» и пробует себя в качестве продюсера кинофильма в новом для отечественного кино жанре триллера («Змеиный источник», реж. Николай Лебедев).

Глухонемая Яя (Дина Корзун) из следующей режиссерской работы Тодоровского «Страна глухих» (1998, авт. сц. совм. с Юрием Коротковым по мотивам повести Ренаты Литвиновой «Обладать и принадлежать») тоже подвержена страсти, но полна хоть и бессильных, но эмоций, которые императивно приковывают к ней внимание. Эмоциональные выплески для нее — жест отчаянья и маска, одновременно. Яе драматическая сторона удается лучше, для нее нет четкой границы между театром и жизнью, между чувством и злом. Она стремится к своей мечте, потому может эпатировать окружающих — ведь это не ее мир — мир, где голос глухой звучит как прямая звуковая агрессия. Яя своевольна. Эгоцентрично ее имя, которое она выбрала сама: для Яи — заглавное Я растворяется в чувстве и желании, но оно же — маркер беззащитного маленького «я». Она руководствуется своей собственной системой оценок, «глухими мозгами», ее мысли подчинены сиюминутным импульсам, она ненормальна, неспокойна даже для «своих» — глухих. Яя являет собой противоположность второй героине картины — беззаветно влюбленной, ангелоподобной, а потому такой же неприкаянной в этом мире Рите (Чулпан Хаматова). Эта «грустная девочка» готова закрыть пулями своего любимого, продать себя, стать «ушами» главы мафии глухонемых. Но для современного мира она — блаженная, от ее любви бегут, она находит понимание только среди больных и убогих. Яя любит риск, который почти всегда оправдан на пути к мечте, это и сближает ее с Ритой, которая чтобы помочь любимому во всем слушает подругу: та знает, как добыть деньги, у нее все весело и непредсказуемо. При всей своей внешней беззаботности Яя нетерпима к лживым чувствам, а на этот счет у нее существуют свои критерии справедливости. Она ненавидит мужчин, учится тянуть из них деньги. Согласно ее житейской философии счастье возможно только при наличии денег. Тогда будет открыт путь в ирреальную страну счастья — Страну глухих. «Это остров, море, пальмы, белые горы, солнце, там всегда тепло, там Счастье!»

Любовник Риты проиграл огромную сумму и не может расплатиться, и тогда оставляет свою девушку в залог компаньонам. Молодой женщине удается избежать участи жертвы, и она пытается добыть деньги в большом городе. Квартиру, где обитают героини, населяют скульптуры, а все окружающие их мужчины — напоминают статичные экспонаты. Яя и Рита пытаются избавиться от зависимости, оторваться от запрограммированного и предсказуемого мира. Однако феминистский дискурс использован режиссером аккуратно, также как и мотив однополой любви лишь осторожно заявлен.

Художественную манеру, в которой выполнена «Страна глухих» критика снова окрестила «европейской». Режиссер использует в художественной ткани фильма атрибутику разных миров: здесь присутствует и мелодраматическая линия, и бандитские разборки, и экскурс в мир глухих. Фильм получил Гран-при (победитель номинации) на IV кинофоруме «Серебряный гвоздь» (Сочи, 1998); Гран-при на VI РКФ «Виват кино России!» (Санкт-Петербург, 1998).

Любовь у Тодоровского часто рифмуется со смертью или же проверяется ею. При этом режиссер ставит себе запрет на натурализм и физиологизм, отдавая должное красивой детали, искусно поданной интриге. Герои первых фильмов Тодоровского — люди, обреченные на тусклое существование, недостаточно уверенные в себе, не вполне удачливые «маленькие молодые люди» 1990-х. И аудитория встречает их в момент рокового события, способного хоть немного перекроить человеческую суть, а может быть изменить всю жизнь. Эти персонажи либо больны, либо влюблены, либо слегка безумны, но если неординарны, то ровно

настолько, чтобы их мог узнать и понять среднестатистический зритель. Фильмы Тодоровского стали началом успешной кинокарьеры актеров Е. Миронова, Д. Корзун, Ч. Хаматовой, В. Машкова, М. Суханова. Прибалтийская бесстрастность И. Дапкунайте не вяжется с образом неистовой купчихи. Какова география Страны глухих? И что случится, если внезапно исчезнет одна вершина любовного треугольника? В «Любовнике» (сц. Г. Островского) Тодоровский снова выступил против банальных «тропов» в раскрытии «риторики» любовных отношений.

«Современная, жесткая история любви» — так охарактеризовал режиссер свою картину. После смерти жены перед профессором лингвистики Дмитрием (Олег Янковский) открывается тайна страстной запретной любви длиною в пятнадцать лет. У супруги героя был любовник, да не рафинированный интеллектуал, а военный (Сергей Гармаш). Янковский в картине Тодоровского предстает в роли отчаявшегося интеллигента, продолжая развивать свою кинематографическую тему, начатую в 1980-х. Переживание им любви-предательства, мужской вербальный поединок за почившую — составляют сюжета фильма. Банальная история перерастает в изысканную драму. Будут крики, обвинения, надежда, что любимый сын — не плод любви к сопернику. И очередная смерть придет тихо, но ожидаемо, как единственно логичный итог спора. «Любовник» получил призы за сценарий и операторскую работу, исполнители роли мужа и любовника — премии в номинациях «главная роль» и «роль второго плана» на «Киношоке». Гран-при («Жемчужина мира»), приз за лучшую мужскую роль (О. Янковский), приз Гильдии киноведов и кинокритиков (В. Тодоровский) на XIII ОРКФ в Сочи (2002).

Сценарий к следующей картине «Мой сводный брат Франкенштейн» (2004) написан Тодоровским также в соавторстве с Геннадием Островским. Цель драматурга представить историю так, чтобы потрясти, но не раздавить зрителя отвечала принципам режиссера. Павлик (Даниил Спиваковский) перенес черепно-мозговую травму и чудом остался жив. В результате ранения в Чечне потерял глаз и приехал в столицу делать операцию. В фильме режиссер возвращается с периферии в мегаполис, уверенно экспериментирует с жанровыми признаками боевика, оставаясь верным традиции экранной новеллистки, жанру камерной драмы. Его не интересует история об инвалиде. Он сосредотачивает свое внимание на развитии человеческих отношений, на проблемах в среде людей, сумевших приспособиться к нынешней жизни. Юлий (Леонид Ярмольник) — в прошлом ученый, ныне работает корреспондентом в столичном издании, его жена (Елена Яковлева) — агент по недвижимости, двое детей-школьников. Сложившаяся, вполне благополучная семья ошарашена появлением еще одного «наследника» — незаконнорожденного отпрыска Юлия.

