2021 # 3 (16)

ТЕЛЕКИНЕТ

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

Константин Огнев. Памяти мастера.
Библиомозаика: аннотированная избранная библиография

Неореалист с африканской спецификой.
К 100-летию со дня рождения Сембена Усмана (Sembène Ousmane) и
120-летию со дня рождения М. С. Донского (Donskoï)

Нина Ляховская

«Однажды в Америке». Отрывок из книги
«Что ты делал все эти годы. Серджо Леоне и приключение «Однажды в Америке»», 2021 г.

Пьеро Негри Скальоне

Телекинет (Telekinet)
2021. № 3(16)

Данное издание соблюдает принципы лицензирования контента с помощью лицензии Creative Commons Creative Commons License. This work is licensed under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives 4.0 International License.

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

Консультант —

Сюткина Марина Ивановна

Редакционный совет
Ветрова Татьяна Николаевна, доктор искусствоведения
Гранин Юрий Дмитриевич, доктор философских наук
Зверева Галина Ивановна, доктор исторических наук
Казючиц Максим Федорович, кандидат философских наук
Кураш Артур Петрович, кандидат культурологии
Нестерова Евдокия Антоновна, кандидат филологических наук
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
Царева Марина Алексеевна, кандидат филологических наук

Адрес редакции
141203, г. Пушкино, ул. Писаревская, д. 13., ком. 15
тел. +7(495)9933939
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.

Диплом
Гильдии киноведов и кинокритиков Союза кинематографистов РФ
в номинации:
SINE CHARTA (БЕЗ БУМАГИ) —
Казючиц М., Спутницкая Н. за издание журнала «Телекинет» (2020)

telecinet.com/telekinet

Telekinet
2021. # 3(16)

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

Senior editor —
Sputnitskaya N. Y., PhD

Deputy editor —
Kazyuchits M. F., PhD

Technical Secretary —
Malevannaya N. F.

Adviser —
Syutkina M. I.

Editorial advisory board
Vetrova, T. N., DS
Granin, Y. D., DS
Zvereva, G. I., DS
Kazyuchits M. F., PhD
Kurash, A. P., PhD
Nesterova, E. A., PhD
Nikolaeva, E. V., PhD
Ognev, K. K., DS
Parkhomenko, Y. A., PhD
Salnikova, E. V., DS
Smolyanskaia, N. V., PhD
Sputnitskaya, N. Y., PhD
Stroeva, O. V., PhD
Tsareva, M. A., PhD

Editorial
141203, Pushkino, Pisarevskaya ST, BLD. 13., R. 15
тел. +7(495)9933939
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

КОНСТАНТИН ОГНЕВ: ПАМЯТИ МАСТЕРА

6 Константин Огнев. Памяти мастера. Библиомозаика: аннотированная избранная библиография

FILM&TELEVISION STUDIES | ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА И КОНТЕКСТ

15 *Ляховская Н. Д.* Неореалист с африканской спецификой. К 100-летию со дня рождения Сембена Усмана (Sembène Ousmane) и 120-летию со дня рождения М. С. Донского (Donskoï)

22 *Патеева Е. В.* Редукция у Ингмара Бергмана: трансцендентное как общий референт категорий молчание и безмолвие

CHARTULARIUS | АРХИВ

29 *Краснова Г. В.* «Эх, здесь бы электронную музыку поставить!» Съемки фильма «Неотправленное письмо» глазами студента

PREPRINT | ПРЕПРИНТ

34 Пьеро Негри Скальоне. «Однажды в Америке». Отрывок из книги Пьеро Негри Скальоне «Что ты делал все эти годы. Серджо Леоне и приключение “Однажды в Америке”», 2021 г. *Перевод с итальянского Артура Кураша*

37 Маддалена Бергамин. Стихи. «…Средь извилистых дорог паданских равнин…». *Перевод с итальянского Артура Кураша*

Contents

KONSTANTIN OGNEV: IN MEMORY OF MASTER
6 Konstantin Ognev. In Memory of the Master. Bibliomosaics: Annotated Selected Bibliography
FILM&TELEVISION STUDIES |
15 *Lyahovskaya, N. D.* A Neorealist with African Roots. To the 100th anniversary of the birth of Sembène Ousmane and the 120th anniversary of the birth of M. S. Donskoy (Donskoï)
22 *Pateeva, E. V.* Ingmar Bergman's Reduction. The Transcendent as a General Referent of the Categories of Silence and Stillness
CHARTULARIUS |
29 *Krasnova, G. V.* "If only we could have some electronic music here!" The Shooting of the Film *The Unsent Letter* through the Eyes of a Student
PREPRINT |
34 Piero Negri Scaglione. "Once upon a Time in America." An excerpt from the book by Piero Negri Scaglione "What Have You Been Up To All These Years. Sergio Leone and the Adventure of *Once upon a Time in America*", 2021. *Translated from the Italian by Artur Kurash*
37 Maddalena Bergamin. Poems. / "…Su tangenziali padane…" *Translated from the Italian by Artur Kurash*

КОНСТАНТИН ОГНЕВ: ПАМЯТИ МАСТЕРА

Библиомозаика: аннотированная избранная библиография[1]

Данное издание соблюдает принципы лицензирования контента с помощью лицензии Creative Commons Creative Commons License. This work is licensed under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives 4.0 International License.

KONSTANTIN OGNEV: IN MEMORY OF THE MASTER

Bibliomosaics: Annotated Selected Bibliography

От составителей

В этой подборке трудов прекрасно видны все те разнообразные роли и научно-публицистические жанры, в которых выступал и работал Константин Кириллович в прессе и научной литературе, в дискуссиях и монографических сочинениях. Здесь появляются его собеседники с разных точек Земли, представители разных поколений и кинематографических профессий.
Константин Кириллович с тщанием и вдохновением составлял летописи и курировал многолетние проекты, был одним из лидеров непревзойденных «Киноведческих записок», изучал документальное кино и телевизионные фильмы, писал портреты коллег и брал интервью, занимался оперативной критикой. Существенное место занимают и его воспоминания о коллегах, поздравления и некрологи — все, что снова напоминает всем, кто знал Огнева, о его неравнодушной природе, темпераменте, энергии и оптимизме.
В этом подготовленном его учениками мозаичном библиографическом портрете читатель вспомнит или узнает киноведа, критика, педагога, Мастера.

Книги, диссертации (автор, соавтор, составитель)

Ирина Шевчук. М.: Бюро пропаганды советского киноискусства, 1978. 20 с.

Советское кино [Текст] = Soviet cinema: Альбом подгот. при участии Гос. ком. по кинематографии / [Авт.-сост. Л. С. Мосин, К. К. Огнев, В. Ф. Заика; Авт. вступ. статьи Ф. Т. Ермаш]. М.: Планета, 1979. [196] с.

Михаил Кузнецов. М.: Бюро пропаганды советского киноискусства, 1981. 16 с.
Буклет о творчестве актера.

Антифашистской темы в документальном кино. М.: Знание, 1985. 48 с.
Рецензия на книгу: Березанская С. М. «Союзинформкино» представляет книги и статьи о документальном кино. М.: Союзинформкино, 1986. С. 29.

Звезды мирового кино. Ч. 1. М.: Знание, 1992. 56 с.
Брошюра кратко освещает историю американского кино, историю создания индустрии звезд.
Из истории «Оскара». На материале, главным образом, фильмов США 1970–1980 гг.

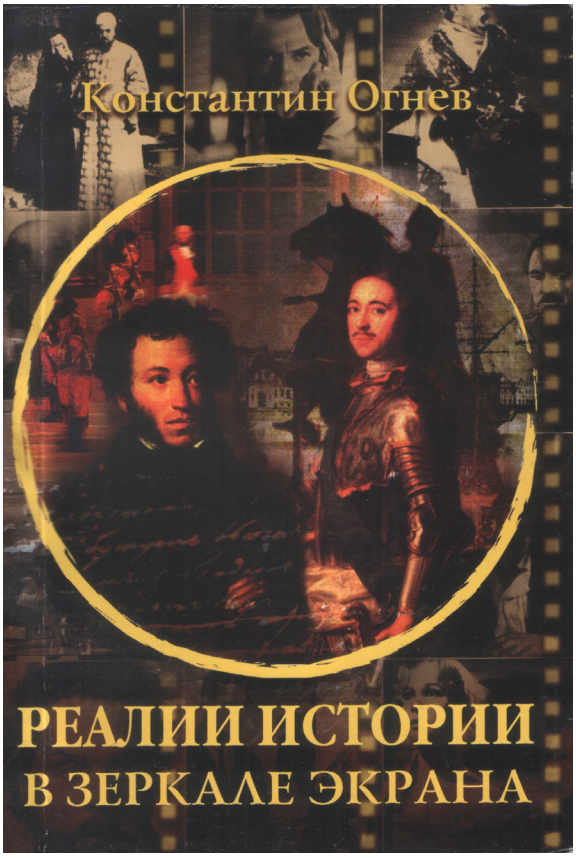
К 50-летию киноведческого факультета / Всерос. гос. ин-т кинематографии им. С. А. Герасимова, Каф. киноведения; Сост. и отв. ред. М. П. Власов и К. К. Огнев. М., 1995. 41 с.
Исторический очерк о киноведческом фак-те ВГИКа и список выпускников за всю историю фак-та (вкл. 1995 г.)

Паркинсон Д. Кино / Пер. с англ. Е. В. Комиссаров. Научный консультант К. К. Огнев. М.: Росмэн, 1996. 160 с. (Оксфордская библиотека).

ВГИК-2000: справочно-информационный альманах / Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова / Концепция и составление К. К. Огнева. Ред. М. А. Ростоцкая. М., 2001. 98 с.
В интервью декан факультета дополнительного профессионального образования о защите дипломов первого выпуска группы сценаристов и режиссеров монтажа, о судьбе выпускников и новом наборе по различным специальностям.

К истории ВГИКа: приложение к первой части (Всероссийский государственный институт кинематографии / Сост. К. Огнев, Н. Чертова. М.: ВГИК, 2001. 115 с.

1 Авторы выражают глубокую признательность начальнику Лаборатории источниковедения ВГИК Т. А. Симчевой, оказавшей неоценимую помощь в подборе материалов для составления библиографии работ К. К. Огнева.



Биографический фильм: судьба человека или история страны / Эйзенштейнцентр исследований кинокультуры. М., 2003. 51 с.
Данная работа представляет собой киноведческое исследование проблем биографического фильма, затрагивает широкий спектр искусствоведческих, исторических и социологических вопросов.

Реалии истории в художественной системе фильма: Основные типологические модели на материале мирового кинематографа: диссертация… д-ра искусствоведения / К. К. Огнев. М., 2003. 353 л.

Реалии истории в художественной системе фильма: Основные типологические модели на материале мирового кинопроцесса: автореферат дис. … д-ра искусствоведения: 17.00.03 / Всерос. гос. ин-т кинематографии им. С. А. Герасимова. М., 2003. 48 с.

Реалии истории в зеркале экрана (Основные типологическим модели). М.: Регион. обществ. фонд «Эйзенштейновский центр исследований кинокультуры», 2003. 286 с.
Книга посвящена истории киноискусства как истории отражения социальных и нравственных перемен в развитии человечества, смысл исторических перемен 20-го века. Раскрывается взаимодействие творчества художника и исторической реальности.

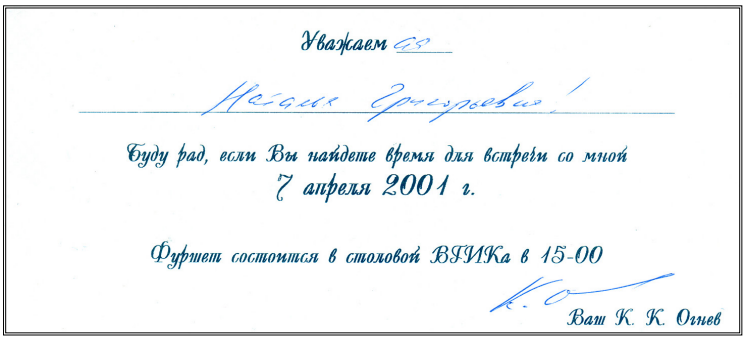
ВГИК: наград удостоены… [Справочник Всероссийского государственного института кинематографии им. С. А. Герасимова; под общей науч. ред. К. К. Огнева.] М., 2004. 31 с.
К 85-летию ВГИКа.

Все выпускники киноведческого факультета ВГИК / Всерос. гос. ин-т кинематографии им. С. А. Герасимова. Каф. киноведения; сост. и отв. ред. М. П. Власов, К. К. Огнев. Под общ. ред. В. А. Утилова. 2-е изд., доп. М., 2004. 63 с.: ил. (К 85-летию ВГИКа).
В предисловии об истории киноведческого фак-та. Списки выпускников. Указаны рук. курсов. Фото по материалам кабинета отечеств. кино.

Школа зрения: Вып. 1: Работы студентов-киноведов кавычка (набор 2000 г.) по курсу «Мастерство кинокритика». Эйзенштейн-центр исследований кинокультуры, ВГИК / Рук. Проекта К. К. Огнев, А. С. Трошин. М., 2004. 361 с.

46 и 6: Автобиографическая повесть. М.: Изд-во ИП Головко С. Б., 2014. 384 с.: ил.
Автор книги, основываясь на фактах своей творческой биографии, рассказывает о том, что происходило в отечественном кино и на телевидении за минувшие полвека, как развивалась научная школа ВНИИ киноискусства, с какими проблемами сталкивался ВГИК в девяностые и нулевые годы, какие перемены происходили в Ин-те повышения квалификации работников телевидения и радиовещания, и как он стал Академией медиаиндустрии. О встречах с известными отечественными и зарубежными кинематографистами.
Из содерж.: «ВМЕСТО ПОСЛЕСЛОВИЯ. Текст этой книги создавался несколько лет и был завершен в конце 2013 года, что, собственно, и обусловило ее название. Затем начался подбор иллюстративного материала, что было совсем не просто, так как значительная часть моего архива в силу ряда причин не сохранилась. Что-то, правда, осталось в архивах моей семьи, и сестра Алена, мои дети и бывшие жены щедро поделились со мной необходимыми фотографиями, хотя и у них сохранилось далеко не все. Чем-то помогли друзья, о которых идет речь на страницах этой книги, поэтому я хотел бы назвать их имена еще раз — это Таня Алаева, Боря Андреев, Марина Бабак, Володя Виноградов, Лена Волкова, Света Галаган, Сережа Головко, Адель Петровна Громова (вдова Евгения Сергеевича), Нина Дымшиц, Саша Коваленко и Таня Симачева, Сережа Лазарук, Валера Лонской, Паша Огурчиков, Лёня Пожидаев, Наташа Чертова, Толя Шахов, Ксюша Шергова, Сеня Шорохов (сын режиссера ряда фильмов ЦСДФ, созданных по моим сценариям), а также сотрудники музея гимназии № 1522.
(…) Перечитывая уже сверстанные страницы, я вспоминал еще какие-то имена людей, что меня окружали, дополнительные детали, которые были упущены в момент написания книги. Что ж, как я уже говорил, человеческая память избирательна. Что-то оставляет в ней яркий след, а что-то теряется в глубине прожитых лет. Но главное все же остается. И дело не только в моем личном жизненном и творческом опыте. Как мне представляется, этот текст дает материал для осмысления ряда процессов, которые происходили в культурной жизни страны за прожитые мною годы. Искренне ваш, Константин Огнев». С. 383.

Великая Победа: докум.-публицист. сб. / Академия медиаиндустрии; Б. М. Сапунов, Ю. П. Тюрин, науч. рук. и авт. предисл. К. К. Огнев. М.: ФГБОУ ДПО «Академия медиаиндустрии», 2015. 250 с.: ил.
Сборник приурочен к 70-летию Победы советского народа в Великой Отечественной войне.
Содерж.: Сапунов Б. М. На западном направлении; Саратовское танковое; Тюрин Ю. П. Парад; Парад Победы; Алексеев М. Н. Мой Сталинград: Война и русская православная церковь; Фомин В. И. Цена кадра.


Уважаем
Нелли Григорьевна!
Буду рад, если Вы найдете время для встречи со мной
7 апреля 2001 г.
Фуршет состоится в столовой ВГИКа в 15-00
Ваш К. К. Огнев

Приглашение

Статьи (в т.ч. в соавторстве), заметки, выступления (вкл. публикации о нем)

Гости из Бразилии: «Фестиваль объединяет людей» // Спутник кинофестиваля. 1971. № 5 (24 июля). С. 7.
Гости из Бразилии — продюсер Рива Нидес Фигейра де Фариа и актер, режиссер и продюсер Паулу Вентания Порту о бразильском кинематографе.

ДРВ // Спутник кинофестиваля. 1973. № 10 (20 июля). С. 6.
Заметка о зарождении кинематографии демократические республики Вьетнам.

Фестивальная филателия // Спутник кинофестиваля. 1971. № 7 (27 июля). С. 8.
Кратко о новых марках, посвященных киноискусству.

Ринко Ёсинага — Тамара Макарова / Записал К. Огнев // Спутник кинофестиваля. 1971. № 9 (29 июля). С. 6.
Разговор между профессором ВГИКа Тамарой Макаровой и молодой японской актрисой о преподавании актерского мастерства в СССР и Японии.

Харбаджан С. «Как мы живете» / Беседу вел К. Огнев // Спутник кинофестиваля. 1971. 10 (30 июля). С. 7; фото.
Президент Всеиндийского совета редакторов кинематографических изданий и Гильдиии киножурналистов Дели о журнале «Фильм миро»; о совет. фильмах, о ММКФ.

Жизнь ее тревоги // Спутник кинофестиваля. 1973. № 9 (19 июля). С. 2.
Рецензия на фильм «Зрелые вишни» (реж. Хорст Зееман).

Будни борьбы // Советский экран. 1974. № 7. С. 5.
Рецензия на художественный фильм «На маленькой станции», режиссер. Чакдаг, Ханойской киностудии.

Лев Прыгунов // Советский экран. 1974. № 20. С. 12.
Статья о творчестве актера.

Дума о народном подвиге // Советский экран. 1974. № 9. С. 2.
Беседа с Г. Левчуком о его фильме «Набат» о Ковпаке.

История — теория — современный фильм [Обзор книг по истории кино] // В мире книг. 1974. № 7 С. 68–69.

Джон Уэйн — человек, «сидящий в седле» // Лит. газ. 1975. 16 апр. С. 15.
Об амер. киноактере.

Акимов В., Огнев К. Фронт зовет // На экранах мира / Сборник Вып. 5. М.: «Искусство», 1975. С. 66–71.
Статья о фильме и сценарий по одноименной пьесе.

Верность идеалам социализма // Советская культура. 1976.15 июня.
Интервью с художественным руководителем киностудии «Монголкино» Ж. Бунтара.

Кугитанская трагедия, [Режиссер Каков Оразсахатови Язгельды Сеидова] киностудия Туркменфильм // Пресс информация. 1978. № 15 (278). С. 18–21.

Ермаш Ф. Т. Славный путь // Книжное обозрение. 1979. 24 августа. С. 1, 11.
Статья посвящена шестидесятилетнему юбилею советского киноискусства и выпущенному к этой дате альбому.

[Нонна Мордюкова:] Радости и горести женщин моего поколения // Советский фильм. 1979. № 3. С. 7–10.
Беседа с Н. Мордюковой.

Мордюкова Н.: Если бы начать сначала… / Беседу вел К. Огнев // Экран. 1978–1979. М.: Искусство, 1980. С. 48–50.
Беседа с актрисой.

Кровные узы // Советский экран. 1980. № 10. С. 17.
Статья о фильмах Кореи.

К. К. Огнев (фотография из семейного архива, 2009-2010-е гг.)

Монголия // Советский экран. 1981. № 16. С. 16.
Информация о фильме «Пастушонок Найдан», режиссер Н. Нямдаваа.

Экран — зеркало жизни // Азия и Африка сегодня. 1981. № 2. С. 48
Статья о кино Корейской Народно-Демократической Республики.

Богатырь революции // Спутник кинофестиваля. 1981. № 6(12 июля). С. 2; ил.
Рец. на монгольский ф. «Хатанбатор» (реж. Г. Жигжидсурен).

Кино Монголии // Спутник кинофестиваля. 198I. № 5 (II июля). С. 6, ил.
Заметка о становлении и развитии кино МНР.

Кино Монголии // Спутник кинофестиваля. 1981. № 5. С. 6.

Нерушимая творческая дружба // Советская культура. 1980. 26 декабря. С. 7.
О кинематографии Монголии.

Богатырь революции // Спутник кинофестиваля. 1981. № 6. С. 2
Рецензия на фильм «Хатан Батор», реж. Г. Жигжидсурен, Монголия.

Время итогов // Советская культура. 1981. 16 июня. С. 4.
О Неделе монгольского фильма в Москве.

В буднях созидания. Неделя монгольского кино // Советская культура. 1982. 13 июля. С. 8.

День за днем. Народный артист РСФСР, кинорежиссер Владлен Трушкин продолжает работу над летописью БАМа // Советская культура. 1983. 5 марта. С. 3.

Документальный фильм: идеология, политика и эстетика. Статья первая // Дон. 1983. № 9. С. 128–135.
Статья вторая: документальный экран: политика, идеология и эстетика — Дон. 1984. № 4. С. 128–135.

Боль и надежда / Беседу вел К. Огнев // Спутник кинофестиваля. 1983. № 4. С. 6.
Беседа с режиссером (НДРИ).

Антифашистская тема в кино ГДР // Документальный экран в борьбе. ВНИИК, М.: Искусство, 1984. С. 80–96.

Неуспокоенность. Фильмы и герои Бадрахына Сумзу // Советский экран. 1983. № 5. С. 16–17.
Статья в монгольском режиссере.

Новые ленты «Монголкино» // Советский экран. 1982. № 5. С. 18.

Портрет человеческого мужества. Киноэпопея о беспримерном подвиге советского народа // Труд. 1979. 21 февраля. С. 3.
О 20-серийном цикле «Великая отечественная».

Примите меня на фронт // Объектив. М.: В/о Союзинформкино. 1990. № 3. С. 23–24.
О монгольском фильме.

Поэт и экран // Советский экран. 1979. № 15. С. 15.
Статья о работе В. Маяковского в кино.

Солдатский труд // Советский воин. 1980. № 18. С. 42–43.
К шестидесятилетию С. Бондарчука.

Становление // Советский экран. 1981. № 11. С. 16.
Статья о творчестве монгольского режиссера Г. Жигжидсурена.

Станут достоянием миллионов. Фильмы, которые снимаются на главной студии страны // Советская культура. 1974. 12 февраля. С. 5.
Офильмах киностудии «Мосфильм».

Такие разные встречи // Советский экран. 1978. № 20. С. 14–15.

Статья об актрисе Ирине Шевчук.

Братья-фотографы // Спутник кинофестиваля. 1981. № 7 (14 июля). С. 2.
Рецензия на фильм «Фотографии» реж. Майкла Блэка (Новая Зеландия).

Тенейшвили О., Огнев К. Герои фильмов — коммунисты. Пресс-информация. 1981. № 1 (336). М.: В/о Союзинформкино. 32 С.

Глузский М. «Не что, а как…» / Беседу вел К. Огнев // Экран 1982–1983. М.: Искусство, 1985. С. 58–63.

Монгольское кино вчера, сегодня, завтра // Спутник кинофестиваля (Ташкент'82). 1982. №1. С. 7.
Развития монгольского кино.

Острый взгляд современника: О творчестве кинематографистов И. Свешниковой и А. Минаева // Молодая гвардия. 1982. № 7. С. 230–238.

Вьетнам. На экране история и современность // Азия и Африка сегодня. 1983. № 6. С. 47

Евгений Матвеев. Эпопея о народном подвиге / Беседу вел К. Огнев // Экран, 1980–1981. М.: Искусство,1983. С. 32.
Режиссер рассказывает о своем фильме «Особо важное задание».

Бунт против сделки // КФ. 1983. № 9 (16 июля). С. 2.
Рецензия на аргентинский фильм «Сделка» (реж. Фернандо Айяло).

Мера ответственности // Советская культура. 1983. (20-е января). С. 5.

Огнев К., Шумаков С. Экзамен на зрелость // Советский фильм. 1982. № 6. С. 32–33.
Репортаж о недельном смотре работ молодых кинематографистов в Минске.

Аттенборо Р. «Великая моя ненависть к колониализму» / Беседу вели А. Коток и К. Огнев // Советская культура. 1983. 19 ноября. С. 7.
Беседа с актером и режиссером.

Аттенборо Р. «Узнать все интересное» / Беседу вели А. Коток и К. Огнев // Спутник кинофестиваля. 1983. № 13. С. 5.

Де Ниро Роберт «Найти общий язык» / Беседу вели К. Огнев, А. Никишин // Спутник кинозрителя. 1983. № 11. С. 5.
Интервью с актером.

Харви Дж. «Рассказать, что думают о политике США сами американцы» / Беседу вели А. Коток, К. Огнев // За рубежом. 1983. 15–21 июля. С. 22.
Беседа с режиссером кинофильма «Америка от Гитлера до ракет МХ».

Документальный экран: политика, идеология и эстетика // Дон. 1984. № 4. С. 128–135.

Догилева Т. «Самое главное — это талант» // Новые фильмы. Алма-Ата. 1985. № 6. С. 11.
Беседа с актрисой.

Сафаров И. «И не прервется связь времен…» / Беседу записал К. Огнев // Спутник кинофестиваля. 1985. № 6. С. 4.
Режиссер представляет свой фильм «25 апреля».

Пролог необъявленной войны (Монголия) // Искусство кино. 1985. № 12. С. 135–136.
Рецензия на фильм режиссера Жигжидсурена.

Ради мира на земле // Советский фильм. 1985. № 2. С. 17–19.
Портрет Т. Левчука.

Тхаммавонг Тхонг «С помощью друзей…» / Беседу вел К. Огнев // Спутник кинофестиваля. 1985. № 5. С. 5.
Министр культуры ЛНДР о развитии кинематографа в своей стране.

Рубеж // Фильмы молодых советских кинематографистов (80-е годы). Сб. научных трудов. М.: ВНИИК, 1986. С. 4–15.
Статья о ЭМТО «Дебют».

Герасимов С. Мера ответственности / Беседу записал К. Огнев // Советский экран. 1986. № 9. С. 16.
Интервью с режиссером.

С дочерью Ольгой *(фотография из семейного архива, 1998-1999 гг.)*

Догилева Т. «Учиться ждать…» / Беседу вел К. Огнев // Экран 1983–1984. М.: Искусство, 1986. С. 77–80.

На экране — современность // Советская культура. 1986. 24 июля. С. 2.
Статья о монгольских фильмах в рамках месячника советско-монгольской дружбы.

Главный критерий — правда // Спутник кинофестиваля. 1987 (15-й МКФ). № 6 (11 июля). С. 6.
Беседа с Монгольским кинорежиссером Ж. Бунтар, директором киностудии «Монголкино».

Ванесса Редгрейв / Беседу вел Огнев К. // Спутник кинозрителя. 1987. № 12. С. 18.
Интервью с актрисой.

Заметки о корейском кино. Когда пересекаются параллели… // Экран стран социализма. Взаимоотношения кино и литературы. М.: ВНИИК, 1987. С. 81–96.

Мера успеха // Экран 1987. М.: Искусство,1987. 272 с., ил.
Портрет А. Ромашина.

Человек и история // Спутник кинофестиваля. 1987. № 10. С. 3.
Рецензия на фильм «Тень», режиссер Б. Балжиннян, Монголия.

Золотухин Д. «Сомножители творчества…» / Беседу вел К. Огнев // Экран' 88. М.: Искусство, 1988. С. 78–82
Разговор об актерской профессии.

Михайлов А. «Я за эксперимент…» / Беседу вел К. Огнев // Экран' 89. М.: Искусство, 1989. С. 57–62.
Беседа с актером.

Взгляд на процесс // Кино. Вильнюс. 1989. № 7. С. 4, 21.
Размышления кинокритика литовской кинодокументалистики.

КНДР // Объектив. М.: В/о Союзинформкино. Сектор кино Социалистических стран ВНИИ киноискусства. 1989. № 2. С. 21.

Кинематограф МНР // Кинематограф социалистических стран. 1987. М.: ВНИИК, 1989. С. 58–70. ДСП.
Рассматриваются вопросы взаимодействия кино и литературы Монголии.

Монгольский орнамент: эпос, лирика, сатира // Объектив. М.: В/о Союзинформкино. Сектор кино социалистических стран ВНИИ киноискусства. 1989. № 2. С. 43.
Обзор фильмов последних лет.

Монголия. Цэвэнийн Зандраа: «Мы начинали так…» // Объектив. М.: В/о Союзинформкино, Сектор кино социалистических стран ВНИИ киноискусства, 1989. № 2. С. 24–25.
Заметка кино Монголии о первом монгольском режиссере.

Андрейченко Н. «По особому счету» / Беседу вел К. Огнев // Экран' 90. Сб. М.: Искусство, 1990. С. 119–126.

Не бойся // Объектив. М.: В/о Союзинформкино. 1990. № 3. С. 40.
О фильме «Не бойся». Режиссер Ю. Матуха (Чехословакия).

Не хнычь, белочка // Объектив. М.: В/о Союзинформкино, 1990. № 3. С. 39.
О фильме «Не хнычь, белочка», режиссер В. Пливова-Шимкова (Чехословакия).

Материал и автор. Заметки о документальном фильме конца 80-х гг. // Киноведческие записки. 1990. № 6. С. 112–118.
И содерж.: «Отрочество документального кинематографа ушло в прошлое, опыт, который им накоплен, может быть (и должен быть!) опорой для режиссера-личности, осваивающего новый материал. Примеры этому можно увидеть сегодня в документальных фильмах А. Сокурова, В. Семенюка, В. Оселедчика, А. Буковского, Р. Шилиниса и других, которые, какую бы локальную тему они ни избирали, непременно выходят на глубокие философские обобщения, одновременно развивая и обогащая своими поисками и открытиями язык документального фильма. Только используя эти накопления, наша историческая кинодокументалистика способна избежать кризиса и выиграть борьбу за мысль и образ». С. 118.

Вильчек В. Видео гид для человека с улицы / Беседу вел К. Огнев // Экран и сцена. 1991. 5 октября. № 36. С. 10.
Интервью с редактором «Видеодайджеста».

Огнев. К., Трошин А. От «соблазнителей» // Тяни-толкай. № 1. [1993]. С. 2.
Статья, открывающая новое киноведческое издание — журнал «Тяни-толкай».

Техника на службе творчества. Дискуссия по докладу К. М. Козинцева в ленинградском Доме кино, 1935 г. // Киноведческие записки. 1994/1995. № 24. С. 183–197.
Стенограммы выступлений.

Четверть века спустя // Сквозь годы. М.: ВГИК, 1995. С. 140–151.
Воспоминания о студенческих годах во ВГИКе.

Бакулев Г. Кабельно-спутниковое вещание. Мировой опыт. М.: ИПК работников телевидения и радиовещания. М., 1996. 155 с. // Читальный зал. 1996. № 4. С. 311.
Рецензия К. Огнева на книгу Г. Бакулева.

Дубровина И., Дубровина Т. Очерки истории русской кинодраматургии. М.: МГУ, 1996. 83 с. // Читальный зал. 1996. № 4. С. 307–308.
Рецензия К. Огнева.

Знание дороже денег // Видео–Асс Известия. 1998. № 42. С. 88.
О платном факультете дополнительного профессионального образования во ВГИКе.

Сезон кино в Индии // Искусство кино. 1999. № 10. С. 85–86.
Статья о четвертом МЕФ в Керале (Индия).

[Постмодернизм] // В поисках Постмодернизма: книга мастерской киноведов Е. С. Громова. ВГИК. М., 2000. С. 221–225.
Размышления киноведа о постмодернизме.

Учить только профессии. Быстро и хорошо! // СК новости. 2000. № 12 (24 март). С. 7.
Декан факультета дополнительного профессионального образования ВГИК об истории факультета и сегодняшнем положение дел; также интервью: Г. Полока, В. Чёрных, М. Бабак и др.

[Монголия] // Объектив. 1999. № 8. С. 27–30.

Власть и смерть // Киноведческие записки. 2001. № 51. С. 8.
Анализ фильма А. Сокурова «Телец» в контексте кинолениаиы, созданной в советское время.

Малое повторяет большое / Зап. К. Огнев // СК Новости. 2001. № 34–35
О впечатлениях члена оргкомитета 21-го фестиваля ВГИКа.

Александр Трошин // СК Новости. 2002. № 55 (4 ноября).
Поздравление с шестидесятилетием и выходом 60-го номера журнала «Киноведческие записки».

Будрайтис Ю.: Никто не хотел забывать // Звезды нашего кино. М., 2002. С. 157–171.
Подробный творческий портрет актера, анализ работ в кино и поворотов творческой биографии. В частности о современном периоде: «Но здесь, в Москве, Юозаса Будрайтиса как бы заново открывает российский кинематограф. Он оказывается единственным из популярной некогда плеяды актеров, сыгравших в фильме «Никто не хотел умирать», кто оказался востребованным российским киноискусством. Примечательно, что его приглашают на роли не только режиссеры, с которыми судьба сводила его в советский период истории кино, как, например, А. Прошкин, предложивший ему сыграть в фильме «Русский бунт» (2000), но и новое поколение кинематографистов — Олег Фомин («Мытарь», 1997), Георгий Шенгелия («Классик», 1998), Роман Качанов («ДМБ», 2000, «Даун Хаус», 2001), Юрий Грымов («Коллекционер», 2002) и многие другие».

Награждение // Кинопроцесс. 2003. № 6. С. 183
Доценту ВГИКа К. Огневу присвоено звание Заслуженный работник высшей школы РФ.

Томберг В. П. В тылу и на фронте: воспоминания фронтового оператора / Лит. обработка И. Светловой, ред. К. Огнев; Регион. Обществ. фонд «Эйзенштейн-центр исслед. кинокультуры». М., 2003. 360 с.
К. Огнев об авторе и тематике книги на 4 стр. обложки.

ВГИК: Размышления // Киноведческие записки. 2004. № 68. С. 320–323.
Во всероссийском государственном институте кинематографии.

Зайцева Л. Киноязык: искусство контекста. М.: ВГИК, Эйзенштейновский центр исследований кинокультуры, 2004. 242 с.
Исследование выразительного языка немого кино, теории и практики его становления в России. На четвертой странице обложки — штрихи к портрету автора в исполнении К. Огнева.

[О Громове]… Был требовательным // СК Новости. 2005. № 12 (22 сентября). С. 12–14.
Воспоминания о Е. С. Громове.

Громада тронулась… Куда ж нам плыть // Искусство кино. 2005. № 6. С. 90–103.
Стенограмма творческой дискуссии в рамках фестиваля анимации Таруса-Суздаль. Один из спикеров — К. Огнев.

История кинематографического образования в России // История художественного образования в России. Вып. 1–2. СПб., 2007. С. 417–489, 496–500.

Огнев К. К., Казючиц М. Ф. Экранный образ в контексте современной культуры: кино, телевидение, Интернет [РФФИ, № -гранта: 08–06–11520. 2009 г.]. URL: https://www.rfbr.ru/rffi/ru/popular_science_articles/o_34441

Кино и телевидение — между вымыслом и реальностью // Экранная культура в 21-м веке. М., 2010. С. 48–69.
О проблемах взаимодействия современного кино и ТВ.

«Плюс дополнительного профессионального образования — его гибкость и большая свобода от стандартов» / Записала А. Гудкова // Менеджер кино. 2010. № 1 (январь). С. 4–11.
Беседа с ректором Института повышения квалификации работников телевидения и радиовещания о проблемах второго образования и переподготовки в области экранных искусств.

Саша // Киноведческие записки. 2011. № 100/101. С. 26–96.
Памяти А. Трошина. О создании журнала «Киноведческие записки».
Из содерж.: «…Появляется первый номер журнала “Киноведческие записки”, объем которого составляет 20 авторских листов, предполагаемый тираж 2000 экземпляров. Журнал, который устанавливает высокую планку требований к статьям, публикующий интересные архивные материалы, но тем самым лишающий «площадки» ряд сотрудников ВНИИКа. (Легко понять, что один номер журнала такого объема сокращает институту два плановых издания, пусть не столь высокого качества.) Кроме того, журнал предполагает периодичность и долгосрочность существования, а в традициях института перманентное нарушение сроков подготовки материалов, изменение концепции задуманного, отказ от некогда привлекательного замысла, поскольку появилась иная, более интересная идея.
Плюс к этому проблема распространения. (…) Нужно отдать должное Адамовичу. Несмотря на отказ идти в ЦК за разрешением, он не запрещал нам самостоятельно решать возникающие проблемы. Вот тогда-то Саша и обратился ко мне. Дело в том, что в те годы для издания любой полиграфической продукции (вплоть до визитных карточек) необходимо было разрешение Мособлгорлита. Конечно, без решения ЦК КПСС Мособлгорлит никогда бы не подписал к печати издание первого номера нового журнала. Тогда я предложил Саше сделать из одного номера два и написать предисловие такого же размера, но другого содержания. С этими двумя книгами я и пошел в Мособлгорлит. Мои комментарии были простыми. Нам разрешено выпускать книгу не более 10 авт. листов, а у нас получилось 20 авт. листов, поэтому мы хотели бы издать книгу «Киноведческие записки» в двух частях. Посмотрите, не будет ли у вас возражений. Через положенные две недели я пришел в Мособлгорлит и получил обе книги с разрешающим штампом. (…)
О цифровом оборудовании тогда не мечтали. Поэтому полиграфический процесс, учитывая ручной набор, затягивался на несколько месяцев. Более того, типография печатала издания не на своей бумаге, а на той, которую мы самостоятельно привозили, получая ее на окраине Москвы за счет лимитов Госкино СССР. В этом смысле мы были заложниками той или иной типографии. (…)
(…) Что касается газеты, то был подготовлен и отпечатан “пилот”, но мы так и не сумели найти финансовую поддержку на издание газеты. А книги начали выходить. Пусть в скромном формате, по тем канонам, которые существовала для научной литературы, но тем не менее были изданы книги Иры Шиловой “И мое кино”, “Видимый мир” Миши Ямпольского, “Хичкок/Трюффо”. Была задумана целая серия в качестве приложения к журналу. (…)
В 90-е годы в наш обиход вошло такое понятие, как креативность. Его часто употребляют и сегодня. Но у меня это понятие всегда вызывало отторжение. По одной простой причине. Мне представляется, что креативен каждый мыслящий человек, но проблема заключается в том, что не каждый способен довести свою идею до завершения. Саша относился к тем немногим, кто как раз и способен реализовать задуманное. (…) В реализации этого нового замысла [Эйзенштейн-центр исследований кинокультуры] он находит поддержку у Наума Клеймана, авторитет которого в научных кругах уже тогда был высок. Они удивительно дополняли друг друга — Саша и Наум.
(…) Не помню, кто из нас, но, думаю, что одновременно мы решили попробовать начать выпуск студенческого журнала.
(…) Так появился журнал “Тяни-толкай”, два номера которого с нашей помощью ребятам удалось выпустить.
(…) Если мы привыкли к тому, что научная и педагогическая деятельность с начала 90-х годов практически перестала оплачиваться, что надо было постоянно искать приработок и мы не смотрели на журнал как на источник основного дохода». (…)
Конечно, надежда умирает последней. Но наши постоянные читатели должны знать: мы сделали все возможное, чтобы сохранить единственный отечественный историко-теоретический журнал, придуманный и созданный группой людей, преданных своей профессии, лидером которых был и остается Саша Трошин».

[Рецензия] // СК Новости. 2012. 23 января. (№ 1). С. 18.
Рецензия на книгу Юрия Тюрина «Гибель венценосной Руси. Экран о гибели династии Романовых».

Будущее экранных искусств: от индустриального к информационному обществу // Известия уральского федерального университета. Серия 2. Гуманитарные науки. Екатеринбург. 2013. № 4 (120). С. 105–112.
Вопросы эволюции экранных искусств, прежде всего кинематографа, изменение вектора их развития, внедрение цифровых технологий.

[К 75-летию со дня рождения Ю. П. Тюрина] // СК Новости. 2013. 15 ноября. С. 3.
Юбилейная заметка.

Экран сегодня и завтра // Средства массовых коммуникаций как инструмент модернизации общества. М., 2013. С. 107–118.
Эволюция экранных искусств в свете ускоряющегося научно-технического прогресса, внедрения цифровых технологий.

Зачем нужны архивы? [Материалы круглого стола, 28 января. 1997-й г. / Обл. Т. Сергеевой] // Кинофестиваль «Белые столбы». Сб. М., 2014. С. 23–66.
Выступления киноведов М. Черненко, В. Фомина, К. Огнева, Н. Зоркой, Е. Марголита и других. О киноархивах, об их роли в научной работе, о Госфильмофонде как научной организации, о контексте мирового архивного движения, о нехватке информации, о переводе фильмов на видео, о проблемах документального кино.