В семейном интерьере Тодоровский размышляет о последствиях чеченской войны. «Франкенштейна» можно рассматривать, как своеобразную реакцию на «Брата» Алексея Балабанова. Конфликт заявлен номинально — в заглавии. Павлик, как и Данила Багров («Брат»), делит мир на своих и чужих, но его жизнь не имеет ни цели, ни цены. В Чечне он научился чуять опасность, как зверь, но абсолютно не приспособлен к мирной жизни. Он остается чужим и неустроенным, а его подчеркнуто инфантильная номинация порождает ассоциативный ряд сюжетов и мотивов отечественной и мировой культуры. В этом ряду неизбежно встает и образ пионера-героя Морозова, и тема жертвоприношения.

Основное содержание картины составляет развитие взаимоотношений отца с сыном. Павел переживает страхи, унижения, безразличие родственников, предательство отца, а потом душевную близость с ним. Но он умеет только воевать и защищать, всюду видит угрозу, слышит духов, боится голосов и абсолютно близорук к негативу, исходящему от родных людей. Действие картины размеренно движется к трагическому исходу, а открытый финал — традиционный для Тодоровского ход. Сюжет фильма предсказуем, но напряженно само действие, по мере движения которого зыбкость своего мира ощущают все персонажи. Снова автор обращает внимание на непреодолимую границу миров, не мужского и женского, не интеллигенции и «приспособленцев», а войны и мира. Таинственный, «потусторонний», загадочный мир, который мечтают познать герои его предыдущих лент, здесь вытесняет страшный мир смерти, жутким свидетельством которого является молодой человек. Сценарий Короткова о стилягах по либретто Тодоровского ждал своего часа шесть лет. В 2009 году на экраны вышел необычный, яркий фильм о глянце, о преобладании внешнего, оберточного в молодежных субкультурах. Форматный фильм о неформалах — эту идею Тодоровский вынашивал еще в 1990-х.

Постер х/ф «Стиляги» (2009), реж. В. Тодоровский

«Стиляги» — радостный, нарядный фильм о молодежных субкультурах. Самый высокобюджетный проект Тодоровского потребовал от режиссера немало сил и терпения, изучения не только и не столько самой субкультуры, ибо режиссер сразу отказался от аутентичного подхода, сколько жанровых особенностей мюзикла, опыта американского кино и фильмов Григория Александрова. Остроумны музыкальные стилизации, отсылающие к западным кинематографическим образцам, в частности к «Стене» Оливера Стоуна. Действие картины разворачивается в середине 1950-х, музыкальный ряд составлен из хитов «русского рока» (преимущественно конца 1980-х) в джазовой и рок-н-ролльной обработке. Стилистика чрезвычайно условна — это красивая музыкальная сказка о контркультурных механизмах. Эксперимент удался: стилизованный город, гипертрофированный конфликт, яркие гламурные образы, органичный переход от диалога к музыкальному номеру. Противостояние личности серой массе — лишь повод для

Постер телесериала «Оттепель», реж. В. Тодоровский

эмоциональной разрядки в музыке. Ножницы против красоты и свободы: ведь от саксофона до ножа — один шаг,— в этом уверены представители утрированного мира «жлобов» и потому всячески стремятся искалечить игрушечный мир стиляг. Неслучайно главный герой Мэлс (Антон Шагин) с середины картины перестает развиваться, его сказка закончилась, испытания пройдены, и он, отметая и бытовые проблемы, и напутствия приятеля из элиты Фреда (Максим Матвеев), продолжает грезить о мире красок и буржуазных благ. По-своему неожиданны Оксана Акиньшина в амплуа «сногсшибательной девушки» и Евгения Хиривская в роли безжалостной девушки-лозунг, трогательой в своем желании соблазнить и наставить Мэлса на путь истинный. Но главная интрига в том, как автор распоряжается с рок-хитами своей юности, знаковыми текстами контркультуры 1980-х и мастерски совмещает их с эстетикой поп-арта.

Все музыкальные номера картины были написаны до начала съемок, а пока создавалась оригинальная музыка Тодоровский во время вынужденного перерыва, продлившегося год, решил сделать с набранными молодыми актерами злободневный фильм о проблеме выбора. Основные съемки криминальной истории «Тиски» (2007) по сценарию Олега Маловичко (Тодоровский — соавтор) проходили летом 2006 года в Ростове-на-Дону и продолжались два месяца.

Ди-джей Денис (Максим Матвеев) оказывается втянутым в грязный бизнес наркоторговца Вернера (Федор Бондарчук). Тодоровский создает атмосферу молодежного триллера и строго следует его драматургическим законам: герой перед мучительным выбором, он теряет друзей, любимую девушку, совершает убийства, но в трагических обстоятельствах остается неуязвимым. Обязателен счастливый конец и смерть противоборствующих сил, державших героя в тисках.

Денис завербован двумя противниками — циничным Вертером и бывшим наркоманом майором милиции Дудайтисом (Алексей Серебряков). Но если служитель закона предсказуем, то главный злодей неоднозначен, вовлекает Дениса не только в свой бизнес, но и в семейные дела. Образ антагониста не укладывается в каноны жанра и не соответствует действительности. Вертер представляется Денису не только безжалостным убийцей, но и заботливым братом, не только монстром, расставляющим сети, но и наставником молодых людей, а майор открывает страшные подробности жизни людей обреченных героем Бондарчука на гибель. Создатели «Тисков» не освободились от заложенных в сценарии назидательности и умозрительности, но напряженная атмосфера и хороший актерский ансамбль сделали картину привлекательной для широкой аудитории.

Спустя несколько недель после окончания съемок Тодоровский возвращается к работе над мюзиклом. «Стиляг» ожидал широкий прокат: около тысячи копий демонстрировались сразу в нескольких городах. Фильм был выдвинут на «Нику» в восьми номинациях и получили премию в четырех, среди них и «Лучший игровой фильм». «Стиляги» также получил шесть номинаций на премию «Золотой орел» (2009) и был отмечен четырьмя статуэтками, в том числе как «лучший игровой фильм» и «лучший сценарий».

Будучи успешным телевизионным продюсером, Тодоровский долго не решался на собственную постановку, но перед возможностью показать изнанку киношного мира не устоял. В вариации темы североамериканских «Безумцев» (Тодоровский открыто заявлял сериал Мэттью Вайнера эстетическим ориентиром «Оттепели») он отказался от кальки и на основе реальных историй, хорошо знакомых типажей совместно с Аленой Званцовой и Дмитрием Константиновым написал оригинальный сценарий о режиссерах-шестидесятниках. Герой «Оттепели» (2013) Хрусталев (Евгений Цыганов) — кинооператор, флегматик, плейбой, косвенно виноватый в смерти талантливого, но не признанного драматурга, считает своим долгом поставить завещанный приятелем сценарий. Но для этого ему предстоит пройти все круги административного ада и попутно пережить ряд любовных приключений. Фильм дышит бытовыми подробностями, подкупает атмосферой и со вкусом стилизованными костюмами и интерьерами, но главное — вносит лепту в процесс деконструкции социокультурного мифа об историческом периоде [1].