Друкаренко А. С., Огнев К. К. Организация кинофестивалей технических вузов России и стран ближнего зарубежья для формирования ценностных ориентаций молодежи // Ценностные трансформации современной молодежи государств-участников Содружества независимых государств. М.: МГТУ им. Н. Э. Баумана, 2015. С. 213–218.
О поднятии престижа инженерного дела, о роли кино и телевидения. О фестивале студентов технических вузов «Телезачет».

Надежда. Любовь // Наверное, так любит людей Бог: Воспоминания о Надежде Львовне Горюновой / Академия медиаиндустрии; Сост. Мизеров С. Д., Каплан Б. С., Горюнова-Борисова А. Г. М., 2015. С. 5–9.
Воспоминания ректора Академии медиаиндустрии Константина Огнева о профессоре «Академии медиаиндустрии» Надежде Львовне Горюновой.

Памяти Александра Громова // СК Новости. 2015. 16 нояб. (№ 11). С. 20
Творческий портрет режиссера Александра Громова.
28 октября ему исполнилось бы 60 лет.

Параллели: панорама российского кинопроката начале двух десятилетий // Тенденции развития науки и образования. М., 2015. С. 93–95.
О некоторых тенденциях развития отечественного кинопроката.

Огнев К. К., Акопов А. З. Российский исторический телесериал: между искусством и массовой культурой // Известия уральского федерального университета. Сер. 1. Проблемы образования, науки и культуры. Екатеринбург, 2016. 1(147). С. 22–29.
О «постановочном» (у нас — костюмный боевик) фильме. О продукции телекомпании «Амедиа», «Бедная Настя», «Адъютанты любви», «Екатерина» и др.
«Если в 90-е гг. XX в. кинематограф и телевидение России развивались на фундаменте прямых, но слабых заимствований из зарубежных экранных работ, так как зритель отдавал свое предпочтение этим работам, то в первое десятилетие XXI в. российские кино- и телефильмы постепенно стали привлекать внимание аудитории, причем не только российской. Процессы глобализации позволили деятелям кино и телевидения освоить все жанровое многообразие современной экранной палитры, но именно российский исторический сериал заметно выделяется в этом контексте, так как именно на этой территории создателям удается широко использовать мировой кинематографический опыт, что позволяет рассматривать некоторые работы этого жанра как явления экранной (а не массовой) культуры».

Памяти Юрия Тюрина // СК Новости. 2016. 18 апреля. (№ 4). С. 21.

Огнев Константин: Некролог // СК Новости. 2021. Июль-авг. (№ 7/8). С. 30; фото. Некролог памяти талантливого советского и российского киноведа, доктора искусствоведения, профессора кафедры киноведения, проректора ВГИКа (2004–2007) и др. Константин Кириллович Огнев скончался 10 июля на 71-м году жизни.

УДК 778.5.01.009:8 + 778.5И(Сенегал)
DOI: 10.24412/2618-9313-2021-316-15-21

Неореалист с африканской спецификой. К 100-летию со дня рождения Сембена Усмана (Sembène Ousmane) и 120-летию со дня рождения М. С. Донского (Donskoï)

Ляховская Н. Д.
ORCID ID 0000-0001-5950-7971

Данное издание соблюдает принципы лицензирования контента с помощью лицензии Creative Commons Creative Commons License. This work is licensed under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Аннотация
В статье впервые излагается новый взгляд на специфику художественного стиля известного сенегальского писателя и режиссера С. Усмана. Соединяя литературоведческий анализ романов, повестей, рассказов писателя с анализом его фильмографии, выявляя влияние на прозу киноэстетики, автор доказывает, что стиль Сембена, сформировавшийся под влиянием творчества М. Горького, типологически близок итальянскому неореализму, но с африканской спецификой.

Ключевые слова
Сембен Усман, Марк Донской, литература Сенегала, кинематограф стран Африки, неореализм

UDC 778.5.01.009:8 + 778.5И(Senegal)

A Neorealist with African Roots. To the 100th anniversary of the birth of Sembène Ousmane and the 120th anniversary of the birth of M. S. Donskoy (Donskoï)

Lyahovskaya, N. D.

Abstract
The article presents for the first time a new approach to the study of the artistic style of Semben Ousmane, a famous Senegalese writer and director. Combining a literary analysis of the writer's prose (novels, novellas, short stories) with an analysis of his films, the author proves that Semben's style (it was formed under the influence of Gorky's works) is typologically isomorphic to Italian neorealism, but has some typical African features.

Keywords
Sembène Ousmane, Mark Donskoy, literature of Senegal, cinema of African countries

Сенегальский писатель Усман Сембен[1] (1923–2007), член французской компартии и оппозиционной сенегальской Партии труда, созданной из разрозненных марксистских кружков, никогда не скрывал ни своих левых убеждений, ни своей симпатии к Советскому Союзу. Он был одним из первых африканских писателей, пишущих на европейских языках, чьи романы переводились на русский язык: «Родина моя, прекрасный мой народ» («Ô pays, mon beau peuple», 1957, в русском переводе «Сын Сенегала», 1958), «Божьи деревяшки»[2] («Les bouts de bois de Dieu», 1960, в рус. пер. «Тростинки господа Бога», 1962), «Референдум» («L'Harmattan. Référendum», 1962, в русс. пер. «Горячий ветер», 1964) [8, 9, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 20].
Отечественные литературоведы Е. А. Гальперина, В. В. Ивашева, И. Д. Никифорова [5, с. 479–492], Т. М. Петрова [6, с. 183–201] в 1960-е гг. и позднее в обзорах, посвященных современным африканским литературам на европейских языках, отмечали страстный антиколониализм и последовательный демократизм творчества Сембена. Н. Роленкова [7] и И. Никифорова писали и об очевидном влиянии А. М. Горького на сенегальского писателя, но так и не определили специфичность стиля Сембена, сложившегося как, можно бы сказать, экстатический реализм, основанный на подлинном, страстном, напряженном и глубоком индивидуальном переживании социальной несправедливости и сострадании к самим обездоленным, бесправным беднякам и яростном протесте против насилия и политической несвободы.
Не была раскрыта и тема стажировки Сембена в 1962 г. у режиссера М. Донского (1901–1975), снимавшего тогда кинофильм «Здравствуйте, дети!» Между тем именно этот факт — закономерное и судьбоносное событие в жизни Сембена. Он отправился именно к Донскому, зная о глубоком интересе советского режиссера к Горькому, прочитав к этому времени горьковскую трилогию и роман «Мать» и посмотрев фильмы, снятые Донским в 1938–1939 гг., они были показаны во Франции: «Детство» («Ma vie d'enfant»), «В людях» («En gagnant mon pain»), «Мои университеты» («Mes universités»). Эти фильмы были отмечены на Эдинбургском кинофестивале в 1955 г. Премией имени Ри. Уиннингтона. В 1962 г. Сембен закончил курсы при ВГИКе.
Сембена привлекала сама биография Горького. Сын рыбака с реки Казамакс, он окончил местную начальную школу, трехгодичную школу керамики, работал учеником каменщика, слесарем, механиком. Сенегал с 1910 г. входил в ФЭА (Французскую Экваториальную Африку), власти которой во время второй мировой войны примкнули к движению «Свободная Франция» Ш. де Голля. Сембен был призван во французскую армию и как военный шофер ездил в Габон, Чад, Убанги-Шари,

1 Свою фамилию он всегда писал перед именем, как принято у мусульман.

2 Так в Сенегале называют людей.

т.е. в неоккупированные немцами колонии. После войны он работал докером в Марселе и свой первый роман «Черный докер» («Le docker noir», 1955), довольно слабый в художественном отношении, написал на основе собственного опыта, хотя и с вымышленным сюжетом.

Влияние Горького сказалось на создании образов главных героев в произведениях Сембена, «отпечатки» стиля Горького особенно заметно в «Божьих деревяшках». У Бакайоко, лидера и организатора всеобщей стачки рабочих-железнодорожников в Сенегале и Западном Судане, в 1946 г., как и у Павла Власова, были реальные прототипы — камерунские профсоюзные лидеры Ф. Мумие и Р. Ум Ниобе, отдавшие жизнь в борьбе против колониализма.

Реализация горьковского принципа «множественности героев», отмеченного в свое время российскими горьковедами, «дробление» структуры повествования на отдельные сцены и эпизоды прослеживается в композиции «Божьих деревяшек», например, в дроблении главы «Тиес» на подзаголовки «Старый сторож Сункаре», «Пенда», «Дуду» с портретными характеристиками африканцев, под влиянием Бакайоко ставших участниками всеобщей забастовки.

С необычной для Сембена теплотой и детализированностью внешнего облика изображены в его романах женщины — Раматулайя, мать Умара Фая из романа «Сын Сенегала» и Ниакора, мать Бакайоко, постепенно приходящие к осознанию значения и поддержке борьбы их сыновей с колонизаторами. В этом также видится влияние образов Акулины Ивановны, бабушки Горького, и Ниловны, матери Павла Власова.

Похожа и палитра красок в описании предметно-материального и природного мира у Горького и Сембена. У Горького: «приземистый дом деда, окрашенный грязно-розовой краской с нахлобученной крышей и выпученными окнами» («Детство»), «похожий на гроб белый двухэтажный дом в Марусовке, грязные овраги, пруды, засыпанные сором, черные ветки забора» («Мои университеты»), «маленькие серые дома, немощеные улицы, грязь» («Мать»).

Сембен так описывает рабочий поселок в главе «Тиес» («Божьи деревяшки»): «Покосившиеся ветхие хижины, разрушенные могилы, заборчики из бамбукового тростника или стеблей сорго, железные колья, повалившиеся изгороди. Таков Тиес. Огромный пустырь, на который город сбрасывает свои отбросы: старые сваи, износившиеся железнодорожные шпалы, паровозные колеса, изъеденные ржавчиной жестянки, пробитые бидоны… Таков Тиес. Среди всей этой гнили здесь бегают голые, вечно голодные ребятишки с торчащими лопатками и раздутыми животами — они стараются вырвать у хищной птицы остатки падали. Таков Тиес» [1, с. 25].

Специфическая особенность стилевой манеры Сембена — «кинематографичность» его нарратива заметна уже в романе «Родина моя, прекрасный мой народ». Например, в эпизоде, когда Изабелла идет на базар в Зигиншоре в поисках пропавшего мужа. Умар Фай, вернувшись после войны в родную рыбацкую деревню, убедился, что местная закупочная французская компания обкрадывает рыбаков, скупая подешевке их улов. Умар задумывает небывалое дело — создать сельскохозяйственный кооператив, чтобы его земляки, объединившись, сами продавали свой урожай. Изабелла знает, что местные колонизаторы ненавидят ее мужа, что ему угрожает опасность. Этот эпизод описан так, словно снят длинным монтажным куском с концентрацией крупных планов. Первый крупный план — лицо старого Мусы, отца Умара. Так и не принявший брак сына, ненавидящий белую невестку-француженку, он провожает ее враждебным, хмурым взглядом. Второй крупный план — крайне встревоженное лицо Изабеллы, торопливо идущей мимо рядов бананов, груш, дынь, тканей, утвари. И наконец третий план — лицо торговки бутылочными тыквами, встречающую Изабеллу сочувственным взглядом и возгласом: «Бедняжка! По истине, все люди одинаковы».

Базар, территория быта, предстает здесь пространством, в котором фокусируется энергия психологических состояний разных персонажей, и это «заряженное пространство», его напряженный ритм словно видишь смонтированным с «углублением кадра» («la profondeur de champ»), устанавливающем связь персонажа с окружающей средой. По словам французского критика А. Сервони, этим приемом Донской овладел одновременно с У. Уайлером и раньше О. Уэллса (Orson Welles) [11, с. 50]. Так Донской снимал нижегородскую ярмарку в горьковской трилогии.

Сембен отправился к Донскому целенаправленно, зная, что в 1958 г. ЮНЕСКО опубликовал список самых выдающихся в мире кинорежиссеров, и имя Донского там стояло сразу за именами С. Эйзенштейна, В. Пудовкина и А. Довженко. Стажируясь у Донского, Сембен посмотрел его фильмы «Радуга» по повести Ванды Василевской («L'Arc-en-ciel», 1943, Премия ассоциации левых кинодеятелей в США в 1944 г., Сталинская премия 1945 г.), «Непокоренные» (во французском прокате «Tarasse», Золотая медаль на VI международном кинофестивале в Венеции), «Мать» («La Mère», 1955, Сталинская премия). Второй раз в своей жизни Сембен увидел Донского в 1963 г. в Париже во время недели Советских фильмов (привезя свой первый короткометражный фильм «Человек с тележкой») и беседовал с ним и киноведом Ж. Садулем о кинематографе, его настоящем и будущим.

Из Дакара, уже снимая фильм по собственным произведениям 1960-х гг., Сембен писал в Москву о фильмах Донского: «Живые яркие характеры, подлинная жизнь дореволюционной России — все это было воссоздано просто, правдиво, страстно, талантливо… Когда Донской ведет свой кинорассказ, он меньше всего думает о себе, он весь в своих героях, в их мыслях, страстях, взлетах, падениях. Это полная, безоглядная отдача искусству и делает его мастером» [4, с. 257, 259].

Сембен называл Донского своим «учителем и вдохновителем». Но Донского считали своим учителем и итальянские режиссеры — неореалисты, т.е. они считали его как бы неореалистом до возникновения самого термина «неореализм» после появления на экранах его фильма «Радуга». Посмотрев премьеру фильма, которая состоялась в Риме в 1945 г., Р. Росселлини назвал «Радугу» «поэтическим шедевром», и впечатление от него отразилось в первом фильме неореализма — «Рим — открытый город» (1945).

Что же побудило итальянских кинодраматургов и режиссеров считать Донского именно неореалистом? Так, как он снял оккупированную фашистами деревню, не снимал никто ни до него, ни после, ни в зарубежном, ни в советском кино. Во-первых, это очень бедная украинская деревня Белая Лебедивка с кособокими избами, промерзшими оконцами, земляным полом, и ее жители, дети и женщины с худыми, изможденными лицами.

Во-вторых, это страшные, вызывающие содрогания кадры, когда пойманная гитлеровцами партизанка Олена Костюк рожает в заброшенном овине, на голом полу, кадры, когда она с новорожденным сыном на руках, застреленным офицером, идет по

заснеженной деревенской улице под дулами немецких автоматов на казнь. Наконец это потрясающий кадр, когда Малючиха вместе со своими детьми молча, словно утаптывает ногами, исполняя танец скорби, могилу сына Мишки, похороненного в сенях избы (он был застрелен, когда пытался принести хлеб арестованной Олене). Добавим, что в этом фильме не было ни слова о руководящей роли партии, ни одного образа коммуниста. Коммунист (Степан) появится только в следующем фильме Донского — «Непокоренные», снятом по повести Б. Горбатого.

Олена, неграмотная простая крестьянка,— олицетворение стихийного народного гнева против фашистских захватчиков, стихийного мощного патриотизма. Интересно, что некоторые советские критики того времени упрекали режиссер в гипертрофированном натурализме, антиэстетизме и жестокости. И за то же самое выговаривали итальянские кинокритики Росселлини (эпизод с пытками коммуниста Манфреди и расстрелом фашистами священника, дона Педро в фильме «Рим — открытый город»). У Манфреди был кстати реальный прототип — коммунист Челесте Геваркиль).

Очень похожая по существу критика, но уже в адрес Сембена, была со стороны африканских литературоведов и Л. С. Сенгора (1906–2001), выдающегося поэта и первого президента независимого Сенегала.

В 1960–1970-е гг. Сембен писал только рассказы и повести. В 1966 г. на Фестивале негрского искусства в Дакаре он получил Большую литературную премию за сборник рассказов и повестей «Вехи-Сиозане» («Vehi-Ciosane»), где были рассказы «Человек из Вольты» («Voltaïque», 1962), «Незаконнорожденная» («Vehi-Ciosane ou Blanchegenèse», 1963) и повести «Чернокожая из…» («La Noirede…», 1965) и «Почтовый перевод» («Le mandat», 1965). В 1971 г. он стал лауреатом премии журнала «Лотос». Сембен Усман один из основоположников Ассоциации писателей черной Африки.

Ставшее темой сюжета в «Вехи-Сиозане» преступление верховного вождя, мусульманина, вступившего в связь с собственной дочерью, по замыслу автора, должно показать необходимость модернизации Африки и несостоятельность теории негритюда, пропагандируемой Сенгором. Традиционный деревенский уклад в изображении Сенбена дает трещину: мать несчастной девушки возмущается традиционным законопорядком, отводящим женщине участь рабыни.

В эти же гг. Сембен стал снимать полнометражные фильмы по собственным произведениям: «Чернокожая из…» («La Noirede…», 1965) и «Почтовый перевод» («Le Mandat», 1968). По существу, он стал первым и уникальным африканским режиссером-неореалистом уже после того, как в Италии это направление сошло на нет.

Знаменательно, что сам термин «неореализм» появился в 1943 г.; в год выхода на экраны «Радуги» Донского. Его ввел в употребление У. Барбаро, итальянский киновед, драматург марксист по убеждениям, преподававший в Экспериментальном киноинституте в Риме в 1940-х гг. [2]. Он рассказывал студентам, среди которых был, например и де Сантис, о киноведческих работах советских режиссеров, в частности о переведенных им в 1932 г. на итальянский язык книгах Пудовкина «Актер в фильме», «Кинематографический сюжет». Барбаро знакомил студентов с советскими фильмами: «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингис-Хана», «Мать» Пудовкина, «Путевка в жизнь» Н. Экка.

Позднее Барбаро писал в статье «Неореалистический фильм: явление и понятие»: «Советские кинофильмы указали итальянским художникам путь к реализму». Следует добавить, что на итальянских неореалистов, которые все были старше Сембена, оказало большое влияние еще и авангардное французское, немецкое и американское кино 1920–1930-х гг. XX века: «Улица» К. Грюне (1923), «Толпа» К. Видора (1928) о жизни маленького человека в большом городе, «Великая иллюзия» Ж. Ренуара (1937) и конечно фильмы Ч. Чаплина.

Барбаро определял неореализм не как недостаточный реализм, реализм с изъяном, а как новую разновидность реализма, новаторское направление, возникшее в Италии в результате национального подъема борьбы с фашизмом и победы над режимом Муссолини. Это направление, с одной стороны, отразило героику Сопротивления, а с другой, жизнь простого народа, крестьян, рабочих, рыбаков, безработных, бездомных в тяжелые для Италии 1940-е-1950-е гг. XX в. Это изображение действительности без прикрас, такой, какая она есть, с позиции народа. Это жестокий реализм, это правда без жалости, сентиментальности, «кричащий» реализм. Такой реализм увидели итальянские режиссеры в фильмах Донского.

Так изображал африканскую действительность до и после завоевания независимости и Сембен — и в прозе 1960–1970-х гг., и в фильмах, созданных им на основе собственных произведений.

В «Чернокожей из…» Диоана, служанка во французской семье кончает самоубийством, не в силах больше выносить однообразный изнурительный физический труд, чудовищное равнодушие, бездушие хозяев и одиночество.

Фильм получил Первую премию на международном фестивале негрского искусства в Дакаре в 1966 г. и премию «Золотая Танит»[1] на кинофестивале в Карфагене.

Его успех связан прежде всего с актрисой М. Т. Диоп, исполнительницей главной роли — служанки Диоаны, изумительно стройной, красивой чернокожей Венерой. Фильм камерный, как все фильмы Сембена 1960-х гг. Драматическое напряжение создается не столько действиями персонажей, сколько присутствием вербально или визуально (взглядов, выражения лиц) разноправленных психических импульсов притяжения и отталкивания персонажей.

Монтаж представляет большей частью кадрировку крупных планов — портретов Диоаны и ее работодателей-французов, мужа и жены. Почти весь сюжет разворачивается в интерьере квартиры, где Диоана кадр за кадром то моет или подметает пол, то стирает пыль, то моет посуду или ванну.

Как известно, в кино как ни в одном из искусств взгляд, жест, поза могут сказать о душевном состоянии человека больше, чем слова. В фильме есть кадр, где Диоана сидит на кухне за столом, молча с неподвижным взглядом «внутрь себя». И другой кадр, где она в отведенной ей комнате сидит на кровати, опустив голову, сжавшись, со сложенными на коленях руками. Ей тесно, душно в пространстве квартиры, пересекаясь со взглядами хозяев, не видящих в ней человека, слушая их слова, не могущие пробить стену между ними.

Сембен снимает так, как снимал Донской быт в доме Кашириных, связывая лицо с вещью, предметом, например, лицо дяди Алеши и свечу, на которой он накаливает наперсток для Григория, или стол с остатками блюд и упавших на него хмельные головы. Мы видим Диоану и швабру, Диоану и веник, Диоану и моющие губки. Наезды камеры и крупные планы фиксируют не совокупность материальных предметов, а связь человека и предметов природного и материального-предметного мира

1 Танит – богиня любви у карфагенян.

как социальное явление.

Неграмотная, плохо знающая французский язык Диоана почти ничего не говорит в фильме, кроме «Да, месье, и нет месье», но ведет нескончаемый монолог, разговор «про себя».

Ее внутренний монолог включает картинки из прошлой жизни в Дакаре — поиски работы, встреча с француженкой, взявшей ее на работу няней для троих детей. Когда работодатели решили вернуться на родину, во Францию, мадам предложила Диоане приехать к ним смотреть за детьми, купила ей платье и чемодан.

Фильм начинается с того, как Диоана сходит с теплохода на землю Франции, «прекрасной страны», по словам встретившего ее хозяина. Девушка мечтает увидеть эту прекрасную страну, хотя бы окрестности Ривьеры (Ниццу, Антибы, Канн), но хозяев совершенно не интересуют мечты Диоаны. Сюжет разворачивается как звенья цепи горьких разочарований служанки. Хозяева — не симпатичные люди, особенно мадам, нервная, раздражительная, вспыльчивая. Она говорит с Диоаной резко, грубо, даже оскорбляет ее: «Не забывай, что ты служанка, не будешь работать, не будешь есть, лентяйка». Под стать хозяевам и гости, заурядные обыватели, однако ощущающие свое превосходство над африканцами, в частности над служанкой.

Об этом свидетельствуют их реплики за обедом, приготовленным Диоаной: «Она не знает французский? Нет, но кажется все понимает. Как? Ну инстинктивно, как животные». Один из гостей вдруг встает из-за стола, и, подойдя к Диоане, произносит: «Мадемуазель, вы позволите? Я никогда в жизни не целовал негритянок» и бесцеремонно целует Диоану в обе щеки, чувствуя себя вероятно очень великодушным и гуманным.

День за днем в гордой, ранимой, очень чувствительной Диоане накапливается возмущение, негодование: «Почему госпожа кричит на меня? Я не повариха, не уборщица, она наняла меня как няню, а сделала горничной… Что для меня Франция? Кухня, ванна, гостиная, моя комната. Мой путь — от кухни до моей комнаты…». Она привезла с собой африканскую маску, в подарок хозяевам, но снимает ее со стены, уносит к себе, а затем вырывает из рук хозяйки: «Она моя!»

Последней каплей, переполнившей «чашу терпения» Диоаны, оказывается письмо матери из Дакара. Месье Антуан читает его Диоане. Мать сообщает, что болеет, что нет денег даже на еду и нет помощи от дочери. Хозяин предлагает Диоане написать за нее ответ матери, но реакция служанки кажется французам совершенно ненормальной. Диоана рвет письмо матери в клочки, молча встает и молча идет в свою комнату. Хозяин идет к ней и дает деньги — 20 тысяч франков (за все время работы у них). Но Диоана, не в силах совладать с обидой на высокомерную, черствую и вздорную хозяйку, возвращает хозяину деньги, думая про себя: «Если бы я умела писать, уж я бы написала, какая она, хозяйка, на самом деле. Низкая женщина…»

Затем зритель видит Диоану, укладывающую вещи в чемодан… И страшная развязка: ванна, заполненная черной водой. Диоана перерезала себе горло. Ванна, сияющая в начале фильма белизной, когда ее моет Диоана, в конце черно-белого фильма воспринимается как символ безнадежности в круге бессердечия, символ черной бездны (le grand noir) отчаяния, поглотившей гордую красавицу — сенегалку.

В финале месье Антуан, возвратясь в Дакар, идет домой к матери Диоаны и отдает ей чемодан, маску и деньги. Но мать, уже знающая о самоубийстве дочери, бросает деньги на землю и молча уходит в дом, бедную лачугу. Растерянный француз, со страхом оглядываясь на идущих за ним мальчика в маске и соседей Диоаны, торопливо идет, а потом бежит к своей машине. «Ударный» кадр — крупным планом лицо мальчика, снявшего маску, сосредоточенное с не по-детски мудрым взглядом, как бы говорящее: «Разве можно ждать чего-либо хорошего от подобных господ?»

В фильме есть неоднозначный эпизод. Диоана со своим молодым другом, гуляя, приходят к монументу, посвященному всем сенегальцам, погибшим в борьбе за независимость и свободу родины. Мы видим кадр, в котором президент страны коленопреклоненно возлагает цветы к подножию памятника. А следующий кадр, как бы вопреки патетике места,— Диоана озорно сбегает по кромке ограждения за мемориальной стелой под возмущенные крики молодого человека: «Немедленно слезай! Это кощунственно!»

В контрастном сопоставлении величественности пафосного мемориала и равнодушия к нему Диоаны ощущается незримое присутствие авторского разочарования в итогах побед антиколониального движения, убеждения, что у большинства сенегальцев не произошло улучшения материального положения, во всяком случае в первые годы независимости.

Трагические ситуации есть и в фильмах итальянских режиссеров (смерть Манфреди и дона Педро в фильме «Рим — открытый город», смерть девушек под рухнувшей на бирже труда лестницей в фильме «Рим, 11 часов» Дж. де Сантиса), но надо признать, что у героев итальянских неореалистов сила духа больше, чем у Диоаны.

В фильме «Земля дрожит» (1948) Л. Висконти, снятом по мотивам повести «Семья Малаволья» (1881) Дж. Варга, во взгляде его героя Антонио, кажется потерпевшего личную катастрофу, фиаско в борьбе с местной мафией, читается все же не угасшая ненависть к богатым перекупщикам.

Интересно, что тематически фильм Висконти перекликается с романом Сембена «Сын Сенегала». Главный герой фильма рыбак Антонио, вернувшись после войны с флота в родную деревню, вступает в борьбу с местной преступной группой откупщиков, вымогающих за гроши улов рыбаков. В отличие от Умара Фая Антонио борется в одиночку: закладывает дом, изготавливает собственную лодку, но буря разбивает ее в щепки. Брат уходит из дома, сестра становится любовницей карабинера, невеста бросает Антонио, и он в конце концов вынужден наняться все к тем же откупщикам.

Одна тема, поднятая во всемирно известном фильме «Похитители велосипедов» (1948), снятом сценаристом Ч. Дзаваттини и режиссером В. де Сика, тема безработицы, резонирует в фильме Сембена «Почтовый перевод» (1968).

В «Похитителях велосипедов» по улицам окраинного Милана идет бывший токарь, а ныне безработный Антонио. В «Почтовом переводе» в предместье Дакара бредет пожилой безработный Ибраима Диен, неграмотный, не имеющий удостоверения личности, переселившийся в город крестьянин. Сембен снимает длинным монтажным куском улицы Дакара камерой, снятой со штатива, без резких ракурсов. Камера в обоих случаях показывает город глазами идущего человека, причем человека, смотрящего не столько по сторонам, сколько в себя, в глубину своего бедственного положения, своей горькой участи. Это город, увиденный глазами бедняка, словно не замечающего парадных фасадов, реклам и вывесок. И вдруг в обоих фильмах происходит сюжетный поворот, казалось бы, неожиданное для обоих протагонистов событие, сулящее надежду на лучшее будущее. Антонио на бирже труда слышит произнесенной свою фамилию среди тех, кому выпал шанс получить работу —

расклейщика афиш. А Ибраима Диен получает известие от почтальона, что ему пришел почтовый перевод, т.е. деньги от племянника из Парижа. Снятые крупным планом лица Антонио и Ибраима имеют одно и то же выражение — озарения нежданной, нечаянной радостью.

Но чтобы получить деньги, нужно предъявить удостоверение личности. Неграмотный Ибраима ходит от чиновника к чиновнику, чтобы получить удостоверение личности, но чиновники ждут взятки, а денег у него нет. Тогда Ибраима обращается к грамотному соседу, чтобы тот получил его деньги по доверенности.

И одинаковое выражение безнадежного тоскливого разочарования появляется у обоих, Антонио и Ибраима, когда у Антонио крадет велосипед, крадет такой же нищий парень, а Ибраима осознает, что денег ему не видать. Сосед сказав, что потерял деньги, присвоил их себе.

Еще одна общая тема творчества у Сембена, Горького и итальянских режиссеров-неореалистов — антибуржуазность. В повести «Хала́» («Hala», 1973) и в одноименном фильме он показал нового героя — представителя набирающей силу национальной буржуазии.

Эль Хадж Абду Кадер бей — нувориш, разбогатевший путем преступления. Пользуясь неграмотностью земляков-соплеменников, он с помощью мошеннических сделок отобрал общинные земли, оформив их в личную собственность. Разбогатев, он решает жениться в третий раз на юной восемнадцатилетней девушке, но после свадьбы, в брачную ночь, случается катастрофа — Абу Кадер внезапно становится импотентом. Он уверен, что это — хала́, т.е. на языке волоф (а Сембен этнически — волоф) «порча», «сглаз». Хала — не вымысел писателя, не фантастика. Это реалия быта сенегальцев до сих пор.

Стремясь избавиться от недуга, Абду Кадер тратит огромные деньги на лекарства, на знахарей, перестает заниматься своим бизнесом и разоряется. Он переселяется на виллу к первой жене, единственной не отказавшейся от него. От Марабута Абду Кадер узнает, что вернуть мужественность он сможет только пройдя ритуал унижения, от тех кого он некогда обманул. В этой повести стилевая манера Сембена обретает новые краски, сдвигаясь от прямолинейной декларативности к карнавализованной сатире. В бурлескном финале в роскошную виллу первой жены врывается толпа нищих. Они опустошают холодильник, валяются на супружеской постели, оплевывают голого Абду Кадера, демонстрируя, хотя бы временное переворачивание вверх тормашками реальной дихотомии: верх/низ, первый/последний, важный (главный)/ничтожный.

Сембен всегда удачно подбирал актеров, и экранный образ Абду Кадера — яркое тому подтверждение. Запоминается кадр, когда в ресторане он танцует со своей избранницей, рослой эффектной девушкой, обнимая ее обеими руками. Маленький, неказистый, в больших очках, он похож на паука, обхватившего лапами лакомую жертву.

В формировании идейно-художественной парадигмы творчества итальянских режиссеров и Сембена большую роль, конечно, играли и их политические убеждения. Де Сантис был членом итальянской компартии и воевал в партизанском отряде против фашистов на севере Италии. Висконти перед войной уехал во Францию и там вступил в подпольную итальянскую компартию. Вернувшись в Италию, он помогал партизанам. Однажды был даже арестован на улице с пистолетом в кармане и выдержал жестокий допрос в полицейском участке. Эти факты приводит В. Колодяжная в книге «Кино Италии» (1945–1989) [2].

В рассказах и повестях 1960–1970-х гг. и снятых по ним фильмах Сембен, как и итальянские режиссеры, отходит от условности, притчи, отказывается от изображения прошлого, даже великих событий, от изображения верхов социума, от риторики и плакатности, которыми грешат его первые романы. Его герои — крестьяне, рыбаки, рабочие, безработные-бедняки, жизнь которых не улучшилась и после завоевания независимости. Они лишены внутренней раздвоенности, противоречивости, но наделены сильными чувствами и переживаниями.

Одно из отличий Сембена от итальянских режиссеров было в том, что они ставили фильмы по сценариям, имевшим литературные источники, например, «веристскую», т.е. натуралистическую литературу Италии в лице того же Дж. Верги, а также повести 1940–1950-х гг.: «Повесть о бедных влюбленных» (1947) В. Пратолини, «Похитители велосипедов» (1946) Л. Бартолини, «Римские рассказы» (1954) А. Моравиа, «Сицилийская родня» (1957) Л. Шаша.

У Сембена не было литературных источников. Первые романы сенегальских писателей на французском языке появились в конце 1930-х гг. XX в.: «Карим, или сенегальский роман» (1935), «Миражи Парижа» (1937) Усмана Сосе, «Нини, сенегальская мулатка» (1947) А. Саджи. Они были посвящены в основном сопоставлению аутентичной, традиционной африканской и французской культур, их антиколониальная направленность была очень умеренной, и они были в художественном отношении довольно слабыми.

Сембен был вынужден снимать фильмы на основе собственных произведений. Как и итальянские режиссеры, он снимал на натуре с непрофессиональными актерами, временами играл и сам. Используя кадрирование, общие, средние и крупные планы, «углубленный кадр» (la profondeur de champ) и «диалектический» монтаж (выражение Пудовкина), фиксируя выразительные детали окружающей среды, Сембен добивался этими способами связи персонажей с социумом и одновременно передачи самых сложных эмоций, смены психологических состояний своих героев в мгновения жизни, «а ведь каждое мгновение безгранично богато, банальных не существует»,— писал Дзаваттини сценарист «Похитителей велосипедов», поставленного де Сика [3, с. 204].

Как известно, расцвет неореалистического кино в Италии был кратким: «Рим — открытый город» (1945), «Похитители велосипедов» (1948), «Земля дрожит» (1948), «Во имя закона» П. Джерми (1951), «Нет мира под оливами» (1950) де Сантиса о каторжном труде бедняков на рисовых полях и деревенском богаче, отнимающем овец у соседа, «Самая красивая» о медсестре (играла ее А. Маньяни), пытающейся устроить свою дочь на съемки в кино, «Генерал делла Ровере» (1959) Росселлини о героях итальянского Сопротивления.

В конце 1950-х гг. происходит спад неореализма. Фашизм был побежден. Политическая и экономическая обстановка в Италии стабилизировалась. Появились новые злободневные темы: борьба с мафией, бездуховность буржуазии, коррупция, отчуждение от общества и одиночество отдельной личности, молодежные бунты. Однако, несмотря на короткое существование, неореализм оказал большое влияние на итальянское кино последующих лет: кинороман Висконти «Рокко и его братья» (1960), политические фильмы Д. Дамиани, например «Признание комиссара полиции прокурору Республики» (1970), «Конформист» Б. Бертолуччи (1982), «Сидящий по правую руку» (1972) В. Дзурлини о судьбе П. Лумумбы (в фильме он — Лалуба), где

проводится параллель между Лумумбой, которому вбивают гвозди в руки, и Иисусом Христом. И в творчестве Сембена после публикации сатирической повести «Хала» и фильма с одноименным названием происходит спад.

Никаких предпосылок для революционного преобразования действительности после обретения независимости в Сенегале не было. Рабочий класс в Сенегале был слаб. Сенгор сразу взял курс на построение капитализма с опорой на иностранный, в первую очередь французский капитал. Положение народа улучшилось ненамного, но политическая обстановка стабилизировалась. В годы президентства Сенгора в Сенегале не было таких кровавых межэтнических конфликтов, как в других странах Западной и Центральной Африки, не было и таких масштабных полицейских репрессий против инакомыслящих, как в соседних странах с автократическими режимами.

Сембен почти безвыездно жил в Сенегале. В 1982 г. вышел его последний роман «Последний из Империи» («Le dernier de l'Empire»), не слишком удачный в художественном отношении. Может быть потому, что он взялся за чуждую ему тему — изображение политической ассимилированной сенегальской элиты (президент некой африканской страны и его министры), но образы получились довольно схематичными, плоскими. Главная неудача — образ президента Л. Миньяма, в котором слишком очевидно угадывался Сенгор (галльское красноречие, восхищение Францией и французской культурой, создание теории «негроафриканитуса», т.е. «негритюда»). Президент представлен как демагог, лицемер и интриган. По существу это карикатурный образ, шарж, мало общего имеющий с подлинным Сенгором[1].

Сенгор конечно учитывал мировую известность Сембена, который был президентом Сенегальского комитета писателей Азии и Африки, и популярность его в стране. Сембен был основателем и главным редактором с 1971 г. выходящего в Дакаре литературно-общественного журнала «Кадду̀» (на языке волоф значит держать слово) и автором фильмов «Эмитай» («Emitay», 1971) о борьбе против колониализма за свободу и независимость и «Седдо» («Seddo», 1977) о племени седдо, насильственно обращенном в ислам.

Однако политические взгляды Сенгора, председателя Социалистической партии Сенегала, провозгласившего официальной идеологической доктриной «африканский социализм», автора теории негритюда, слишком отличались от убеждений Сембена. Вот что сказал Сенгор в интервью тунисскому журналисту М. Азиза о фильмах Сембена: «Я знаю, что у нас есть хорошие кинематографисты. Самый известный из них Сембен, объявляющий себя марксистом-ленинцем. Мы помогаем демократам. Мы хотели бы только, чтобы их фильмы были менее искусственными, более глубокими в культурном смысле. Я предпочел бы, чтобы наше кино оставалось верным ценностям Негритюда» [18, с. 231].

Сембен пришел к режиссуре сорокалетним. Кинематографа в Сенегале, как в России и Италии, не было. Кино в Сенегале возникло в 1955 г., когда учившиеся в Париже, в университете П. Вьейра, Р. Керистан, М. Сарр и Ж.-М. Кан создали группу «Африканская группа кино». Тогда же был снят первый сенегальский фильм «Африка на Сене» об африканцах, учившихся во Франции. В 1961 г. был снят документальный фильм «Родилась нация», а затем снималось множество короткометражных игровых фильмов с нраво-бытописательской тематикой. Недостаточная техническая оснащенность, отсутствие профессиональных кадров конечно сказывалось на качестве фильмов. В 1974 г. кинематограф был национализирован и была создана государственная кинокомпания.

Самым ярким, оригинальным и самым известным в мире стал безусловно Сембен Усман, и решающую роль в его становлении как режиссера сыграл Донской.

Конечно, у Сембена нет той широты и многообразия тематики, как у советского режиссера. Монтаж не столь виртуозен, как у Донского, или Висконти. Нет у него и той лирико-поэтической ноты, которая так просветляет и одухотворяет фильмы Донского, «звуча» в картинах Волги и заволжских лугов. Недаром французские киноведы Ж. Садуль, С. Даней называли фильмы Донского «кинопоэмами». Кинокритик А. Ажель так писал об образе России в фильмах Донского: «Животворящие силы природы, просыпающиеся весной и противостоящие разрушительным силам, варварству, нищете и эгоизму, мягко и гармонично включают пейзаж в действие, оказывая почти музыкальное воздействие, когда небо, река, окрестности не декорации, а явления возрождения и плодородия, побеждающие вирус разложения, распада» [10, с. 164].

Фильмы Сембена кинопоэмами конечно не назовешь. Они похожи скорее на докудрамы, свидетельства обвинения на суде истории. Суровая, скупая цветовая гамма, урбанистические пейзажи, не слишком красивые виды городских предместий, ведь это город, увиденный глазами бедняков. Таким видел Милан Антонио в «Похитителях велосипедов», таким видел Дакар Ибрагима Дьеп в «Почтовом переводе». Фильмам Сембена свойственно определенное стилевое единство: медленная камера, общие и средние планы с «углублением кадра», фиксация, концентрация крупных планов на мгновениях сильных душевных движений, потрясений героев: безысходная тоска и отчаяние в глазах Диоаны в «Чернокожей из…», озаренное нечаянной радостью лицо Ибраима в «Почтовом переводе».

Это стилевое единство определяется главной темой и лейтмотивом фильмов Сембена, тем, что сближает его с Донским и итальянскими неореалистами: острейшим ощущением социальной несправедливости, стремлением и умением показать оголенный трагизм жизненного удела самих бедных, обездоленных людей, сострадание к сломленным судьбам и одновременно восхищенье стойкостью человеческого духа и героизмом тех, кто отваживается на сопротивление и борьбу с социальным злом, будь то фашизм, неокапитализм, бесчеловечность.

Вероятно, чтобы возникло такое направление в кинематографе каких-либо стран как неореализм, нужны очень определенные, конкретные исторические условия, нужно одновременное совпадение трех факторов. Первый — общенациональный, общенародный духовный подъем, вызванный борьбой с фашизмом, как в Италии, или колониализмом, как в Африке. Второй фактор — тяжелое экономическое положение страны и народа. О положении народов в колониальной Африке известно, но и в Италии в конце сороковых — начале 1950-х гг. XX века было тяжело: голод, безработица, черный рынок, рост уголовных преступлений, бездомные, беспризорные дети и др. И наконец третий фактор: прогрессивные взгляды художника, любовь и восхищение советским кино (Эйзенштейн, Довженко, Пудовкин, Донской).

Поэтому Сембен останется навсегда в истории литературы и кино Сенегала как новатор, достойный ученик и Горького,

1 Сенгор родился в знатной и богатой семье, учился в Париже в лицее Людовика Великого вместе с будущим президентом Франции Жоржем Помпиду, в Сербоне. Преподавал литературу и грамматику в лицеях Декарта в Туре и Марселена Бертело. В 1938 г. он – солдат 3-го пехотного колониального полка. С июня 1940 г. почти два года в немецком концлагере. Сенгор – участник Сопротивления. Почетный доктор наук многих университетов и член французской Академии.