Создание аутентичного профессионального мира стало принципиальным для Тодоровского и при постановке «Большого» (2016), где он дает нелицеприятный диагноз не юношеской дерзости миллениалов, но обществу. Режиссер представил балетный мир подробно: реконструкцию московской Академии хореографии осуществили на студии «Беларусьфильм». Но точных мотивировок и достоверных типажей в фильме оказалось недостаточно. Виной тому стал формат, который вынудил серьезно сократить истории персонажей второй и третьей линий. «В «Большом» мне хотелось попробовать сделать именно кинороман. Я многое для себя понял на этом фильме и даже очень сильно где-то обжегся, потому что в итоге «Большой» шел три с лишним часа»,— делится режиссер [3].

История талантливой девочки из провинции трогательна, но шаблонна, мало что могло вывести ее из ряда аналогичных. Возможно, поэтому аудитория и профессиональная критика в главные достоинства картины поспешили записать замечательную работу Алисы Фрейндлих, исполнившей роль наставницы юного дарования и не обратили внимания на ключевой месседж картины. Судьба благоволит Юле, но наступает момент прозрения и она отказывается следовать ей. Формальной причиной становится момент, когда героиня видит, что мать кормит братьев объедками с чужого стола. Но вид ли обгрызенного хлеба заставляет ее продать заслуженное тяжким трудом право быть Авророй на сцене Большого? Хэппи энд в фильме присутствует лишь как дань жанровой традиции. Позиция автора ясна: социальная драма побеждает сказку. А Большой становится эвфемизмом феодального государства.

Литература

1. Багдасарян О. Ю. Поколение, образовавшее субкультуру: репрезентации стиляжничества в произведениях 1990–2000-х

годов // Известия Уральского федерального университета. Серия 2: Гуманитарные науки. 2016. Т. 18. № 4 (157). С. 127–138.
2. Зензинов А. Б. «Оттепель» Хрущева и «Оттепель» Тодоровского. Смена социокультурных мифов на примере телевизионного сериала // Кострома. Genius Loci Альманах. Материалы VIII Международной научной конференции. Ответственный редактор Т. А. Ёлшина. 2018. С. 111–115.
3. Тодоровский В. «Третий лебедь никому не нужен» — URL: https://www.kinopoisk.ru/media/article/2945734/
4. Цыркун Н. Несобственно прямая речь // Искусство кино. 1992. № 9. С. 35–39.

References

1. Bagdasaryan O. YU. Pokolenie, obrazovavshee subkul'turu: reprezentacii stilyazhnichestva v proizvedeniyah 1990–2000-h gg. [the Generation that formed the subculture: representations of stylistics in the works of the 1990–2000-ies] //Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta. Seriya 2: Gumanitarnye nauki. 2016. T. 18. № 4 (157). S. 127–138.
2. Zenzinov A. B. «Ottepel'» Hrushcheva i «Ottepel'» Todorovskogo. Smena sociokul'turnyh mifov na primere televizionnogo seriala [Khrushchev's "Thaw" and Todorovsky's "Thaw". Change of socio-cultural myths on the example of a television series] // Kostroma. Genius Loci Al'manah. Materialy VIII Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii. Otvetstvennyj redaktor T.A. YOlshina. 2018. S. 111–115.
3. Todorovskij V. «Tretij lebed' nikomu ne nuzhen» ["The Third Swan nobody needs"] // Rezhim dostupa: svobodnyj: https://www.kinopoisk.ru/media/article/2945734/
4. Cyrkun N. Nesobstvenno pryamaya rech' [Non-native direct speech] // Iskusstvo kino. 1992. № 9. S. 35–39.

УДК 778.5

Герберт Раппапорт: штрихи к творческой биографии режиссера

Кузьмина Л. А.

Аннотация
Статья посвящена основным этапам творческой биографии Г. Раппопорта. Автор исследует социальные и художественные аспекты творчества режиссера, привлекая социокультурный контекст. В статье выявляется механизмы сочетания размышлений о человеческой природе с поэтикой социалистического реализма, бытового реализма — с поэтическим кинематографом.

Ключевые слова
кино и идеология, соцреализм, экранизация, советское кино.

Herbert Rappaport: sketch of a creative biography

Kuzmina L. A.

Abstract
The article is devoted to the main stages of G. Rappoport's creative biography. The author explores the social and artistic aspects of the Director's work, drawing on the socio-cultural context. The article reveals the mechanisms of combining reflections on human nature with the poetics of socialist realism, everyday realism — with poetic cinema.

Key words
cinema and ideology, social realism, film adaptation, cinema of the USSR.

Раппапорт Герберт Морицевич — австрийский и советский режиссер, сценарист родился в обеспеченной семье выходцев из Львова. Его прадед был врачом и писателем, а отец — доктором философии, интеллектуалом, одним из последователей психоанализа, зародившегося на рубеже столетий в Вене. Со знаменитым теоретиком этого течения Отто Вейнингером он был особенно близок, и после ранней смерти ученого подготовил к печали его труд «О последних вещах» (1904). Своего сына он также видел интеллектуалом, прочил ему научную карьеру, и Герберт по его настоянию поступил на юридический факультет Венского университета. Однако новое поколение увлекали уже не наука и модные в начале XX столетия идеи Фрейда, а грядущая мировая революция и новое искусство — кинематограф. Герберт разделял взгляды левых социалистов и мечтал работать в кино. В 1928 г., не окончив курса, он уехал в Берлин и подвизался там на различных киностудиях в качестве ассистента режиссера, сценариста и помощника по музыкальному оформлению картин (чему способствовало прекрасное музыкальное образование и его большая любовь к музыкальной классике). Наиболее интересно в этот период его сотрудничество со знаменитым соотечественником — Вильгельмом Пабстом, работавшим в к. 20-х в Берлине на студии «Неро-фильм».

В качестве ассистента Раппапорт участвовал в создании 10 фильмов Пабста, с 1928 по 1935-й годов Вероятно, общие культурные корни способствовали их взаимопониманию на площадке, к тому же оба были выходцами из обеспеченных семей и одно время студентами Венского университета. В это время Пабст ненадолго увлекся фрейдизмом (и создал фильмы с психоаналитической подоплекой — «Ящик Пандоры», «Белый ад Пиц-Палю», оба — 1929) и левыми идеями (экранизировал в откровенно условной манере «Трехгрошовую оперу» Б. Брехта (1931) и поставил картины в документально-сухом стиле о жизни рабочих — «Солидарность», 1931) и солдат («Западный фронт 1918», 1930). То и другое было близко и начинающему Раппапорту. Не сравнивая таланты или масштаб личности, можно провести и другие параллели между двумя австрийскими кинематографистами: как и старшего современника, Раппапорта в качестве режиссера отличает широта творческой палитры, ему в равной мере близки как условность и эксцентрика, так и реалистическая манера «письма»; как и Пабст, он любил создавать жанровые сценки из жизни городского обывателя, и со вкусом это делал.