и Донского и идейный собрат итальянских неореалистов.

Литература

1. *Горький М.* Избранные произведения. М.: Государственное издательство Художественной литературы, 1947. 601 с.
2. *Колодяжная В. С.* Кино Италии (1945–1958). М.: ВГИК, 1989. 270 с.
3. *Лидзани К.* Итальянское кино. М.: Искусство, 1956. 256 с.
4. Марк Донской. Сборник. М.: Искусство, 1973. 272 с.
5. *Никифорова И. Д.* Литература Сенегала // История романных форм в литературах Тропической Африки. М.: Восточная литература, 2010. С. 479–492.
6. *Петрова Т. М.* Развитие литературы в независимых странах Африки (60–70-е годы XX века). М.: Наука, 1980. 255 с.
7. *Роленкова Н. Д.* Прогрессивный роман Сенегала. Автореферат кандид. дисс. М.: Моск. гос. пед. ин-т им. В. И. Ленина, 1967. 30 с.
8. *Сембен Усман.* Родина моя, прекрасный мой народ. М.: Молодая гвардия, 1958. 205 с.
9. *Сембен Усман.* Тростинки господа Бога. М.: Молодая гвардия, 1962. 239 с.
10. *Agel, H.* Un des maîtres (Marc Donskoï) / Les grands cinéastes. P.: Editions universitaires, 1959. 189 p.
11. *Cervoni, A.* Marc Donskoï. P.: Seghers, 1958. 205 p.
12. *Sembène, Ousmane.* Le docker noir. P.: Nouvelles éd. Debresse, 1956, 221 p.
13. *Sembène, Ousmane.* Ô pays, mon beau peuple. P.: Amiot-Dumont, 1957. 234 p.
14. *Sembène, Ousmane.* Les bouts de bois de Dieu. P.: Amiot-Dumont, 1960. 381 p.
15. *Sembène, Ousmane.* Voltaïques. Nouvelles, P.: Présence africaine, 1962. 210 p.
16. *Sembène, Ousmane.* Vehi-Ciosane ou blancehegenèse. Suivi de Mondat. P.: Présence africaine, 1965. 219 p.
17. *Sembène, Ousmane.* Hala. P.: Présence africaine, 1973. 171 p.
18. *Senghor, L. S.* La poèsie de l'action. P.: Stcock, 1980. 353 p.
19. *Sembène, Ousmane.* Le dernier de l'Empire. P.: Présence africaine, 1981. 319 p.
20. *Sembène, Ousmane.* L'Harmattan. T.1. Référendum. P.: Présence africaine, 1964. 299 p.

References

1. *Gorki, M.* Izbrannye proizvedeniya. [Selected works] Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo Hudozhestvennoj literatury, 1947. 601 p. (In Russian)
2. *Kolodyazhnaya, V. S.* Kino Italii (1945–1958). [Cinema of Italy (1945–1958).] Moscow: VGIK, 1989. 270 p. (In Russian)
3. *Lidzani, K.* Ital'yanskoe kino. [Italian cinema.] Moscow: Iskusstvo, 1956. 256 p. (In Russian)
4. *Mark Donskoj.* Sbornik. [Collection.] Moscow: Iskusstvo, 1973. 272 p. (In Russian)
5. *Nikiforova, I. D.* Literatura Senegala. *Istoriya romannyh form v literaturah Tropicheskoj Afriki*. [Literature of Senegal. The history of novel forms in the literatures of Tropical Africa.] Moscow: Vostochnaya literatura, 2010. P. 479–492. (In Russian)
6. *Petrova, T. M.* Razvitie literatury v nezavisimyh stranah Afriki (60–70-e gody XX veka). [The development of literature in independent African countries (60–70-ies of the twentieth century).] Moscow: Nauka, 1980. 255 p. (In Russian)
7. *Rolenkova, N. D.* Progressivnyj roman Senegala. Avtoreferat kandid. diss. [The progressive novel of Senegal. Candide's abstract. diss.] Moscow: Mosk. gos. ped. in-t im. V. I. Lenina, 1967. 30 p. (In Russian)
8. *Semben, Usman.* Rodina moya, prekrasnyj moj narod. [My motherland, my beautiful people.] Moscow: Molodaya gvardiya, 1958. 205 p. (In Russian)
9. *Semben, Usman.* Trostinki gospoda Boga. [The reeds of the Lord of God.] Moscow: Molodaya gvardiya, 1962. 239 p. (In Russian)
10. *Agel, H.* Un des maîtres (Marc Donskoï) / Les grands cinéastes. Paris: Editions universitaires, 1959. 189 p.
11. *Cervoni, A.* Marc Donskoï. Paris: Seghers, 1958. 205 p.
12. *Sembène, Ousmane.* Le docker noir. Paris: Nouvelles éd. Debresse, 1956. 221 p.
13. *Sembène, Ousmane.* Ô pays, mon beau peuple. Paris: Amiot-Dumont, 1957. 234 p.
14. *Sembène, Ousmane.* Les bouts de bois de Dieu. Paris: Amiot-Dumont, 1960. 381 p.
15. *Sembène, Ousmane.* Voltaïques. Nouvelles. Paris: Présence africaine, 1962. 210 p.
16. *Sembène, Ousmane.* Vehi-Ciosane ou blancehegenèse. Suivi de Mondat. Paris: Présence africaine, 1965. 219 p.
17. *Sembène, Ousmane.* Hala. Paris: Présence africaine, 1973. 171 p.
18. *Senghor, L. S.* La poèsie de l'action. Paris: Stcock, 1980. 353 p.
19. *Sembène, Ousmane.* Le dernier de l'Empire. Paris: Présence africaine, 1981. 319 p.
20. *Sembène, Ousmane.* L'Harmattan. T.1. Référendum. Paris: Présence africaine, 1964. 299 p.

УДК 778.5И(Швеция)
DOI: 10.24412/2618-9313-2021-316-22-28

Редукция у Ингмара Бергмана: трансцендентное как общий референт категорий молчание и безмолвие

Патеева Е. В.
ORCID ID: 0000–0002–1250–4463

Данное издание соблюдает принципы лицензирования контента с помощью лицензии Creative Commons Creative Commons License. This work is licensed under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Аннотация
В статье рассматривается сигнификативная роль запечатленного в киноповествовательной структуре *молчания/безмолвия*, которое может быть выражено в отсутствии, пробеле и зазоре, при изображении переживания героем феноменологического опыта. Ситуация «контакта» анализируется через призму теории коммуникации как взаимодействие героя с агентностью, существование которой доподлинно не установлено (может являться плодом воображения) и/или видится неполноценным с точки зрения участия в речевом акте: в частности, может быть ограниченным в средствах выражения (как визуальных, так и звуковых). На материале фильмов Ингмара Бергмана анализируется возможность манифестировать феноменологический опыт как часть нарративной структуры в виде предполагаемого «контакта» героя с трансцендентным через включение соответствующего содержания в коммуникационную схему в виде одного из агентов коммуникации или же в виде «шума», который оказывает влияние на содержание сообщения.

Ключевые слова
коммуникативный акт, феноменология, трансцендентное, молчание, безмолвие, нарратив, редукция

UDC 778.5И(Sweden)

Ingmar Bergman's Reduction. The Transcendent as a General Referent of the Categories of Silence and Stillness

Pateeva, E. V.

Abstract
The article considers the significant role of the silence captured in the film narrative structure, which can be expressed as absence, a gap or a void, when depicting a character's phenomenological experience. The "contact" situation is analyzed through the prism of communication theory as the interaction of the hero with the agency, the existence of which is not known for certain (can be interpreted as a figment of imagination) and/or is seen as incomplete in terms of participation in the speech act: in particular, it may be limited in the means of expression (both visual and sound). Based on the material of Ingmar Bergman's films, the author analyzes the possibility of manifesting a phenomenological experience as part of a narrative structure in the form of a supposed "contact" of the character with the transcendent by including the corresponding content in the communication scheme in the form of one of the communication agents or "noise' that affects the content of the message.

Keywords
communicative act, phenomenologically, transcendental, silence, narrative, reduction

Согласно М. Ямпольскому, 1960-е гг. знаменуют появление нового типа киногероя, которого исследователь обозначает как человека феноменологического — «такого человека, который способен открыться миру, впустить его в себя» [8]. Жиль Делез описывает происходящий примерно в этот же период времени переход кинематографа от «образа-движения» к «образу-времени», при котором происходит автономизация камеры и звука от персонажей и наррации. Экстериорность визуального образа сменяется зазором между двумя типами кадрирования, визуальным и звуковым. Граница между двумя действиями / эмоциями/ перцепциями / визуальными или звуковыми образами становится способом обозначить наличие неразличимого. «Целое претерпевает мутацию, <…> чтобы сделаться конститутивным "и" вещей, конститутивным промежутком между образами. В таких случаях целое сливается с тем, что Бланшо называет силой "дисперсии Внешнего" или "головокружением от пробелов": такова пустота, которая уже не является движущей силой образов и которую образы могут преодолеть ради собственного продления,— однако она радикально ставит под сомнение сами образы (что напоминает *молчание*, уже не являющееся движущей частью дискурса или его дыханием, но также радикально ставящее его под сомнение)» [2, с. 443].
Как известно из теории коммуникации, схема речевого акта по Якобсону подразумевает существование адресанта (источника) сообщения, которое отправляется адресату (приемнику), а также наличие воспринимаемого адресатом контекста-референта, о котором будет идти речь в сообщении, и кода, общего для обоих участников коммуникации, что обеспечивает дешифровку сообщения и позволяет сократить возможные искажения его смысла. Еще одной составляющей речевого акта является собственно контакт между адресатом и адресантом [6, с. 198], см. *Ил.1*.
Структурный анализ произведения искусства, в частности, фильма, должен подразумевать наличие двойного коммуникативного акта: то, что в данной статье мы обозначим как «внутренний слой» коммуникации, охватывает контакт адресанта и адресата внутри фильма в виде взаимодействия между его персонажами; «внешний слой» же формируется в рамках одностороннего

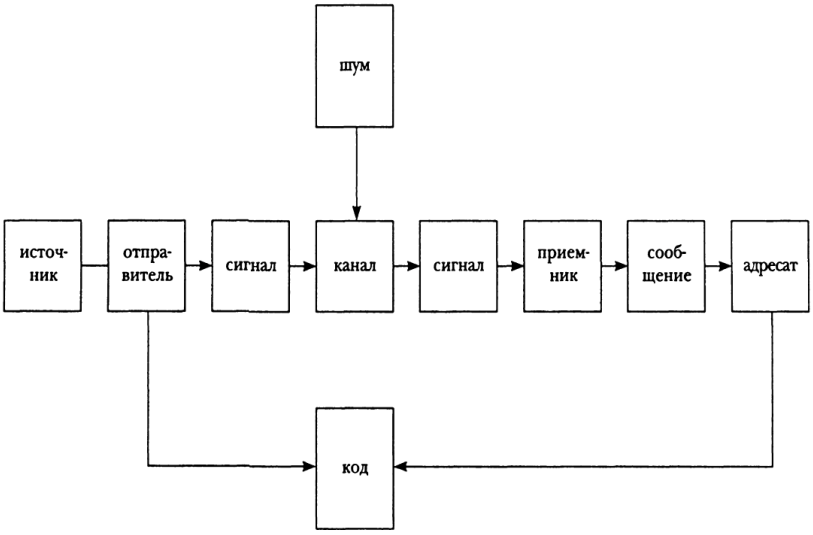
Адресант	**Контекст** **Сообщение**	**Адресат**
	Контакт **Код**	

Ил.1. **Схема речевого акта по Якобсону.**

взаимодействия зрителя с фильмом — его формой и содержанием.

Умберто Эко, развивая дискурс «открытого» произведения также указывает на тот факт, что «диалектика формы и открытости на уровне сообщения и постоянства и обновления на уровне адресата очерчивает интерпретационное поле любого потребителя и точно и в то же время свободно предопределяет возможности прочтения произведения критиком» [5, с. 122], задачей которого является очищение интерпретационного поля от неоправданных толкований через реконструкцию контекста и кода отправителя.

Коммуникативная модель по Эко выглядит следующим образом [9, с. 93,], см. *Ил.2*: отправитель сообщения уже не обязательно обозначает его непосредственный источник и может быть всего лишь техническим посредником; равно как приемник может быть не адресатом сообщения, а промежуточным звеном, доносящим сообщение до адресата. Соответственно шум, появляющийся на схеме Эко, может воздействовать на содержание сообщения на нескольких этапах его передачи. Фактически, усложняя схему, Эко указывает на зазоры в коммуникативных каналах, допускающие включение «технических неисправностей» и искажений в процесс передачи сигнала в качестве того, что в итоге будет интерпретировано адресатом



Ил. 2. **Коммуникационная модель по У. Эко.**

как непосредственное содержание сообщения

С одной стороны, через условную однонаправленность речевого акта во внутреннем слое «Персона» Ингмара Бергмана позволяет упростить коммуникативную схему и одновременно с этим деконструировать ее. Звучащая речь (инструмент обмана, насилия, разоблачения, саморазоблачения, искусства) демонстрирует отсутствие целостности языка. Язык наличествующий, т.е. неполноценный, отражает лакуны повествования, которыми объясняется трудность истолкования нарратива. Молчание одной героини создает вакуум, замыкающий речь второй на самой себе: молчание Элизабет существует за счет того, что Альма постоянно говорит; Альма вынуждена говорить, потому что молчит Элизабет.

С другой же стороны, подобное решение позволяет дублировать на сюжетном уровне взаимодействие художественного произведения со зрителем: авторская (условно) инстанция в образе Альмы сводится к непроизвольному говорению, тогда как воспринимающая сторона, воплощенная в молчащей Элизабет, освобождается от необходимости интерпретировать этот звучащий текст и создавать тем самым новый текст и таким образом лишает Альму возможности корректировать собственный нарратив в процессе говорения, подлаживая его под реакцию адресата. При этом, однако, стоит указать на то, что трансформация речи Альмы все-таки происходит — сообщение, за которым не следует ответного сообщения, продолжает само себя, включая в пласт содержания уже не только запрос на реакцию, но и реакцию на то, что говорящая считывает как *отсутствие* реакции. Повторяясь, эта ситуация обнаруживает невротичность речевого акта: если молчание Элизабет изначально истолковывалось как симптом психического нездоровья, как реакция, замкнутая на самой себе (реакция, освобожденная от причинности, уничтожающая объект/событие как повод для реакции), то говорение Альмы невротично в первую очередь как индикатор неудовлетворенности и неудовлетворимости запроса на реакцию, на ответ. Самовоспроизведение речи подчеркивает ущербность самого речевого акта, поскольку, обнаружив наличие адресата, адресант не терпит от него немаркированного молчания и тонет в интерпретациях, которые начинает плодить самостоятельно, чтобы это молчание компенсировать.

На «внешнем уровне» анализ базируется на установке, что сам фильм как высказывание и в первую очередь как форма искусства должен быть освобожден от интерпретационного невроза и самодостаточен. Однако в «Персоне», ставящий под вопрос язык и его непрерывность, Бергман использует кино как медиум, редуцирующий не только словесное (что следует,

пожалуй, интерпретировать как традиционное свойство кинонарратива), но и собственную форму.
Оппозиции, которые наслаиваются на два ключевых образа по ходу развития действия (здоровая/больная, агрессор/жертва, реальность/фантазия, душа/персона и пр.), не отличаются устойчивостью, а грань между реальным и ирреальным зачастую неразличима. Нехватка ключей обуславливает авторскую интенцию оставить нарратив частично зашифрованным — зашифрованное переходит в разряд феноменологического, создавая отдельный пласт содержания, который не является атрибутивным по отношению как к героиням, так и к хронотопу фильма. Так, молчание Элизабет указывает на наличие у нее внутренней речи, однако письмо, которое выступает как артефакт этого сакрализированного молчанием внутреннего содержания, не просто выглядит ничтожно малосодержательным по отношению к ее безмолвности, но даже не может быть считано как коррелят внутренней речи — нет никаких свидетельств того, что текст письма соответствует истинным мыслям героини. Соприкосновение же Альмы с *молчанием* (здесь дело не в том, что она наконец замолкает, а в том, что этот опыт исключает речь) приводит оба образа к полумистическому слиянию, превращая *безмолвие* в некое таинство. Однако дальнейшее развитие сюжета указывает на то, что безмолвный телесный контакт героинь — выход за пределы необходимости в речи для понимания друг друга (что коррелирует с тем, что можно было бы обозначить как феноменологический опыт) мог быть лишь видением Альмы, что ставит саму возможность феноменологического опыта под сомнение, хоть и не отменяет ее. Подобное несовпадение лакун и ключей и указывает на то, что конфликт этого фильма несводим к бинарным оппозициям, которые и позволяют возникнуть зазору — порталу в пространство феноменологического.
Неприемлемо воспринимать начало и окончание «Персоны» как второстепенный элемент и приписывать мета-рамке побочное значение по отношению к целостной драматической структуре. Помимо «ощущения присутствия камеры» (свойства нового кино, по определению Пазолини [3]), «присутствие фильма как объекта», обусловленное не только «кинематографической» кольцевой композицией, но и разрывом самого повествования на визуальном уровне, когда кадр покрывается трещинами подобно зеркалу или стеклу и сгорает, С. Сонтаг в своем эссе, посвященном «Персоне», интерпретирует следующим образом: «Бергмана, кажется, лишь в малой степени занимает мысль, что для зрителей может быть полезно напоминание о том, что они видят фильм (артефакт, нечто сделанное), а не реальность. Скорее, он утверждает сложность того, что может быть представлено, заявляет, что глубокое, твердое знание чего бы то ни было в конце концов оказывается разрушительным. Герой бергмановских фильмов, который воспринимает что-то очень напряженно, в конце концов уничтожает то, что знает, расходует это и вынужден идти дальше, переходить к другим вещам» [4, с. 161]. Самим утверждением оппозиции фильмическая форма/содержание и включением ее в нарративную конструкцию Бергман фактически нивелирует ее, указывая на форму как на некое *пространство* содержания — содержания, которое не ограничивается пространственными и формальными рамками, равно как смысл оказывается несводим к противопоставлениям, которые становятся как бы удерживающими его границами. В некотором смысле полемизируя со структурализмом, Бергман утверждает систему бинарных оппозиций как основу сюжетной конструкции, помещая смысловой центр внутрь этой структуры таким образом, что высвечивается он не в противопоставлении молчания одной героини и говорения другой, а в вакууме безмолвия, в котором говорение попросту невозможно (опыт не произойдет), как невозможно и молчание (поскольку молчание существует как то, что противоположно говорению — т.е. как то, что обуславливает говорение). Переживание же безмолвия оказывается некатегоризируемым опытом, поскольку оно не находит себе в нарративной структуре пары для противопоставления, чтобы составить оппозицию.
Противопоставление «Молчания» и «Персоны» целесообразно анализировать, следуя за Сонтаг, которая в своем эссе лишь задала вектор для сопоставительного анализа, однако не реализовала его. Стоит отметить, что в отличии от «Персоны» в «Молчании» коммуникативная ситуация на первый взгляд выглядит как структура, работающая в обе стороны, однако при более подробном рассмотрении можно обнаружить два однонаправленых речевых акта, противопоставленных друг другу. Мир «Молчания» замкнут в пространстве несостоявшегося контакта, чуждый контекст *некой* безымянной страны, с одной стороны, кажется смутно узнаваемым на уровне визуальной кодификации, но при этом абсолютно не считываем. Равным образом Анна и Эстер, чьи образы можно интерпретировать через архетипичность и соответствующую интертекстуальность, не могут преодолеть свою *инаковость* по отношению друг к другу, т.к. она лежит в основе их противопоставления. Бинарная оппозиция здесь охватывает отношения, которые в большей степени характеризуются несовместимостью, чем комплиментарностью. На фоне безмолвного «контекста» несуществующей европейской страны с несуществующим языком каждая из героинь пытается, но не может реализовать собственное содержание, поскольку ей противостоит другая, как бы вытесняя ее содержание из пространства.
Противопоставление героинь реализуется в виде их функционирования как двух адресантов отдельных (но отнюдь не самостоятельных) нарративов, которые отказываются считывать сообщения друг друга (т.е. становиться адресатами). Отсюда безуспешные попытки все-таки заставить оппонентку принять на себя роль адресата — психологическое насилие в обе стороны и сопутствующая фрустрация. Наличие двух нарративов, между которыми происходит условное соперничество за право отражать «ход вещей», не позволяет организоваться единому пространству речи и молчания (как фактора, обеспечивающего восприятие речи). Пространства всегда два, антагонизм размыкает их, превращая в атрибуты двух ключевых образов. Героини присваивают себе локации, в которых доминирует их личностное содержание. Соответственно, сосуществуя как взаимоисключающие пласты содержания, их пространства не могут объединиться в оппозицию, которая могла бы стать основой единой структуры, что и обуславливает отсутствие трансцендентного содержания, которому в буквальном смысле не находится *места*.
При этом сам «контекст» играет ту роль, которую в «Персоне» берет на себя Элизабет за счет своего молчания: он абсорбирует негативное содержание, становясь маркированным. Этот «контекст» молчалив, но не безмолвен, в нем считываются признаки конкретной исторической ситуации, однако непереводимость вымышленного языка не позволяет считать в хронотопе ничего, кроме признаков архетипических «Европы», «войны» и «фашизма». Его собственное содержание из-за непереводимости на язык героинь оказывается полумифическим пространством, суть которого героини не могут и не хотят постичь, поскольку каждый раз сталкиваются лишь с собственным отражением. Так хронотоп оказывается агентностью, реализующей молчание, чтобы вместить в себя речь, принимая на себя роль приемника сообщения вместо того, кто должен быть его адресатом

согласно интенции источника. Однако удерживать эту агентность после того, как Анна покидает город, он не может: Эстер умирает, но умирает в попытке в очередной раз компенсировать неполноценность контакта — понять язык пространства, в котором находится. Сам Бергман, объединивший «Молчание» в одну трилогию с «Сквозь тусклое стекло» и «Причастием» (которая впоследствии стала известна как «Трилогия веры»), дал этому решению следующее определение, некоторым образом определив степень выраженности в этих картинах трансцендентного содержания: «Эти три фильма об ограничении. “Как в зеркале” [“Сквозь тусклое стекло”] — завоеванная уверенность. “Причастие” — разгаданная уверенность. “Молчание” — молчание Бога — негативный отпечаток. Поэтому они составляют трилогию» [1, с. 245].