Приход фашистов к власти в 1933-м году застал Пабста со всей съемочной группой в Париже, где он работал над очередным фильмом; мэтр и его ассистент предпочли не возвращаться в Германию, и продолжали работать в странах Европы и затем в США. После неудачи у зрителя своих социальных картин в н. 30-х годов Пабст навсегда расстался с этой тематикой, что отдалило от него более левого Раппапорта; по своим настроениям он был близок к Бертольду Брехту и драматургу-коммунисту Фридриху Вольфу с их острой критикой немецкой действительности. С сер. 30-х годов он стремился работать у других режиссеров и самостоятельно; в частности, в духе левой творческой интеллигенции Германии ставил пьесы в рабочих театрах в США. Раппапорт искал возможность поставить антифашистский фильм, однако в Штатах это оказалось невозможным. И он принял предложение руководителя советской кинематографии Бориса Шумяцкого сделать такой фильм в СССР (Шумяцкий посетил в 1935 г. Голливуд в составе советской делегации).

В 1936 г. австрийский режиссер приехал в Ленинград и приступил к съемкам фильма по пьесе Вольфа «Профессор Мамлок», драматически описывавшей приход к власти нацистов в 1933 г. Русским языком Раппапорт не владел, и его переводчиком и сорежиссером картины стал Адольф Минкин, тогда организатор производства на «Ленфильме».

Действие картины происходит в Германии в 1933 г., накануне и в первые месяцы после прихода к власти фашистов. История профессорской семьи Мамлоков показана со многими бытовыми подробностями: домашние обеды, визиты к молочнице,

Кадр из х/ф «Профессор Мамлок» (1938), реж. Г. Рашапорт

суета госпиталя, где служит профессор, и заводские митинги, на которых бывает сын профессора Рольф — все это дает живое представление о жизни Берлина. В семействе, однако, зреет конфликт. Старший Мамлок (С. Межинский) — известный хирург — раздражен политическими спорами, которыми захвачено общество. Иное дело его сын Рольф (О. Жаков): талантливый микробиолог, он в то же время принимает активное участие в антифашистской борьбе. Профессор зол на Рольфа за пустую, по его мнению, трату сил, и выгоняет его из дома. Однако время скоро доказывает правоту молодого Мамлока. С приходом фашистов к власти жизнь города превращается в зловещий абсурд, а сам профессор уже не может выбраться из дурного кошмара: его то с позором увольняют (еврей должен уступить место человеку арийского происхождения), то вновь призывают к работе (если нужно оперировать высокопоставленного немца), то травят при помощи доносов, которые ловко выбивают из коллектива клиники.

Предвосхищая события, картина во многом развивалась по законам политической агитации: для режиссера, убежденного антифашиста, было важно, чтобы фильм прозвучал как призыв к сопротивлению. В его версии Германия 1933-го года — это общество, которое стремительно осознает антигуманность режима: герои (и Мамлок в первую очередь) чувствуют, что исчезли естественные нормы поведения, гуманность, открытость и честность, и не протестовать просто не могут. Ряд уличных сценок показывает, что немцы теперь враждебно настроены по отношению к новой власти. Профессор же горячо поддерживает сына и готовится к подпольной борьбе. Ему не отпущено для этого времени: став свидетелем облавы на улице, Мамлок бросает нацистам обличительные слова и погибает. Но антифашисткое движение крепнет, и Рольф является одним из его организаторов.

Пьеса развивала ряд традиционных для демократического искусства Германии того времени тем, которые режиссер талантливо подал. Прежде всего, характерен взгляд на суть происшедшего переворота как на победу обывателя, политические представления которого, по версии творческой интеллигенции, отражал фашизм (идеи сложились, в первую очередь, под влиянием затяжного экономического кризиса 20-х годов, выплеснувшего на поверхность самые неприятные стороны человеческой натуры; в художественном осмыслении это была действительность, в которой культура разрушалась под натиском невежества, все ценности цивилизации тонули в разгуле низменных инстинктов, которые обострил кризис). Представления о связи природы обывателя и фашизма были на вооружении у самых разных философских и художественных концепций — неомарксизма, фрейдизма, художественного экспрессионизма. Последний являлся наиболее ярким течением в предвоенной Германии; экспрессионизм, считаясь, в целом, частью буржуазной культуры, опирался на гуманистические ценности и с необычайной убедительностью демонстрировал апокалиптические ощущения общественного упадка и гибели культуры. Фильм сочетает в себе различные философские подходы и художественные методы.

Его профашистски настроенные герои — целая галерея людей ограниченных и озлобленных. Одни образы — это сочный гротеск реалистического театра, таков, например, бездельник Краузе (В. Меркурьев), простодушно ожидающий победы «чернорубашечников», которые ему, чистокровному немцу, дадут работу. Другие созданы в традициях фрейдистского искусства: в докторе Гельпахе (В. Честноков), персонаже образованном, одержимом мыслями о возрождении культуры Германии, он постепенно открывает скрытые мотивы поведения — зависть к Мамлоку и глубоко спрятанное осознание собственной бездарности. Мотивы тайных желаний и иррациональности подсознания, присутствующие в фильме, зловещая атмосфера (которая достигается черно-белым контрастным изображением и другими характерными для экспрессионизма приемами) — все это создает сложный мир, не предлагая исчерпывающего объяснения ситуации, оставляя поле для размышлений о самой человеческой природе. Он сочетается в то же время с поэтикой социалистического реализма, корни которого лежат в марксистской социологии. Сегодня модель истории, которую предлагала доктрина, с неизбежностью прогресса и ведущей ролью рабочего класса, выглядит несколько механистически, а простодушная иллюстративность марксистского искусства порой вызывает улыбку (фильм рисует широкие картины рабочих выступлений, плакатные образы рабочих лидеров и трусливых предателей). В то же время эпоха увлечения марксизмом — это и «мечта о социализме», искренний энтузиазм простого люда, чувствовавшего себя творцом истории; особая энергетика времени сохранилась и пленительна в картине (как и в советских фильмах 30-х годов).

«Мамлок», похожий на советский «большой стиль» лишь отчасти, подвергся цензуре — в первую очередь, ради, так сказать, корректировки формата [1]. Режиссер внес требуемые поправки, превратив профессора в активного борца с фашизмом (в пьесе герой покончил с собой), подчеркнув руководящую роль немецких партийцев, важность опыта «русских товарищей», и т. п., из-за чего картина приобрела излишнюю шаблонность. Тем не менее, в ней сохранены и идейно-художественные мотивы немецких «левых», и индивидуальный почерк режиссера, сформировавшийся под влиянием европейского кинематографа. Выразителен в его «исполнении» образ мегаполиса, светлого города с элегантными громадами домов, просторными улицами, броуновым движением людей. Роскошны и сделаны с любовью к красивым вещам картины быта — профессорский дом, где живут на широкую ногу, с прислугой и обилием завсегдатаев-гостей, интерьеры кафе, в которых разыгрываются запоминающиеся жанровые сценки. Например, в одной из них революционерка-подпольщица, изображая городскую кокетку, пытается задержать шпиков, которые направляются к месту тайного собрания. В сцене нет слов. Под музыку ресторанного оркестра исполняется пантомима «ухаживания за кокеткой», «танец» шпиков и «буржуазки», вызывая тень великого немого. В фильме ярко воплотился и темперамент трибуна и социального художника, свойственный автору: в ней он стремиться к обобщениям, созданию, так сказать, социологической картины мира в духе марксизма, к типизации образов. Наиболее

интересный его герой — Рольф, в котором он видел лучшие черты своего поколения. Это открытый юноша, полный жизненных сил; неподдельны и искренни как его любовь к семье, так и его благородный порыв служения обществу. И если какие-то герои померкли от времени (например, профессор — несколько картонный тип человека, преданного науке), то этот характер сохранил свежесть, сложность, органичность.

Как и было отмечено, поправки, в целом, не изменили сути и образности «Мамлока», фильм сохранил своеобразие и стоит особняком в истории советского кино. Он остался неизвестным широкому зрителю, поскольку практически сразу был снят с проката в связи с изменением внешнеполитического курса (в сентябре 1938 г. был подписан пакт Риббентропа-Молотова, после которого публичное осуждение фашистской Германии прекратилось). Но дело даже не в прокатной судьбе картины. Любопытно, что в советском кино того времени близка «Мамлоку» по манере и тематике лишь одна картина — В. Пудовкина и Ю. Тарича «Убийцы выходят на дорогу» (1942), по произведениям Бертольда Брехта, представлявшая собой бытовые сценки из жизни немцев при фашистском режиме. И она сразу была положена на полку без внятного объяснения причин. В той или иной мере сделанные в русле демократической культуры Германии, они все же были чужеродным явлением в кинематографии Страны Советов.

«Мамлок» оказался фильмом с неудачной судьбой: он вырван из контекста европейской культуры, которой принадлежал, не был «охвачен» ни зрителем, ни — в должной мере — киноведением. А между тем сложный в своей историко-культурной подоплеке фильм легко смотрится. В нем режиссер не только интеллектуал и мыслитель, но и художник, который говорит доступным языком о простом и вечном. Конфликт поколений, на котором драматургически строится фильм, был близок автору — отец режиссера пытался удержать его в рамках чистой науки, сын же смотрел на аполитичность отцовского круга как на порок. В каком-то смысле, его спор с отцом продолжался всю жизнь, что нашло отражение и в более поздних картинах режиссера. Движимый личным чувством, он тонок в понимании этой проблемы, и переживания старого профессора, которые с большим драматизмом описаны в «Мамлоке», восходят к универсальному — проблеме человека в ситуации сложного выбора. Режиссер приподнялся над обстоятельствами времени, сделав фильм интересным вне исторических реалий, что отличает крупные художественные произведения.

К тому моменту, когда «Мамлок» неудачно вышел в прокат, Герберт Раппапорт в соавторстве с Адольфом Минкиным уже работали над другой картиной, «Гость» (1939), на актуальную тогда шпионскую тему. Последняя получила распространение во 2 пол. 30-х годов, когда неудачи социалистического эксперимента обернулись борьбой с внутренним врагом, политическими репрессиями и шпиономанией. Картины, подобные «Гостю», решали идеологические задачи, объясняя жесткие полицейские меры государства подпольной деятельностью врагов, призывали к бдительности, и в то же время обладали привлекательностью остросюжетного фильма.

Охотник-ненец Авок (И. Кузнецов) не сразу распознает в пришлом докторе (П. Аржанов) шпиона, но затем помогает пограничникам его схватить и обезвредить. Развивая приключенческий сюжет, фильм попутно рассказывал о жизни окраин страны, в оптимистичных тонах рисовал колхозные будни охотников.

Картина выполняла конкретный политический заказ, но в то же время была много интересней поставленной задачи. Больше всего она запоминается выразительными картинами заснеженной, неспокойной северной природы, у которой человек отвоевывает жизненное пространство: герои совершают опасную переправу через реку, долгие переходы на собаках; их жизнь, как в первобытные времена, зависит от того, есть ли у них огонь и могут ли они убить зверя. Тема человека и стихии вышла в фильме на первый план, что позволяет рассматривать его в контексте основных трендов мирового кинематографа: важная в кино, тема вместе с тем является одним из ключей к эпохе, многообразно отражает неспокойный и дерзновенный дух первой трети XX столетия. Параллели со стихией содержат и революционный пафос (не напрасно в советском кинематографе занял свое почетное место герой — покоритель стихии, подобный Чкалову), и тревожные ноты человеческого смятения перед грозами времени, в котором людей носит, как щепку. Фильм сочетает и те, и другие обертоны темы. Ряд сюжетов посвящен оптимизму и спокойному мужеству охотников, которые могут померяться силой со снежной бурей. Но в то же время один из лучших эпизодов повествует о тщете человеческих усилий. В безумном порыве шпион хочет добраться из тайги до города, чтобы «затеряться в толпе» (в итоге его найдут и конвоируют туда Авок и пограничники). Он идет не зная дороги, без собак, даже почти без одежды; когда он понимает, что ходит по кругу, последние силы оставляют его. Истерические крики затихают в бескрайних, безмолвных просторах, по сравнению с которыми он — слабое ничто. Сцены, подобные этой, рождают саспенс, передают подспудные тревоги человека того времени, потрясенного войнами, коллапсом экономики и социальными взрывами.

Фильм является одним из лучших в послужном списке режиссера. Он, однако, не увидел свет, вероятней всего, вновь оказавшись жертвой политических перемен («китайская» внешность Гостя намекала на конфликт на реке Халхин-Гол, а отношения на Дальнем Востоке к осени 1939 г. нормализовались). Однако в архивах сохранилась критика — фильм обвиняли в идейной слабости, в частности, упомянув описанную выше сцену со шпионом. Вероятно, советские чиновники верно уловили его творческую свободу, которая выходила за рамки понимания кинематографического искусства в официальных кругах.