Акт коммуникации, очевидно, предполагает наличие как минимум двух агентов, но в связи с этим закономерно будет поставить под сомнение изначальную заявленность речевой агентности в кинематографическом произведении. Может ли агент коммуникации быть не очевиден? Не визуализирован или не озвучен? Может ли он быть доступен лишь субъективному зрению персонажа, и как в таком случае стоит определять его агентность?

Если «Молчание» затрагивает языковой контекст через призму условных «трудностей перевода» — содержание оказывается непереводимым на язык адресата, кодификация источника не считывается / не соответствует кодификации приемника, героини отказываются признавать свое сосуществование в едином контексте, всячески расщепляя его на два — проблема считывается в большей степени на этапе принятия сообщения, то «Персона» расширяет проблематический спектр до пространства, создаваемого некодифицируемым содержанием, которое в свою очередь становится обособленным источником содержания и в ситуации измененного сознания (состояние полусна/видение) становится средоточием феноменологического опыта.

Таким образом, в рассматриваемых выше примерах мы находим следующие ситуации, обосновывающее наличие молчания/безмолвия как содержания коммуникативного акта:

— сообщение, не поддающееся речевой кодификации, которое считывается приемником как непроизносимое/некодифицируемое содержание и предоставляет свободу для интерпретации: «молчание»/«безмолвие» как изначальное свойство сообщения;

— сообщение, непереводимое на язык адресата сообщения, кодификация источника не соответствует кодификации приемника;

— ложное/отсутствующее сообщение: нечто считывается как потенциальное сообщение приемником/адресатом, но в действительности же сообщения нет/информация не является сообщением, поскольку не рассчитана на прием конкретным адресатом/воспринимающая инстанция назначает саму себя адресатом сообщения, зафиксировав определенную информацию, и определяет адресанта сообщения согласно собственной интерпретации содержания того, что было зафиксировано ею как сообщение.

Однако, как было упомянуто выше, ситуация «зазора» в коммуникативной цепочке также предполагает наличие «шума», который может быть сигнификативно значимым и интерпретироваться как сигнал некой «потусторонней» агентности. Говоря о частичной редукции речи, соответствующей ситуации молчания, нельзя не изучить возможность ее корреляции с редукцией феноменологической, что неизбежно отсылает к Э. Гуссерлю, который ввел понятие феноменологической редукции и обозначил его роль в восприятии трансцендентального дискурса [9]. М. Ямпольский, указывает на то, что именно упадок нарративности в кинематографе ведет к феноменологизации кинонарратива. По мере ослабления повествования мир все более очевидно начинает являть себя в звуках и фактурах, а камера отказывается от обслуживания повествования [8].

А. Ямпольская, анализируя феноменологическое восприятие эстетического опыта по Гуссерлю в монографии «Искусство феноменологии», указывает на «двойную перцепцию, или, точнее, двойную эстетическую апперцепцию», при которой зритель находится в состоянии восприятия реального и фантазийного уровней одновременно. Аффективный компонент эстетического опыта многослоен: произведение искусства аффицирует на нескольких уровнях. В частности, Ямпольская отмечает роль отстраняющей детали, вырывающей воспринимающего из предугадываемости в виде prêt-à-penser и prêt-à-sentir (которые в кинематографе могут быть выражены, например, в форме жанровых клише), и также реализующей идею *зазора, пробела*, что в данной статье будет рассмотрено на предмет возможности быть денотатом молчания/безмолвия. Выводя свое исследование на семантический уровень, Ямпольская обращается к формализму: в частности, указывает на связь редукции и приема «остранения», реализуемому согласно В. Шкловскому в кино через деавтоматизацию восприятия [7, с. 76]. В частности, то, что можно обозначить как мета-рамку в «Персоне», и упомянутый выше «разрыв» повествовательной ткани фильма, вполне соответствует гипертрофированному выражению этой концепции.

Находясь в полемике с феноменологией Гуссерля, М. Ришир стремится построить «асубъективную», или даже транссубъективную феноменологию, в которой смысл и его структуры не апроприированы никаким субъектом — в том числе и трансцендентальным. По Риширу, бытийный статус трансцендентальной субъективности иллюзорен, и попытка приписать ей трансцендентное бытие, подобное бытию психического Я, ведет к созданию суррогата Бога, который Ришир называет *онтологическим симулякром* [7, с. 91–92]. Условность редукции такого рода позиционируется на деконструкции самого акта восприятия, акцентируя не только корреляционизм как аспект, характеризующий все ответвления феноменологии, но и иллюзорность, и недостоверность как свойство не объекта, но зрения субъекта, как структурный элемент. «Новый смысл возникает на границе субъекта и мира, субъекта и языка, однако эта граница сама по себе носит размытый, фиктивный, иллюзорный характер, потому что Я толком не знает и не может знать, где кончается его собственное мышление и начинается чужое, готовое, обобществленное. <…> Гиперболическая редукция служит тем приемом, обнажение которого позволяет обнаружить, или, точнее, “остранить” всю неестественность самопринадлежности, выявить внутреннюю театральность “я”, якобы способного на постоянное удержание контакта с самим собой» [7, с. 105].

И наконец формальным проблемным аспектом становится непереводимость феноменологического опыта на язык того, кто не является непосредственным участником этого опыта, того, кто его не переживает, но может наблюдать чужое переживание со стороны. Нарративизация, дескрипция феноменологического неизбежно связана с неизбежной деформацией содержания, его упрощением и искажением, а также отчасти с догматизацией. Таким образом, мы оказываемся в ситуации отсутствия языка, с помощью которого можно было бы передать сообщение о трансцендентальном или реализовать трансцендентальное как содержание, и переходим к задаче найти способы реализации содержания такого рода в кинематографе.

Кинематограф как медиум, работающий с категориями иллюзорного и сновидческого, коррелирует с концепцией

гиперболизированной редукции Ришира, подразумевающей, что *приостановка всех «готовых к употреблению» смыслов* выводит нас туда, где различие между «настоящим» и «иллюзорным» мышлением невозможно, да и не нужно.

Если и «Молчание», и «Персона» были сосредоточены на переживании речевого акта героинями, самостоятельно продуцирующими этот акт, то для следующих двух картин, которые были выбраны для анализа, характерна обратная ситуация: героини обоих нарративов переживают контакт в позиции адресата сообщения. Важно, что переживание ситуации неконтролируемого приема сообщения — их субъективная оценка ситуации, которая подвергается сомнению внутри самой нарративной структуры. «Сквозь тусклое стекло» и «Лицом к лицу» объединяют два фактора: зазор в физическом пространстве, через которое «проникает» содержание, достоверность и трансцендентная природа которого не может быть установлена, и артикулируемое психическое нездоровье главной героини.

На этом этапе условимся, что под безмолвием будет подразумеваться выраженное через редукцию переживание феноменологического опыта, при котором происходит контакт с трансцендентным (зрителю неочевидно, кто или что продуцирует ситуацию «молчания»/редукции), а под молчанием — переживание редукции, при котором трансцендентное как агентность отсутствует («молчит» наличествующий в повествовании субъект, а его молчание противопоставлено ситуации говорения).

Из всех перечисленных картин «Сквозь тусклое стекло» задействует трансцендентное как пласт содержания — как то, что оказывается за границами языка (формально в фильме нет молчания, за исключением молчания отца — его нежелания идти на контакт, рассказывать о себе, выстраивать собственный нарратив, признавать свою уязвимость) и вовне условных границ мира: каждый из персонажей характеризуется своей способностью/неспособностью постичь трансцендентное. Так молчание/безмолвие становится не только пластом содержания, но некоторым способом дифференциации героев.

У Бергмана пространство трансцендентного это пространство нездоровья, а

пограничное состояние героини часто отражается в локации, которую отличает хрупкость и лабиринтообразная запутанность. Героиня у Бергмана оказывается носительницей особой чувствительности к условности мира, в котором находится, а психическая природа этого пространства выражается в его условности.

Мир «Сквозь тусклое стекло» именно такой — *хрупкий*, с четко очерченными границами, или, лучше сказать, четко очерченной условностью: условный мир с отклеивающимися обоями на чердаке (первоначальное название картины так и звучало — «Обои»), к тому же он дублируется еще более условной мини-моделью — домашним театром. Мир конечен, ограничен, в нем «каждый замкнут в себе, как в клетке», по словам Карен, главной героини (указание на корреляционистскую оптику, аргумент в пользу возможности феноменологического опыта),— и это в наибольшей степени свидетельствует о его открытости как системы. Значение как бы выносится за пределы «мира». Карен воспринимает его в виде зова трансцендентного характера, Мартин, ее муж, находит значение лишь в самой Карен, пытаясь удержать ее внутри их «мира». Отец (божественная фигура) навещает этот «мир», но все знают о временности его пребывания здесь. По отношению к сыну Миносу, страждущему общения с ним, отец безмолвен — вплоть до финала, до символической смерти Карин, покинувшей дом, выходя на зов того, что так и не появляется в кадре. Но уходу Карин предшествует не только попытка дискредитации ее трансцендентального переживания через маркирование его как психоза, но и вывод его за рамки аффективности («Бог оказался пауком») — он непредсказуем, необъясним, и, следовательно, не может быть однозначно интерпретирован.

«Сквозь тусклое стекло» демонстрирует визуально-звуковые признаки контакта с «трансцендентным»: это фрагментарное «включение» звука, источник которого не установлен и однозначно не принадлежит изображаемому пространству, при наличии субъективной камеры, реализующей взгляд Карин. Иной ракурс открывается, когда «контакт» наблюдается со стороны родственниками Карин: зритель больше не слышит звук, а предполагаемое присутствие *посторонней* агентности выражается через отраженную реакцию — Карин демонстрирует присутствие *кого-то*, физический контакт с *кем-то*, невидимым для остальных. Однако если отраженная реакция отсылает нас к концепции гиперболической редукции (отсутствие знакового подтверждения того, что «видит» Карин в большей степени свидетельствует о ее болезни, чем о способности к вхождению в контакт с потусторонним), то звуковое сопровождение трансцендентального опыта, переживаемого героиней при отсутствии зримого образа *потустороннего* (единственно возможная форма передачи трансцендентного — очевидная неполнота его явления), выступает коррелятом этого трансцендентного — неким утверждением его наличия в пространстве фильмического.

Если обратиться к схеме Эко, то психическое расстройство может быть включено в нее как особенность как приемника сообщения, допускающего погрешность при передаче сигнала, что превращает героя в ненадежного рассказчика.

У Бергмана психическое нездоровье героя при переживании им феноменологической редукции может быть интерпретировано как

— фактор, обуславливающий зрительскую неуверенность в существовании сообщения;

— элемент, создающий сообщение: это замыкает коммуникационный акт на приемнике, обнаруживая, что он же является и источником (формально это отсутствие сообщения — молчание).

Фактически сцена, в которой переживаемый Карин «контакт» наблюдается со стороны ее семьей, выражает закономерную двойственность интерпретации редукции (как молчания и как безмолвия) и может быть схематизирована следующим образом:

— Карин утверждает, что она является адресатом сообщения, поскольку она его получает, и таким образом констатирует существование трансцендентного адресанта [приемник 1 заявляет о существовании отправителя, поскольку получает сообщение]

— отправитель (условно находящийся внутри приемника 1 [болезнь] / действующий через приемника 1 [Бог/трансцендентное]) посылает сообщение, получаемое приемником 2 [через посредника]

— Мартин/отец/зритель указывает на отсутствие отправителя / сообщения, поскольку не получает сообщения [потенциальный адресат сообщения / приемник 2 не считывает сигнал и указывает на ненадежность приемника 1 в качестве посредника при передаче сообщения, т.к. приемник 1 подвержен воздействию шума, который воплощается в психическом нездоровье]

— приемник 1 испытывает сомнение в том, было ли сообщение / существует ли отправитель

— полученное сообщение маркируется как недостоверная информация и его содержание остается неподтвержденным.

В дальнейшем ситуация неясности может иметь два исхода: 1) галлюцинаторная природа переживания будет каким-то образом доказана — ситуация молчания; 2) существование отправителя вне приемника 1 не будет опровергнуто — ситуация безмолвия. «Сквозь тусклое стекло» демонстрирует антиномию «мир» и «модель мира» через буквальное изображение спектакля в домашнем театре. Театр — модель мира, а мир как заявленное пространство кинематографического действия конечен, его функционирование оканчивается нарративной смертью — выходом героини за пределы этого мира в пространство длящейся трансценденции («Сквозь тусклое стекло») или в материалистическое «выздоровление» («Лицом к лицу»). И, хотя при этом остается недоказанным тот факт, есть ли за пространством «жизни» некое довлеющее надо всем смысловое поле трансцендентного, с которым герои могут соприкоснуться через феноменологический опыт, интенция выхода героини определяется тем, какой будет финальная (последняя озвученная) интерпретация ее опыта. «Сквозь тусклое стекло» оканчивается тем, что отец наконец заговаривает с сыном о любви, цитируя Первое послание к Коринфянам святого апостола Павла,— трансцендентальное не только не опровергается, но фактически прорывается в измерение человеческого, соединяя название с финалом и замыкая тем самым кольцевую композицию.

«Лицом к лицу» же по образцу «Персоны» первоначально обличает симптом. Уже в экспозиции зритель снова видит условную конечную точку для вектора, по которому будет двигаться героиня: полная утрата субъектности и погружение в психоз (слово «конечную» означает не состояние героини на момент завершения истории, а возможный предел реализации сюжетной линии болезни). Параллельно с этим зритель наблюдает обратную сторону психической жизни, оставаясь в неведении, что именно он видит: эстетика мистического как визуальное решение на какое-то время обособляет мир видений, пока их появление не приобретает причинность, сплетаясь с событиями основной сюжетной линии.

«Чистое», еще свободное от интерпретации мистическое безмолвно на формальном уровне: когда Йенни видит первого «призрака», мы не можем утверждать, слышит ли она его, поскольку для зрителя оказывается беззвучным не только видение, но и обрывающий его крик героини. Однако, когда Йенни попадает в мир видений/психоза, как бы входя в его пространство через зазор в обоях, через стык двух обойных листов (Карин в «Сквозь тусклое стекло» слышала голоса, доносящиеся из дыры в обоях), то оказывается, что и потустороннее, и посюстороннее — это условный набор комнат-коробок, и, перемещаясь из одной в другую, можно передвигаться в пространстве подсознания. При этом видения не отягощаются расшифровкой, и о том, что именно видит героиня, зритель может только догадываться.

Психоз лишает Йенни субъектности, а потому иллюзорно безмолвен: он против воли позволяет раскрыть содержание сознания героини, но лишает ее способности рационализировать это содержание и взять его под контроль. Если введение обещает нам внешнюю деградацию героини до вегетативного состояния, которое само по себе исключает способность к интерпретации происходящего, то соответствующее ему состояние замкнутости личности внутри собственной психики представляет собой набор мини-сюжетов и символов, которые должны быть интерпретированы извне. Героиня, находясь внутри видения, не может его интерпретировать, поскольку не может прийти к осознанию того, что в ее эмоциональной реакции кроется причинная связь с происходящим.

Видения утрачивают ореол мистического (*т.е. значение феноменологического опыта*), когда выясняется, что один из призраков, с самого начала преследовавший героиню,— это ее бабушка, и она может говорить. С нарушением формального молчания внутри видения (образ перестает быть редуцированным) уходит и его инфернальный флер: зрителю становится очевидно, что героиня находится в пространстве собственного сознания, а ее страхи получают обоснование в виде причинно-следственной связи и некой укоренности видений в имитации линейного времени. Превращаясь в пространство памяти, «потустороннее» обретает хронотоп. И если визуальный код продолжительное время маркировал линию видений как мистическое, то апелляция к детскому опыту окончательно переводит «потустороннее» в сферу психического, тем самым дефеноменологизируя его. Оппозиция «потустороннее»/«посюстороннее» разрушается, поскольку оказывается, что героиня не выходила «наружу» (в пространство трансцендентного) через зазор в обоях, а, напротив, погрузилась внутрь себя.

Последующая интерпретация окончательно разрушает иллюзию феноменологического опыта, поскольку, нарративизируя причинность галлюцинации, героиня находит адресата в виде своего любовника-врача, беря на себя роль источника сообщения, которое до этого воспринимала в качестве его приемника. Замыкая же опыт на самой себе, персонаж осуществляет внутринарративную рефлексию, лишая зрителя роли интерпретатора. Более того, врач как адресат неизбежно валидирует клиническую картину, исключая возможное разночтение. Коммуникативная цепочка замыкается, как бы избавляясь от потенциально возникающего «вакуума» внутри фильмической структуры в тот момент, когда наличие трансцендентного содержания еще не опровергнуто. А поскольку, как уже было упомянуто выше, «контакт» с трансцендентным не может быть однозначно подтвержден внутри произведения, он может быть лишь опровергнут. Это, однако, не отменяет того факта, что то, что мы обозначили как «молчание» и «безмолвие», оперирует общим для этих понятий набором приемов и может быть категоризировано лишь при целостном рассмотрении фильма, но не при покадровом или посценном анализе.

Литература

1. *Бергман И.* Картины / Перевод со шведского А. Афиногеновой. М.-Таллин: Музей кино, Aleksandra, 1997. 440 с.
2. *Делез Ж.* Кино. 2-е изд. М.: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2019. 560 с.
3. *Пазолини П.П.* Поэтическое кино // Строение фильма. М.: Радуга, 1985. 279 с.
4. *Сонтаг С.* Образцы безоглядной воли. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. 312 с.
5. *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Перев. с итал. В.Г. Резник и А.Г. Погоняйло. СПб.: Симпозиум., 2оо6. 544 с.
6. *Якобсон Р.* Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975. 473 с.
7. *Ямпольская А.В.* Искусство феноменологии. М.: РИПОЛ классик, 2021. 342 с.
8. *Ямпольский М.Б.* Кинематографический человек. Заметки о киноязыке и антропологии // СЕАНС, 2013 — URL: https://seance.ru/articles/kinematograficheskij-chelovek-zametki-okinoyazyke-iantropologii/ (Дата доступа: 27.07.2021)
9. *Husserl, E.* Zur phänomenologischen Reduktion. Texte aus dem Nachlass (1926–1935). Den Haag: Springer, 2002. 771 с.