После «Гостя» Раппапорта назначили сорежиссером фильма «Музыкальная история» (1940 г., Сталинская премия II ст.), вместе с опытным Александром Ивановским, таким образом поменяв как соавтора, так и тему. Фильм был задуман как бенефис советского тенора Сергея Лемешева; прославленный певец исполнял в нем роль шофера Пети, который становится оперным артистом. Коллектив родного гаража поддерживает его, а множество недоразумений на пути к оперной карьере создает роман Пети с диспетчером таксопарка Клавой (З. Федорова). Блестящий комический образ Федора Терентьевича Тараканова, неудачливого ухажера Клавы (в исполнении Эраста Гарина) порой затмевал негромкое обаяние положительного и открытого парня Пети и обеспечил немалую долю популярности фильму, который до сих пор демонстрируют по ТВ. Собственно художественные заслуги Раппапорта в картине вычленить сложно; можно предположить, что «рука» режиссера чувствуется в экспрессивности сцен театрального закулисья, бытовой колоритности коммуналки, в идиллиях парков с тихими пейзажами, знакомыми по европейским фильмам. Так или иначе, фильм является знаковым в творческой биографии режиссера, поскольку в нем он смог вернуться к музыкальной теме (в той или иной мере он обращался к ней в европейский период). Насколько

она органична для Раппапорта, можно понять уже по предыдущей картине; в «Госте» в одной из сцен Авок едет на собачьей упряжке по заснеженной тайге и поет народную песню. Погожий день, белый снег, простор кругом — все говорит о ясном будущем, а в самой песне как будто заключен весь характер народа, нашедший выражение в песенной культуре. Эпизод является одним из лучших в картине, и, быть может, он один передает многое, то, что не смог бы выразить и целый фильм.
С началом войны режиссер-антифашист получил советское гражданство. Он мечтал делать мощные публицистические картины, мобилизующие на борьбу с врагом, но воплотил свои мечты лишь отчасти, сделав две новеллы для «Боевых киносборников» («100 за одного», Боевой киносборник № 1, 1941; «Ванька», боевой киносборник № 12, 1943). Когда же речь зашла о постановке полнометражной картины, то руководство поручило ему сделать камерный фильм о войне. Действительно, время выявило свои потребности зрителя, он хотел видеть душевное кино, рассказывающее о любви, о мирной жизни, тепле семейного очага. В 1943 г. в лирико-музыкальном ключе режиссер создал полнометражную картину «Воздушный извозчик», о любви авиатора (М. Жаров) и начинающей оперной певицы (Л. Целиковская). Чувства к Наташе (так зовут героиню) помогают летчику, когда он выполняет опасные задания за линией фронта [3].
После освобождения Прибалтики режиссера направили в Эстонскую Советскую республику: в регионах, вошедших в состав СССР перед самой войной, пришло время создавать национальный кинематограф. Был самый канун малокартинья — времени художественного однообразия и минимального объема производства, но режиссер все же успел сделать на «Таллинфильме» картину в любимом эпико-публицистическом жанре, в духе «Профессора Мамлока» — «Жизнь в цитадели» (1947, Сталинская премия II степени). В центре внимания — та же судьба старого интеллигента, которому жизнь не позволяет отсидеться в тиши своего кабинета: столкнувшись с преступлениями фашизма, профессор ботаники Мийлис (Хуго Лаур), вслед за своими младшими детьми, становится убежденным сторонником Советов. Пропагандистские задачи фильма очевидны — он призван трактовать прибалтийский социализм как народный выбор, упрощая его историю. Но автор ратует в нем не столько за советский строй, сколько прославляет обновленческий пафос социальных перемен, которые для него были безусловно связаны с антифашизмом и социализмом.
Позже режиссер с успехом снимал идеологически и художественно выдержанные картины, в которых очевидно мастерство, но не чувствуется большого энтузиазма: «Свет в Коорди» (1951, Сталинская премия III степени, на «Таллинфильме») — о колхозном строительстве в Эстонии (кстати, в нем дебютировал, и сразу в главной роли, Георг Отс), «Счастье Андруса» (1955; фильм создан на «Ленфильме», но с эстонскими актерами и на эстонском языке) — об индустриализации республики, масштабных стройках и радости рабочего труда на них. Режиссер был привлечен и к главному событию кинематографа того времени — созданию цикла историко-биографических фильмов, повествовавших о великих людях страны: «Александр Попов» (1949, в соавторстве с В. Эйсымонтом, Сталинская премия II степени) рассказывает об изобретателе радио. Все эти фильмы созданы в эпическом стиле, тяготеют к бытовому реализму и риторике, отличаются театральной манерой игры и линейным повествованием, и в целом являются идеальным воплощением «анонимного», лишенного авторской почерка кинематографа позднесталинского времени [5].
Во время «оттепели» режиссер, лауреат нескольких Сталинских премий, мастер в реализации государственного заказа, не был среди новаторов. Вместе с тем уже фильм «В дождь и в солнце» (1960) о рабочих буднях завода строителей ГРЭС в Эстонии показал, что его творческие силы не иссякли и индивидуальность не стерта. Фильм повествует о деревенском парне Яаке, вспыльчивом угрюмом крестьянине, который приезжает в город и не сразу находит свое место среди рабочей молодежи. Тема воспитания нового человека в дружном советском коллективе типична для сталинского кинематографа; однако в картине чувствуется уже непривычная свобода в трактовке характеров и времени: персонажи живые и неплакатные, они испытывают любовную страсть, их судьбы непредсказуемы — недаром фильм заканчивается открытым финалом и полон поэтичных и тревожных прибалтийских пейзажей. Примечателен главный герой фильма: это необузданная и в то же время глубокая натура, которая ищет верного пути в жизни. Честный, оппозиционный по отношению к официальной идеологии, интуитивно отличающий искренность от фальши герой — один из символов 1960-х и нового кинематографа; к ним примыкает и образ Яака, которого прекрасно сыграл эстонский актер Яан Сауль, к сожалению, рано умерший.
Но по-настоящему «шестидесятническим», ярким и свободным, стал следующий фильм режиссера — оперетта «Черемушки». «Черемушки» — единственное произведение в подобном жанре Д. Шостаковича, а блестящее либретто к нему написали мастера юмористической миниатюры В. Маас (автор, вместе с Н. Эрдманом, сценария к «Веселым ребятам») и М. Червинский, постоянные авторы номеров для многих эстрадных исполнителей.
Не удивительно, что режиссер так ярко проявил себя именно в этом жанре. Своего рода отдушиной музыкальный материал был для него всегда, будь то вставные номера в его фильмах (песни и романсы в исполнении Георга Отса, Николая Сличенко, выступления народных коллективов в его «эстонских» фильмах), или фильмы-концерты («Концерт мастеров искусств», 1952, «Мастера русского балета», 1953), экранные версии музыкальных спектаклей («Поддубенские частушки», 1957). 60-е больше всего прославились кинематографом поэтического реализма и душевным изображением героя-современника, но были благоприятны и для жанрового разнообразия, экранной условности и смелых экспериментов в области формы, которые были изгнаны из кино во время борьбы с формализмом, объявленной с начала 30-х годов
Москва, светлые 60-е, новый район Черемушки ждет своих жильцов. Семья Лиды Бобуровой (единственная роль в кино балерины О. Заботкиной) получила ордер на новую квартиру, но саму квартиру счастливые обладатели найти не могут:

Кадр из х/ф «Черёмушки» (1962), реж. Г. Раппапорт

Кадр из х/ф «Два билета на дневной сеанс» (1966), реж. Г. Раппапорт

глава стройтреста Дребеднев (В. Меркурьев), поддавшись на уговоры молодой жены, расширил свою жилплощадь за счет соседней квартиры Заботкиных. Помогают Лиде вернуть исчезнувшие квадратные метры дружный коллектив строителей и влюбленный в нее неунывающий молодой человек Борис (В. Васильев).