Фильмография

«Сквозь тусклое стекло» (Såsom i en spegel, реж. И. Бергман, 1961)
«Молчание» (Tystnaden, реж. И. Бергман, 1963)
«Персона» (Persona, реж. И. Бергман, 1966)
«Лицом к лицу» (Ansikte Mot Ansikte, реж. И. Бергман, 1976)

References

1. *Bergman, I.* Kartiny [Images] / Perevod so shvedskogo A. Afinogenovoj. M.-Tallin: Muzej kino, Aleksandra, 1997. 440 p. (In Russian)
2. *Delez, Zh.* Kino [Gilles Deleuze: Cinema]. 2-e izd. M.: Ad Marginem Precc, Muzej sovremennogo iskusstva "Garazh", 2019. 560 p. (In Russian)
3. *Pazolini, P.P.* Poeticheskoe kino. *Stroenie fil'ma* [The Cinema of Poetry // The structure of the Film]. M.: Raduga, 1985. 279 p.
4. *Sontag, S.* Obrazcy bezoglyadnoj voli [Styles of Radical Will]. M.: Ad Marginem Precc, 2018. 312 p. (In Russian)
5. *Eko, U.* Otsutstvuyushchaya struktura. Vvedenie v semiologiyu [Umberto Eco: The Absent Structure: Introduction to Semiotics] / Perev. s ital. V.G. Reznik i A.G. Pogonyajlo. SPb.: Simpozium., 2006. 544 p. (In Russian)
6. *Yakobson, R.* Lingvistika i poetika. *Strukturalizm: "za" i "protiv"* [Linguistics and Poetics // Structuralism: pros and cons]. M.: Progress, 1975. 473 p. (In Russian)
7. *Yampol'skaya, A.V.* Iskusstvo fenomenologii [The Art of Phenomenology]. M.: RIPOL klassik, 2021. 342 p. (In Russian)
8. *Yampol'skij, M.B.* Kinematograficheskij chelovek. Zametki o kinoyazyke i antropologii [A Cinematic Person. Notes on language and anthropology] // SEANS, 2013 — URL: https://seance.ru/articles/kinematograficheskij-chelovek-zametki-okinoyazyke-iantropologii/ (27.07.2021) (In Russian)
9. *Husserl, E.* Zur phänomenologischen Reduktion. Texte aus dem Nachlass (1926–1935). Den Haag: Springer, 2002. 771 p.

Filmography

Through a Glass Darkly (Såsom i en spegel, dir. I. Bergman, 1961)
The Silence (Tystnaden, dir. I. Bergman, 1963)
Persona (Persona, dir. I. Bergman, 1966)
Face to Face (Ansikte Mot Ansikte, dir. I. Bergman, 1976)

УДК 778.5с/р(09)«1960–1970»
DOI: 10.24412/2618-9313-2021-316-29-33

«Эх, здесь бы электронную музыку поставить!» Съемки фильма «Неотправленное письмо» глазами студента

Краснова Г. В.
ORCID ID: 0000–0001–5747–4520

Данное издание соблюдает принципы лицензирования контента с помощью лицензии Creative Commons Creative Commons License. This work is licensed under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Аннотация
В данной статье кратко исследуется история постановки фильма М. Калатозова «Неотправленное письмо» (1960). Вводится необходимый культурный и исторический контекст, который позволяет более точно оценить публикуемый текст: отчет литовского режиссера Гунара Пиесиса, посвященный его производственной практике на фильме «Неотправленное письмо». Текст подготовлен к публикации научным сотрудником Музея кино Г. В. Красновой и публикуется впервые.

Ключевые слова
Советское кино, «Неотправленное письмо», Калатозов, Урусевский, мастерство кинооператора, Музей кино

UDC 778.5с/р(09)«1960–1970»

“If only we could have some electronic music here!” The Shooting of the Film The Unsent Letter through the Eyes of a Student

Krasnova, G. V.

Abstract
This article briefly analyzes the filming of Mikhail Kalatozov’s *The Unsent Letter* (1960). The authors describe an important cultural and historical context that allows you to more accurately understand the importance of the text. The published report of Lithuanian director Gunar Piesis deals with his work practice on the film The Unsent Letter. The text has been prepared for publication by G. Krasnova, a researcher at the Film Museum, and is published for the first time.

Keywords
Soviet cinema, *Unsent letter*, Kalatozov, Urusevsky, cinematographer’s skill, Cinema Museum

Сегодня с момента выхода на экраны фильма «Неотправленное письмо» минуло шестьдесят лет. Постановочная и прокатная история проекта М. Калатозова и С. Урусевского оказалась полной коллизий: профессиональная критика и массовый зритель с трудом принимали инновационное визуальное решение, художественный замысел. Режиссер и оператор испытывали значительное давление общественности и СМИ, ожидавших от них после феноменального успеха «Летят журавли» очередного шедевра [3, с. 203–206]. Экспедиция также стала важным событием в профессиональной деятельности участников съемочной группы [2, 4, 5]. Смена художественного материала, литературной основы также оказалось кардинальной. За основу был взят рассказ В. Осипова, профессионального газетного журналиста, таким образом, основа, соответственно, отражала все особенности его профессионального стиля. Здесь нет необходимости специально останавливаться на истории сценарных версий, от литературного к режиссерскому сценарию. В свое время исследователь Г. Кремлев отмечал, что при подготовке фильма и режиссер, и оператор, и сценарная группа работали фактически как соавторы, что не могло не сказаться на художественной концепции. Как известно, на стадии предварительной разработки сценария возникли значительные технические трудности. Урусевский подробно описывает [2, с. 208], как к тандему автора рассказа Осипова и сценариста Г. Колтунова был привлечен драматург В. Розов. Вопрос сценария был поднят в критической прессе одним из первых. Показательна аргументация историка кино Кремлева и с точки зрения риторики, и с точки зрения экспрессивности стиля: «Мы упоминали трех людей, которые участвовали в написании сценария «”Неотправленного письма”, вспоминали так, как они приводятся в титрах и афишах,— без “индивидуального подхода”, а сразу всех, “чохом”. Но больше чем в каком-либо ином случае, здесь надо учитывать, что каждый из них — это какое-то “имя”, а не простое и покорное “слагаемое”, и что результат их общего авторства не есть “составное именованное число”. Здесь каждый входит в “сумму” с нарушением простых правил арифметики, входит с собственным, с особым мнением, то блокируясь, то споря с соавторами и нарушая добрососедский мир. Кто же и какие они?

Осипов — сугубо журнальный, очерково-публицистический; подчас звенья его замысла становятся короткими и прямолинейными, как газетные строки.

Розов — сугубо театральный; он остро чувствует сценичность, а в драматических эффектах больше всего ценит неожиданность, которую и подготовляет исподволь и заблаговременно.

Колтунов — сугубо экранный; он привержен жизненной правде, как съемочный объектив; он любит не броскую с виду,

а внутренно напряженную, тугую драматичность; всему, что рассчитано лишь на внешний эффект, предпочитает глубокую жизненную правду.

Каждый из них, имея двух других пристяжными, мог бы ходить в этой упряжке коренником, и никто, видимо, не хотел отказаться от этой возможности. Что же в итоге? Когда в соавторах согласья нет, то… Словом, если авторский триумвират не состоялся, власть берет кто-то иной, четвертый. Этим иным стал дуэт режиссера с оператором» [3, с. 218–219].

Сегодня очевидно, что в целом культурный контекст — выпускаемые фильмы тех лет и визуальная стилистика не вполне соответствовали во многом инновационному мышлению Калатозова-Урусевского. Критика и зритель не были готовы и к столь сложному широкоэкранному зрелищному проекту, как «Неотправленное письмо». Здесь широко использовалась ручная камера, в том числе для съемки бегущих героев,— метод новый для советского кино тех лет. Внутрикадровый монтаж, глубинные многоплановые мизансцены, долгие планы-эпизоды,— все это требовало от аудитории высокого уровня визуальной культуры [3, с. 220–222].

Спустя двадцать лет исследователь Ю. Богомолов проведет параллель между «Неотправленным письмом» и «Ивановым детством», придя к выводу, что «в этих работах подвергается деконструкции традиционный лирический герой, соответствовавший прежней политической и социальной, довоенной, повестке: человек лишь часть целого, он — социальная функция, а не его внутренний мир. Следуя этим путем, герой де-факто уничтожает себя. В любом случае, исследователь подчеркивает характерный оттепельный тренд — государство, общество и всеобщее в противовес личности одного человека как единичного, уникального творения. «Иванова душа не вместила войны; сны и явь до предела поляризованы. И драматургически, и в изобразительном плане. Поляризовано личное и надличное. Сны — это абсолютная субъективность, это поэзия субъективности, это видение — мираж человека, которому уже никогда не вернуться сюда, в стихию личных чувств и образов. В снах Иван — вольный художник, поэт-лирик. В яви — строгий документалист… Запоминает, как было, с фотографической достоверностью. Его жизнь наяву — беспрерывная борьба с собственными личными эмоциями и с личными чувствами других к нему лично. <…> Он, подобно героям “Неотправленного письма”, стремится лично к надличной функциональности. Быть разведчиком и только. Как Сабинин в своем подвиге — стать сигналом, посланным будущим, и все» [1, с. 193].

Смущение, вероятно, вызывала, прежде всего, неоднозначность, неопределенность статуса человека в фильме. Идея того, что природа равнодушна и враждебна по отношению к героям, более того, человека для природы просто нет, не соответствовала политической, социальной и культурной повестке тех лет. Разумеется, такая постановка проблемы сегодня вполне была бы актуальна в рамках целой группы жанров, но не во времена окончания «оттепели»[1].

В свое время исследователь Богомолов в известной монографии о режиссере поставил во многом риторический вопрос о том, что кинокартина «Неотправленное письмо» еще не нашла своего зрителя, вернее, зритель этой картины все еще идет к ней. Видимо, зрители пришел к этой картине примерно в 2020-х гг. XXI в. Сегодня кинокартина Калатозова смотрится чрезвычайно современно, зрителя совершенно не смущают ни диагональные композиции, образованные стволами деревьев, ветками или иными объектами на переднем плане, массированно используемая ручная съемка, принципиальный интерес постановщика к эффектному высокобюджетному зрелищу, элементу триллера и т. д.

Урусевский в интервью отмечал, что, если бы был снят документальный фильм о том, как снимали «Неотправленное письмо», то реакция профессионального и непрофессионального зрителя была бы совершенно иной [6, с. 220].

Латвийский режиссер Г. Пиесис получил кинематографическое образование во ВГИКе, в мастерской А. Довженко. В 1958 г. студент пятого курса был направлен для прохождения производственной практики на «Мосфильм» в группу фильма «Неотправленное письмо». Его отчету, написанному по завершении практики, по глубине и информативности мог позавидовать любой журналист или киновед. И сегодня он представляет интерес для каждого, интересующегося историей советского кино. Преподаватель постановочного факультета ВГИКа И. Жигалко сохранила отчет студента в своем архиве. В настоящее время он находится в Музее кино (фонд 203, № 53). После окончания ВГИКа Пиесис вернулся в Латвию. Сначала работал как режиссер-документалист, а с 1971 г. стал ведущим режиссером игрового кино своей республики. К сожалению, прожил он недолго, скончавшись в возрасте 64 лет в 1996 г.

Урусевский не имел привычки ставить за камеру ассистентов [6, с. 228], поэтому у режиссера-практиканта Пиесиса, была возможность в качестве наблюдателя оценить работу мастера. Представление о напряженных творческих поисках в период съемок фильма можно в полной мере составить по публикуемому ниже тексту.

Текст подготовлен к публикации научным сотрудником Музея кино Г. В. Красновой, печатается с сокращениями.

Литература

1. *Богомолов Ю. А.* Михаил Калатозов. М.: Искусство, 1989. 237 с.
2. *Виницкий Д. Э.* Из дневника художника-постановщика. М.: Искусство, 1980. 189 с.
3. *Кремлев Г. Д.* Михаил Калатозов. М.: Искусство, 1964. 243 с.
4. *Ливанов В. Б.* Помни о белой вороне. М.: Эксмо: Алгоритм, 2005. 315 с.
5. *Смоктуновский И. М.* Время добрых надежд. М.: Искусство, 1979. 239 с.
6. *Урусевский С. П.* С кинокамерой и за мольбертом. М.: Алгоритм, 2002. 397 с.

References

1. *Bogomolov, Y. A.* Mihail Kalatozov. M.: Iskusstvo, 1989. 237 p. (In Rissian)
2. *Vinickij, D. E.* Iz dnevnika hudozhnika-postanovshchika [From the diary of the production designer]. M.: Iskusstvo, 1980. 189 p. (In Rissian)
3. *Kremlev, G. D.* Mihail Kalatozov. M.: Iskusstvo, 1964. 243 p. (In Rissian)
4. *Livanov, V. B.* Pomni o beloj vorone [Remember the white crow]. M.: Eksmo: Algoritm, 2005. 315 p. (In Rissian)
5. *Smoktunovskij, I. M.* Vremya dobryh nadezhd [A time of good hopes]. M.: Iskusstvo, 1979. 239 p. (In Rissian)
6. *Urusevskij, S. P.* S kinokameroj i za mol’bertom [With a movie camera and an easel]. M.: Algoritm, 2002. 397 p. (In Rissian)

1 Достаточно указать на фильм «Выживший» (2015) А. Иньярриту, где точно также форма сложно связана с содержанием (картина снята с использованием внутрикадрового монтажа с последующей компьютерной обработкой материала). Главный герой действует в условиях не менее экстремальных, чем герои фильма Калатозова.

Гунар Пиесис

ОТЧЕТ О ПРАКТИКЕ В СЪЕМОЧНОЙ ГРУППЕ РЕЖИССЕРА М. КАЛАТОЗОВА

5 КУРС РЕЖ. Ф-ТА

Начало моей производственной практики (июнь 1958) совпало с запуском картины «Неотправленное письмо» группы М. Калатозова (оператор Урусевский) на киностудии «Мосфильм». У меня появилась заманчивая возможность познакомиться с процессом создания фильма выдающимися мастерами советского киноискусства, проникнуть в «тайны» творческой лаборатории замечательных художников экрана. Я бесконечно ценил снятый ими накануне фильм «Летят журавли».

СЦЕНАРИЙ

Я начал с того, что ознакомился с рассказом «Неотправленное письмо» молодого писателя, в прошлом корреспондента газеты «Комсомольская правда» геолога В. Осипова. В нем повествовалось о трагической гибели небольшого геологического отряда в Якутии, после того, как ими были открыты богатые месторождения алмазов. <…>

Яркие, обаятельные образы главных действующих лиц — советских геологов, лиризм и патетика, среда, дающая богатые изобразительные возможности — все это привлекло внимание сценарных отделов Киевской, Ленинградской, Свердловской киностудий, предложивших автору рассказа участие в экранизации. Также рассказом заинтересовались М. Калатозов и С. Урусевский. Они связались с автором и получили его согласие на экранизацию и привлечение к работе профессиональных сценаристов — Григория Колтунова и Виктора Розова.

<…> В глухой тайге высаживается геологическая партия. Руководитель Константин Сабинин (Иннокентий Смоктуновский), проводник Сергей (Евгений Урбанский), геологи Таня (Татьяна Самойлова) и Андрей (Василий Ливанов). Их задача — найти кимберлитовую трубку. Сезон подходит к концу, а следы алмазов так и не найдены. Между членами группы растет напряжение. И вот, наконец, Таня совершенно случайно обнаруживает месторождение. С чувством выполненного долга группа вызывает вертолет, чтобы лететь домой. Но в это время в тайге начинается пожар. Вертолет пролетает мимо, из-за дыма не заметив геологов. Пробираясь через горящую тайгу, группа теряет проводника Сергея. Тяжелое ранение получает Андрей. Константин и Таня вынуждены нести его на носилках. Не желая быть обузой своим товарищам, Андрей уползает в тайгу, чтобы умереть там в одиночестве. Начинается снегопад. Во время него Таня и Константин теряют друг друга. И когда, наконец, Константин находит свою спутницу, она умирает у него на руках от переохлаждения и голода. Он оставляет ее в снегу, а сам выходит на берег реки. Ему удается перебраться на проплывающую мимо льдину. На ней его замечает ищущий геологов вертолет. Он спасает умирающего начальника экспедиции. И когда врач пытается услышать стук сердца, Константин открывает глаза. Громким биением живого сердца Сабинина завершается фильм.

Я видел, сколько усилий было вложено в сценарий, пока он не получил приемлемую для режиссера форму.

РЕЖИССЕР И ОПЕРАТОР

В кабинете Калатозова из большого серого конверта вынимается уже в который раз переписанная сцена смерти Тани. Калатозов читает ее вслух. Заметно возбужденный, он вопросительно поглядывает на Урусевского.

— Я ожидал, что будет более эмоционально, и стихи мне не нравятся,— отвечает Сергей Павлович.

На следующий день Урусевский принес с собой томик стихов Маяковского и перед началом чтения сцены громко зачитывает свое любимое «Товарищу Нетте — пароходу и человеку…»

Калатозов одобрительно кивает, но просит вернуться к тексту сценария.

Вдумчиво прочитывается каждая фраза, каждое слово … «Плывут тяжелые снеговые тучи. Мягко падает снег. Лужи покрывает тонкая корка льда. Наплыв. Ветки деревьев покрыты нежным белым пухом, грязи нет, везде лежит снежок. Сказочно красиво. Спящие в одном мешке Таня и Сабинин. Пар от их дыхания. Сабинин пошевелился, и Таня одновременно с ним открывает глаза. Они видят происшедшую перемену в природе. Молча смотрят на сверкающую белизну вокруг.

Сабинин: «Если бы Вы ослепли, я бы сказал Вам, что снег еще не выпал…»

Калатозов внезапно прекращает чтение и восклицает: «Какое великолепное сопоставление! Контраст трагизма положения героев и красоты природы… Сказочная красота природы и невыносимость положения людей, взятых ею в плен! Поэтическая сцена осознания своего безвыходного положения…»

Урусевский что-то чертит на страницах своего экземпляра и произносит:

«Очень красиво, когда снег медленно сыплется на землю… как бы рапидом» «Этот разговор должен быть шепотом»,— говорит Калатозов.— «Если бы вы ослепли, я бы сказал вам, что снег еще не выпал».

Калатозов загорается еще больше: «Природу дадим, так сказать, внутренним восприятием — чисто субъективно. Вся история от первого до последнего слова. Снимем?! Да?»

Урусевский продолжает что-то чертить огрызком карандаша и говорит:

«Снять можно, если не связываться с крупными планами…».

Время от времени он что-то пишет и рисует на страницах своего экземпляра сценария.

Особо оговаривается момент смерти Тани.

Калатозов: Стук сердца должен утихать.

Урусевский: А я думал наоборот…

Калатозов: Ни в коем случае! Разница между финалом и этой сценой в том, что здесь умирающее сердце, а у Сабинина — живущее.

Урусевский: Согласен! Надо снять с качалки, как идет Сабинин.

Урусевский: Правильно! Весь кусок делаем с точки зрения Тани. Аппарат на ней. Тогда будет без дураков!

Калатозов: Она видит, как Сабинин ее поднимает, несет. Все показано с ее точки зрения.

Урусевский: В какой-то момент у нее запрокидывается голова…
Калатозов: И он, и она слышат стук сердца… Эх, здесь бы электронную музыку поставить!
Урусевский, как всегда с неопределенной интонацией вставляет:
«Метель через солнце — на инфра…»
Они долго рассуждают о музыке. Урусевский рассказывает о поразительном впечатлении, которое на него произвел 2-й Концерт Рахманинова в исполнении автора, вчера услышанный им по радио.
Внезапно Калатозов вспоминает, что надо обязательно съездить в Институт звукозаписи, чтобы, наконец, добиться «музыки ветра», прослушать результаты последних экспериментов.