Современно звучала тема о переселении в новое жилье, передавая атмосферу обновления, которым было захвачено общество. Авторы либретто, как бы делясь прекрасным настроением, вместе с тем весело шутили над пороками общества, которые, казалось, скоро уйдут в прошлое вместе с коммуналками. Интересно, что все они сводились, в широком смысле, к пороку обывательства, создавая любопытные переклички с тем искусством и идеями, на которых был воспитан Раппапорт. Авторы иронизировали над бюрократами-стяжателями, недалекими дамочками с мечтами о муже-начальнике и трехкомнатной квартире в Черемушках, нечистыми на руку управдомами и бесхарактерными мужьями. И при этом они не были слишком однозначны: даже лирический герой далек от образа обычного романтического юноши, этот привлекательный авантюрист напоминает Остапа Бендера — не напрасно его профессия «подрывник»!

Режиссер, вдохновленный прекрасным материалом, создал необычный по художественному решению фильм. Бытовой реализм в нем соседствует с поэтическим кинематографом, мультипликация — с романтической парковой идиллией, а условность традиционных театральных декораций с индустриальными пейзажами в духе живописного конструктивизма. Разумеется, картина наполнена музыкальными номерами, причем авторы нашли возможность продемонстрировать не только современный танец. Например, в одной из сцен герой, иронизируя над своей влюбленностью, в которой он так старомоден, сравнивает себя с осколком XIXв. Шутка становится поводом для дивертисмента, в котором сменяются танцы разных эпох, от чопорного менуэта до танца современных стиляг, который герои лихо отплясывают на площадке подъемного крана.

Выразительная эстетика картины не превращает фильм в формалистский эксперимент, не мешает раскрытию характеров. В нем много прекрасных актерских работ, особенно хороши комические образы: самовлюбленная мещанка в исполнении замечательной характерной актрисы Марины Полбенцевой, дуэт мастеров Константина Сорокина и Сергея Филиппова, исполняющих комическую интермедию на тему «мы с вами где-то встречались». А одной из самых теплых сцен картины становится эпизод, когда все будущие соседи заходит к Лиде посмотреть планировку (только она получает заветные ключи), знакомятся друг с другом, что-то спрашивают, что-то обсуждают в семейном кругу. Перед нами открывается как бы панорама людей большого города, каждый в нем чей-то сосед, друг, сослуживец или отец, со своими привязанностями и заботами… Это теплая встреча с современниками. Таково и в целом впечатление о фильме, где множество остроумных выдумок сложилось в произведение легкой и живой поэтики. Фильм, не устаревший и сейчас, по достоинству оценили зрители 60-х — картина была одним из лидеров проката 1963 г.

В 1960-е годов режиссер по-своему реализовался и в публицистическом жанре; так или иначе, он всегда делил свое время между жанрами, предполагающими художественную условность, и экранным социальным искусством. В рамках Госзаказа он снял в 1966 г. детектив «Два билета на дневной сеанс». Картина, призванная популяризировать работу органов ОБХСС, оказалась интересней поставленной задачи.

Она повествует об операции оперативников по раскрытию подпольной сети «цеховиков» (нечто вроде мелкого текстильного производства), использующих изобретение талантливого ученого Лебедянского (Н. Подгорный) для создания коллекций одежды по западным образцам. Главный герой — Саша Алехин (в исполнении обаятельного Александра Збруева), студент-химик, направленный по комсомольской путевке в органы ОБХСС. Поначалу он не видит в работе ничего интересного, однако, внедренный в преступную организацию, действующую в том числе в химическом НИИ, он чувствует себя бойцом на ежедневной невидимой войне с преступностью, где противостоят порядочность и корысть, желание служить обществу и желание устроиться в нем, и, в конечном счете — добро и зло. В финале герой делает осознанный выбор, и остается работать в ОБХСС. Алехин — еще один привлекательный экранный образ, созданный режиссером; примечательно, что это не просто неравнодушный герой 60-х (который часто бывал несколько инфантильным), но человек, который увлечен своим делом, для которого важно служение обществу.

Зрители полюбили картину и за честность, с которой режиссер описывал советскую реальность. Хозяйственные преступления, атмосфера застоя, профанация деятельности на благо общества — все это печальные приметы времени. Как бы вспомнив о своих неомарксистских и экспрессионистских корнях, режиссер рисует сложный мир, в котором чувствуется, как теневая сторона жизни прорастает в каждодневных буднях. При легпроме процветают криминальные «филиалы», НИИ — вотчина его директора, элегантного бюрократа (Б. Фрейндлих), который присваивает идеи своих сотрудников. Талантливые ученые становятся преступниками, отчаявшись работать — как это случилось с Лебедянским. Подвижник по своей сути, он устал от необходимости договариваться с бюрократами, окружающего воровства и двуличия. В своей горячей речи, обращенной к Алехину, он сравнивает жизнь ученого с соревнованиями по бегу в мешке, «где побеждает не тот, кто лучше бегает, а кто лучше бегает в мешке» — метафора, конечно, является и более широким обобщением, весьма прозрачно описывая прокрустово ложе социализма. Социальная острота выступила в прекрасном сочетании с современным стилем. Фильм черно-белый, сделан в манере 1960-х, со светлыми интерьерами, романтичной влюбленностью, джазовыми оркестром в кафе и поэтичным Ленинградом с его каналами и мостами — все это органично и исполнено обаяния. В целом за скромным форматом детектива скрывалась эпико-социальная драма в солнечной стилистике 60-х.

Режиссер полюбил жанр, в котором были уместны размышления о социуме, психоаналитическая подоплека характеров

и извечные мысли о противостоянии плохого и хорошего. Вдохновленный переменами, он увлекся идеей поставить фильм о неофашизме, но замысел осуществить не удалось, и он вернулся к жанру детектива. В 70-е годов он создал две завершающие картины о работниках ОБХСС (со Збруевым в главной роли): «Круг» (1972 г.), о разоблачении Алехиным наркотического картеля на ленинградской фабрике, и «Меня это не касается» (1976 г.) — о дельцах текстильной фабрики в Крыму, которым приходится расстаться с красивой жизнью с появлением в городе столичного работника ОБХСС Шубникова (А. Збруев). Как всегда, автор был в своих картинах свободен настолько, насколько позволяло время — а к 70-м оттепель иссякла, и на экране формировались новые шаблоны советского фильма. Его последние фильмы уже лишены искреннего пафоса и тяготеют к формату назидательного, рассказанного в доверительном тоне детектива, где благородные сыщики исправляют кое-где существующие недостатки. Вместе с тем и в них чувствуется большая культура постановщика, рука европейского мастера [4]. В его детективах — собственный почерк. Он создал в них обаятельных положительных современников (это не только герой А. Збруева, но, например, персонаж А. Джигарханяна в «Круге» — один из самых романтичных образов, созданный актером), и одновременно — интересных по масштабу личности, выразительных отрицательных персонажей, подобных герою Владимира Кенигсона в «Двух билетах…» или Бориса Иванова в «Меня это не касается». Его фильмы чувственны, женщины красивы, и человек выступает в традиции психоанализа — как существо любовное, что несколько необычно для советского кино. Не напрасно у него дебютировала Людмила Чурсина («Два билета…»), сыграла первую большую роль Лариса Лужина («В дождь и в солнце»), он дал редкую возможность сыграть яркую роль Светлане Коркошко («Круг»), отличавшейся роскошной, несколько «буржуазной» красотой. В них присутствует обаяние места — индустриальная поэтика Ленинграда, благоухающая южная красота Крыма, все это создает атмосферное кино. И даже в самом «спокойном» своем фильме — «Меня это не касается» он стремится быть трибуном и настроить зрителя на активную жизненную позицию [2, с. 138–155; 6, с. 49–51]. Как и «Профессор Мамлок» (и некоторые другие фильмы — это один из любимых приемов), он начинается с прямой речи — на этот раз об опасности равнодушия, которое порождает преступление. За этими словами, в чем-то напоминающими газетную передовицу, скрывается, тем не менее, неподдельное беспокойство человека 20-х годов XX столетия, верившего в социальные преобразования и в то, что каждому социальные заботы по силам [7].

Литература

1. Васильев С. Вступительное и заключительное слово на просмотре кинокартины «Профессор Мамлок» в Ленинградском доме кино 2 окт. 1938 г. // Васильевы бр.. Собрание соч. в 3-х тт., т. 2, М.: Искусство, 1982. С. 325–328.
2. Джорогов Ю. А. Непостижимое кино: ироническая хроника. Записки директора Ленфильма. СПб.: 1995, СПб., 1995.— 188 с.
3. Кузнецова В. Судьба развлекательных жанров в годы Великой Отечественной войны. Вопросы истории и теории кино. Фильм в социально-культурном контексте // Сборник трудов ГИТМиК, вып. 4, Л.: ЛГИТМиК, 1978. С. 126–139.
4. Михалкович В. Ложе канонов и русло жизни [Lodge of canons and the channel of life] // Искусство кино, 1974, № 1. С. 84–100.
5. Раппапорт Г. «Один самолет они назвали «Наташей», по имени героини нашей картины…» (воспоминания о войне) [“They called one plane“ Natasha ”, after the heroine of our picture…” (memories of the war)] // Киноведческие записки, № 72, 2005. С. 232–236.
6. Ревич В. Уголовный розыск и художественный поиск [Criminal Investigation and Artistic Search], М.: Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства. 1983 г. 160 с.
7. Трошин А. Детектив на каждый день [Detective for every day] // Трошин А. Время останавливается, М.: 2002. С. 24–26.

References

1. Vasil’ev S. Vstupitel’noe i zaklyuchitel’noe slovo na prosmotre kinokartiny «Professor Mamlok» v Leningradskom dome kino 2 okt. 1938 g. [Opening and closing remarks on viewing the movie “Professor Mamlok” at the Leningrad House of Cinema] // Vasil’evy br.. Sobranie soch. v 3-h tt., t.2, M.: Iskusstvo, 1982. S. 325–328.
2. Dzhorogov YU.A. Nepostizhimoe kino: ironicheskaya hronika. Zapiski direktora Lenfil’ma. [Incomprehensible movie: an ironic chronicle. Notes by the Director of Lenfilm]. SPb.: 1995, SPb., 1995.— 188 s.
3. Kuznecova V. Sud’ba razvlekatel’nyh zhanrov v gody Velikoj Otechestvennoj vojny [The fate of entertainment genres during the Great Patriotic War] // Voprosy istorii i teorii kino. Fil’m v social’no-kul’turnom kontekste // Sbornik trudov GITMiK, vyp. 4, L.: LGITMiK, 1978. S. 126–139.
4. Mihalkovich V. Lozhe kanonov i ruslo zhizni [Lodge of canons and the channel of life] // Iskusstvo kino, 1974, № 1 S. 84–100.
5. Rappaport G. «Odin samolet oni nazvali «Natashej», po imeni geroini nashej kartiny…» (vospominaniya o vojne) [“They called one plane“ Natasha ”, after the heroine of our picture …” (memories of the war)] // Kinovedcheskie zapiski, № 72, 2005. S. 232–236.
6. Revich V. Ugolovnyj rozysk i hudozhestvennyj poisk [Criminal Investigation and Artistic Search], M.: Vsesoyuznoe byuro propagandy kinoiskusstva. 1983g. 160 s.
7. Troshin A. Detektiv na kazhdyj den’ [Detective for every day] // Troshin A. Vremya ostanavlivaetsya, M.: 2002. S.24–26.

Сведения об авторах

Ветрова Татьяна Николаевна, ORCID ID: 0000–0002–6166–4420, доктор искусствоведения, Всероссийский государственный институт им. С. А. Герасимова (ВГИК), Москва, Россия

Казючиц Максим Федорович, ORCID ID: 0000–0002–3015–3046, кандидат философских наук, научный сотрудник, Государственный центральный музей кино, Москва, Россия

Кураш Артур Петрович, ORCID ID: 0000–0002–8482–2663, кандидат культурологии, Нальчик, Россия

Луговцев Анатолий Юрьевич, ORCID: 0000–0002–8571–5253, аспирант ФГБОУ ДПО «Академия медиаиндустрии», Москва, Россия

Спутницкая Нина Юрьевна, ORCID ID: 0000–0003–1989–4182, кандидат искусствоведения, научный сотрудник, Государственный центральный музей кино, Москва, Россия

Information about the authors

Vetrova Tatiana Nikolaievna, ORCID ID: 0000–0002–6166–4420, DS in Art, The All-Russian State University of Cinematography named after S. A. Gerasimov (VGIK), Moscow, Russia

Kaziuchits Maksim Fedorovich, ORCID ID: 0000–0002–3015–3046, PhD, researcher, The State Central Film Museum, Moscow, Russia

Kurash Artur Petrovich, ORCID ID: 0000–0002–8482–2663, PhD in culturology, Nalchik, Russia

Lugovtsev Anatoly Yurievitch, ORCID: 0000–0002–8571–5253, postgraduate (Academy of media industry), Moscow, Russia

Sputnitskaya Nina Yurievna, ORCID ID: 0000–0003–1989–4182, PhD in Art, researcher, The State Central Film Museum, Moscow, Russia

Корреспондентский почтовый адрес и телефон для связи с авторами

141203 г. Пушкино, ул. Писаревская, 13–15.
Тел. 89167469123

The correspondent postal address and the telephone number for communication with the authors

141203 Pushkino, Pisarevskaya str., 13–15.
Tel. 89167669123

Телекинет (Telekinet)
2019. # 3 (8)

В оформлении обложки использована картина Н. Ю. Спутницкой

Дизайн и вёртска:
Казючиц М. Ф.

Корректор:
Малеванная Н. Ф.