М. К. КАЛАТОЗОВ

Уже с первых встреч Калатозов старался понять индивидуальность актера. В беседах устанавливается контакт, выясняются личные интересы, вкусы актера, в какой-то мере проверяется его соответствие данной роли. Естественно, более глубокое выяснение актерских данных происходит в дальнейших репетициях. На первых порах он ничего не пытается навязать актеру, ожидая предложений от него. Часто все становится ясно на первой репетиции.
В группе Калатозова мне понравилось соблюдение некоторых правил этики в организации просмотра кандидатов. Никогда при актере не говорится о вызове другого кандидата на эту роль. Соблюдается ясная, не грубая форма отказа, хорошо налажена организация показа актера режиссеру.
Во многом плодотворности деятельности режиссера-постановщика способствовала тщательно подобранная, трудоспособная творческая группа картины «Неотправленное письмо». И в этом огромная заслуга самого Калатозова, умеющего собирать вокруг себя трудоспособных людей.
«Характер это страсть. Надо играть ее» — часто повторял Калатозов.
В творческих спорах, беседах, анализируя каждый поступок, каждое слово в режиссерском сценарии, Калатозов добивается яркого и эмоционального представления актерами среды, мысли сцены, уточняет вместе с ними, изменяет и осмысляет, как бы проверяя видимое. Вот несколько запомнившихся мне примеров.
Урбанский: Я беспокоюсь, что зрители так и не полюбят нашего проводника Сергея. Вот собака — это хорошо!.. «Топай за мной» — тоже хорошо. Надо бы больше таких сцен, чтобы выстроить образ привлекательного человека.
Калатозов: Его характер надо строить на крайностях. Пока ищем причину его грубости.
Урбанский: Я говорю не о положительных, искренних моментах.
Калатозов: Там есть сцена с кошечкой. И потом надо обязательно укрепить линию дружбы Сергея с Сабининым. Он очень любит Сабинина. Он ему как нянька. Чем сильнее между ними дружба, тем сложнее отношения с другим членом экспедиции — Андреем.
Взаимоотношения между действующими лицами уточнялись постоянно. Часто на моих глазах происходили споры, возникали обиды и несогласия, но в основном эта борьба мнений приводила к желаемым результатам.
Иногда по отношению к Смоктуновскому Калатозов восклицал: «Да, он хочет Христом быть!»
«Иннокентий Михайлович, у Вас тенденция ко всему относиться очень серьезно. Я знаю ученого Капицу — крупного физика. Так это очень легкомысленный человек. Не надо показывать окружающим, что Вы центр мироздания. Ситуацию не надо усложнять. Не нужно в людях усугублять ощущение трагизма. Не перегружать героев многозначительностью, серьезностью».
Прием контрастного сопоставления, как я мог убедиться, один из главных в творческой манере Калатозова. «Противодействие! Вот в чем искусство!»- часто говорит он.
Таня, найдя алмаз, плачет по поводу открытия, из-за которого они оказались среди этой негостеприимной природы. Рассуждая по поводу смешного и радостного, Калатозов говорит: «Радость никогда не придет, если Вы показываете довольного человека. Необходимо сочувствие. Когда на экране смеется актер, зритель не будет смеяться и т. д.»
Я обратил внимание, что Калатозов требовал от своих актеров знания профессиональных навыков людей, которых они играют. «Если вы не полюбите геологию, как таковую, то зрителям тем более будет на нее наплевать. Научитесь рыть шурфы, правильно держать кайло, профессионально рассматривать образцы породы. Если это не получится, весь эпизод раскопок полетит к черту». Он не только увещевал своих актеров, а пригласил на фильм консультантов-геологов, были организованы встречи с участниками геологических экспедиций.
Несколько лет назад, я познакомился с архивом С. М. Эйзенштейна. Меня поразило огромное количество зарисовок мизансцен, бесконечное количество вариантов композиции отдельных кадров, зарисовок деталей и портретов, сделанных в подготовительный период фильма «Иван Грозный». По этим рисункам можно было проследить весь творческий процесс создания выразительной мизансцены, яркого внешнего облика персонажа фильма.
Ничего подобного я не увидел у Калатозова. Он редко пояснял свою мысль рисунком. Зато очень внимательно, скрупулезно работал над каждой фразой, каждой репликой сценария, уточняя помногу раз диалог каждой отдельной сцены, сокращая, комбинируя, совершенствуя. И от каждой новой прибавленной им фразы содержание сцены, события становились нагляднее, рельефнее, выразительнее. На мой вопрос, почему он не зарисовывает будущие мизансцены, не ищет композицию кадра в рисунке, Михаил Константинович ответил, что не любит чертить умозрительные бумажные схемы, как другие режиссеры, а строит мизансцену вчерне, непосредственно через объектив. «Очевидно, это у меня от старой профессии оператора»,— прибавил он, улыбаясь.
Импровизация и предложения со стороны актеров допускались лишь в репетициях вне павильона. В павильоне же он требовал от актера точного и четкого повтора разработанной мизансцены. Особенно после того, когда на его место садился С. П. Урусевский и уточнял композицию кадра и свет.
«В последнее время мы с Сергеем Павловичем увлеклись мизансценами с внутрикадровым монтажом. Часто их длина достигает больше ста метров. Зато это ограничивает количество дублей. Обычно мы не снимаем больше одного-двух»,— как-то заметил Калатозов во время перерыва. Свидетельствую, даже при съемках такого сложного фильма, как «Неотправленное письмо», они обычно снимали по одному дублю.

Он рассказывал, что все картины до «Летят журавли», монтировал сам. И, когда это ему надоело, перешел к монтажу на съемочной площадке.

Однако на примере съемок «Неотправленного письма» я убедился, что для этого важна большая подготовленность актеров, мастерство владения телом, чувство ритма. Такие «монтажные съемки» доступны только хорошим операторам, каким был Урусевский, который не боялся динамического перемещения актера в кадре и выпадения его из освещения. Обычно операторы на это не соглашаются.

СЕРГЕЙ ПАВЛОВИЧ УРУСЕВСКИЙ

Кто-то на студии сказал о нем — «дотошный». Уже в который раз мы, следом за Урусевским перетаскиваем ящики с аппаратурой с одного места на другое в парке «Мосфильма» у пожарного пруда. Сергей Павлович ищет кадр для пробы фильтров. Ассистент не выдерживает и возмущается громко вслух: «Да кому эта красота нужна?» Сергей Павлович, спокойно отвечает: «А иначе на экран противно будет смотреть…»

Как-то Сергей Павлович внезапно прерывает беседу и выходит на балкон. В лучах заходящего солнца необычно освещено стоящее вдалеке белое здание. Оно загадочно вырисовывается на фоне черных грозовых туч. Он долго стоит, любуясь на это явление природы. И обращаясь к вошедшему в комнату человеку, спрашивает: «Видел? Красиво!» Или внезапно обращает внимание на узоры от колес: «Смешные круги и зигзаги. Поляки любят такое снимать…»

Однажды в присутствии Урусевского я имел неосторожность высказать мнение, что последние алжирские пейзажи Марке напоминают лубок.

Неожиданно Урусевский вспылил: «Марке не трогай! В нем все хорошо». Я, конечно, не знал, что это был его любимый художник Сергея Павловича. Прежде чем стать оператором, Урусевский закончил Школу живописи. Его жена рассказывала, что в последние годы жизни он увлекся темперой и написал немало интересных картин.

Урусевский подарил мне свой экземпляр сценария с записями и рисунками на его страницах. Вот пример рождения приема в сцене воспоминаний о прошлом.

1. Крупный план вспоминающего. Глаза. Длинный НПЛ (метров 10). Двойное изображение.
2. Крупный план вспоминающего. Глаза (как в начале сцены)

Надо придумать, как появляются воспоминания. Это должно быть нефокусное чередование черных и белых пятен. Может быть, взять свилевое стекло и протаскивать его перед объективом (появятся движущиеся размазанные блики). Стекло отходит на задний план и появляется изображение Веры, жены Сабинина. Она подходит к мужу.

Однако все эти записи Урусевский перечеркивает как неудовлетворяющие его.

Затем на экране мы увидим совсем другое изображение этой сцены.

Сергей Павлович никогда не удовлетворялся достигнутым, а продолжал искать.

* * *

Я постарался проникнуть в «тайны» создателей «Неотправленного письма». Не знаю, смогу ли я использовать их в своей дальнейшей практике. Но встречу с этими удивительными художниками я запомню на всю жизнь.

1958 год.

PRERPRINT | ПРЕПРИНТ

Пьеро Негри Скальоне[1]

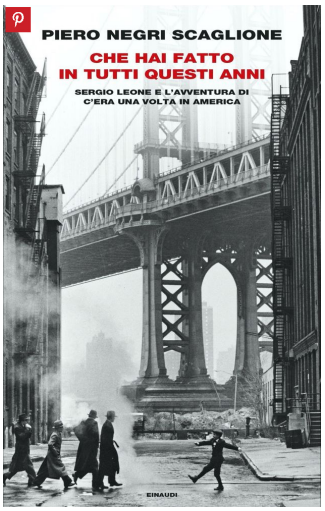
«Однажды в Америке»[2]

Данное издание соблюдает принципы лицензирования контента с помощью лицензии Creative Commons Creative Commons License. This work is licensed under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Отрывок из книги Пьеро Негри Скальоне «Что ты делал все эти годы. Серджо Леоне и приключение “Однажды в Америке”», 2021 г.

Перевод с итальянского Артура Кураша

Предисловие переводчика



14 сентября 2021 г. на полках итальянских книжных магазинов появилась новинка, которая сразу привлекла внимание не только киноведов, историков и любителей кино, но и многие СМИ Италии («Corriere della Sera», «La Stampa», «Rai — Play Radio», «HuffPost Italia», «Rolling Stone», «Esquire» и др.): «*Что ты делал все эти годы. Серджо Леоне и приключение «Однажды в Америке*» («Che hai fatto in tutti questi anni. Sergio Leone e l’avventura di *C’era una volta in America*», издательство «Einaudi», с. 248, €20, ISBN9788806208790), где итальянский писатель, журналист, редактор, историк кино Пьеро Негри Скальоне проводит кропотливое расследование восемнадцати лет, потраченных режиссером Серджо Леоне на создание своего шедевра — «Однажды в Америке» (1984).

Книга написана в форме увлекательного рассказа — это не только невероятная история создания знаменитой киноэпопеи «Однажды в Америке», но и погружение читателя в удивительный мир западноевропейского кино, в том числе кино США и Италии 1980-х гг. На страницах «Что ты делал все эти годы…» автор знакомит с удивительными людьми (интервью), с малоизвестными и неизвестными фактами, драматическими событиями, а также рассказывает о многих курьезных случаях, имевших место в подготовительный и съемочный период. К примеру, на роль Евы серьезно рассматривалась кандидатура… Ромины Пауэр, но после повторной пробной съемки, на которую она пришла с Аль Бано, режиссер Серджо Леоне неожиданно отказал знаменитой певице; или забавная история о том, как Роберт Де Ниро в гостях у Диего Абатантуоно спал в одной комнате с Уго Конти[3].

Пьеро Негри Скальоне выражает надежду на переиздание своей книги в России. С целью ее анонсирования и краткого знакомства российского читателя, автор дал согласие на публикацию в журнале «Телекинет» небольшого отрывка: «Беседа с исполнителем главной роли Робертом Де Ниро».

Артур Кураш

* * *

Предисловие автора

Последнее время я долго и безуспешно пытался вспомнить, где и когда впервые я посмотрел «Однажды в Америке». Возможно, это произошло через несколько месяцев после выхода фильма на большие экраны в Италии осенью 1984 года, а именно в киноклубе маленького города, где я вырос. Но я прекрасно помню, как с первых кадров кинолента Серджо Леоне вошла в тот небольшой список фильмов, которые, как это принято говорить, изменили мою жизнь или, как сказал бы Вим Вендерс, спасли ее.

Я никогда не переставал думать о нем, всегда читал и собирал все, что мог найти об этой работе, а если смотрел фильмы, читал книги или слушал музыку, то только те, которые напоминали, имели хотя бы малейшее сходство с этой кинокартиной. Со временем я обнаружил, что в этом пристрастии я не был одинок, так как многие молодые итальянцы 1980-х (и даже 1990-х) гг. занимались тем же самым.

А когда более десяти лет назад мой издатель поинтересовался у меня, о чем я хотел бы написать книгу, то у меня не было сомнений: я хочу написать биографию фильма «Однажды в Америке». Так началось мое путешествие, финалом которого стала публикация «Что ты делал все эти годы…»[4]. Это путешествие закончилось 11 декабря 2020 года, когда мне удалось в конце концов взять интервью у Роберта Де Ниро, великого героя-антигероя моей юности. Завершение моей работы было схоже с закрытием счета, подведением итога многолетней работы. «Что ты делал все эти годы…» вышла в свет, когда мне исполнилось 55 лет, столько же лет было и Серджо Леоне, когда на экраны вышел фильм «Однажды в Америке».

Пьеро Негри Скальоне,
23 сентября 2021 г.

---

1 © 2021 Giulio Einaudi Editore, Torino
The Italian Literary Agency

2 Ранее неизвестные, впервые публикуемые воспоминания Роберто Де Ниро.

3 Летом 1982 года Де Ниро находился в Италии на съемках фильма «Однажды в Америке». В начале августа, по случаю праздника Феррагосто (Успение Богородицы, разгар отпусков), съемочной группе был предоставлен недельный отпуск. В это же время Диего Абатантуоно, находившийся на пике актерской славы, арендовал дом в курортном городе Порто Ротондо (Сардиния), куда пригласил своих друзей. В доме собралась веселая мужская компания, в которой, по воле случая, оказался и Роберт Де Ниро, и которому Диего Абатантуоно выделил лишь кровать в комнате, где спал Уго Конти, предлагая тем самым быть не «первым среди равных», а «равным среди равных». Тем не менее, чтобы освободить эту кровать, Диего был вынужден отправить спать в бильярдную своего друга Фабио по прозвищу Биофа. [3, 4].

4 «Что ты делал все эти годы…» – название моей книги я позаимствовал из фильма «Однажды в Америке»: в эпизоде безрадостной встречи двух друзей спустя 35 лет, «толстяк Мо» неожиданно задает вопрос: «Что ты делал все эти годы?», на что Лапша уклончиво отвечает: «Рано ложился спать».— Пьеро Негри Скальоне.

Беседа с Робертом Де Ниро

(отрывок)

Ил.1. Макс (Джеймс Вудс) и Лапша (Роберт Де Ниро), кадр из фильма.

Роберт Де Ниро полулежит на диване в своем загородном доме в северной части штата Нью-Йорк. Беседа со мной состоялась 11 декабря 2020 года; ему исполнилось 77 лет, у него длинные седые волосы и борода. Подозреваю, что поговорить со мной по Zoom он наконец-то согласился, чтобы спастись от скуки локдауна. За его спиной большое окно с видом, как мне показалось, на луга и холмы Вудстока[1] или на что-то вроде этого.

«По дороге в Нью-Йорк, когда я доезжаю до объездной трассы Парамуса[2] в Нью-Джерси и вижу очертание города, то всегда вспоминаю его, Серджо Леоне. Вот где можно было снять ту сцену, которую он задумал: сцену с Лапшей, когда тот через тридцать пять лет возвращается в Нижний Ист-сайд[3]. В этом месте это было бы идеально, даже если многое изменилось с тех пор. Но вместо этого сцену мы сняли в кинопавильоне — вокзал, стены которого покрыты граффити и рекламой. Это была уловка. Серджо и дальше снимал бы фильм. Возможно, он ненавидел саму мысль, что в какой-то момент ему придется поставить точку».

От первого предложения Леоне актер отказался:

«Мы встретились в номере отеля в Нью-Йорке. Не помню когда, и даже не могу вспомнить был ли в тот день Жерар Депардьё, но я хорошо помню, как Серджо сказал, что хотел бы снять нас обоих, и что у нас двоих уже была совместная работа в «Двадцатом веке». Тогда я не был знаком с Серджо и даже не видел его фильмы. Я знал лишь, что они назывались спагетти-вестернами. Эти фильмы такие, какие они есть, в них нет ничего плохого, просто я их не видел».

В этом месте я сказал ему: было время, когда в Италии снимали лучшее кино в мире.

А он: Так и есть.

Я: Феллини, Антониони…

Он: «Да, Феллини, Антониони, но также и другие. Кино Италии было великим и продолжает таким оставаться. А в то время я был молодым актером, одним из тех, кто хотел заниматься актерской работой, и актеры были для меня важнее режиссеров. Я очень высоко ценил все фильмы с Мастроянни. А кто был режиссером «Злоумышленники, как всегда, остались неизвестны»? <Моничелли, но я не был готов ответить на этот вопрос, так как название фильма он произнес на английском — «Big Deal on Madonna Street»>. Кто снял «Мафиозо»: Пьеро Джерми или Латтуада? <Латтуада, я просто не мог вспомнить тот фильм с чудесным Альберто Сорди, создавшим двуликий образ миланца и сицилийца, современного и патриархального человека>. И, конечно, Пазолини. Кто создал «Рокко и его братья»? Висконти, конечно».

Ил.2. Фотопортреты Роберта Де Ниро для подбора грима и костюмов.

Я попытался воскресить в памяти тот 1981 год. Кем был тогда Роберт Де Ниро? Обладателем двух Оскаров: один — за «Крестного отца 2», а второй — за главную роль в «Бешенном быке»; в то время он уже снялся в фильмах Скорцезе «Злые улицы», «Нью-Йорк, Нью-Йорк» и «Таксист»; у Бертолуччи в «Двадцатом веке» и в «Охотнике на оленей» у тогда еще неизвестного Чимино; а еще в копилке актера были две номинации на Оскар и, самое главное, в общественном мнении он уже воспринимается единственным наследником Марлона Брандо, ставшего его эталоном и наставником. Скорцезе, после «Бешенного быка», хотел начать работу над «Последним искушением Христа», но Де Ниро в тот момент приобрел права на сценарий, написанный критиком Полом Д. Циммерманом — история об известном телеведущем и его упорном преследователе, и благодаря личному вмешательству Арнона Милчена[4] ему удалось убедить режиссера снять «The King of Comedy» — «Короля комедии» в Нью-Йорке, где к тому же Де Ниро в более комфортных условиях удалось восстановиться после воспаления легких.

«Именно тогда Арнон, используя свою власть, заговорил со мной о проекте “Однажды в Америке”. Это было через три или четыре года после первой встречи с Леоне, — сказал мне Де Ниро. — В то время я хотел купить остров в Карибском море, и он даже поехал со мной, чтобы посмотреть его, а заодно рассказать об этом фильме. В конце концов я сдался и сказал ему: если это экранизация книги, то дай мне ее почитать,

1 Вудсток / Woodstock – небольшой город в северной части округа Олстер (штат Нью–Йорк) на территории Катскильского парка; население 5 884 человек (2010 г.).

2 Парамус / Paramus – небольшой населенный пункт (около 30 тыс. жителей) на северо–востоке штата Нью–Джерси; пригород Нью–Йорка.

3 Нижний Ист–сайд / Lower East Side – расположен в административном районе Манхэттен (Нью–Йорк) в границах Лафайетт–стрит <Lafayette Street> – Хаустон–стрит <Houston Street> – пролив Ист–Ривер <East River>. Традиционно этот городской район считался иммигрантским; первоначально был заселен немцами, затем евреями–хасидами из Восточной Европы (1880–1918 гг.), итальянцами, пуэрториканцами, неграми и др. этническими группами.

4 Арнон Милчен / Arnon Milchan, род. 1944; предприниматель, мультимиллиардер, независимый израильский, голливудский кинопродюсер, глава кинокомпании «New Regency Films» (с 1991 г.); продюсер более 130 полнометражных фильмов: «Однажды в Америке» (1984), «Красотка» (1990), «Джон Ф. Кеннеди. Выстрелы в Далласе» (1991), «В осаде» (1992), «Прирожденные убийцы» (1994), «Бойцовский клуб» (1999), «Мистер и миссис Смит» (2005), «Рыцарь дня» (2010), «12 лет рабства» (2013), «Бёрдман» (2014), «Ной» (2014) и др.; дружба и сотрудничество с Мартином Скорцезе, Де Ниро, Романом Полански, Серджо Леоне, Терри Гиллиамом, Оливером Стоуном и др.

Ил.3. Съемочная группа «Однажды в Америке»: рабочий момент во время съемок в Бруклине (Нью-Йорк).

чтобы иметь представление. Он дал мне “Гангстеров” (“The Hoods”)[1] Гарри Грея, но не настоящую книгу, а гектографированные листы. Так я начал читать и вскоре понял, что эта история мне знакома с детства, когда я был подростком. Это была книга, которую я не просто прочитал, но она мне даже понравилась. Именно поэтому я согласился, так как было понятно, что Гарри Грей хорошо знал, о чем писал, там был некий реализм. Потом Серджо привнес свою интерпретацию, в определенном смысле он ее романтизировал, именно так: я сразу понял, что фильм будет отличаться от книги, но он оставался интересным».

«Работая с Серджо,— продолжил Де Ниро,— я обнаружил новый метод работы, который прежде никогда не пробовал. Иногда, перед “хлопушкой”, я просил его: покажи, как в этой сцене ты видишь моего героя. Мне казалось интересным узнать, что он задумал, а затем сделать по-своему то, что он покажет. Поскольку Серджо знал, чего хотел, то мог показать мне актерскую игру настолько убедительно, что затем я это повторял. Для меня, как актера, это было замечательно. Помню, как я ему сказал: покажи мне, что ты задумал. У нас был переводчик — Брайан Фрейлино (Brian Freilino), американец. Фантастический человек и всегда был в распоряжении Серджо. Для нашего взаимопонимания он был незаменимым — часто подключался к беседе, всякий раз, когда в этом была необходимость. Мы снимали в течение года, не безостановочно и в разных странах: в США, в Монреале, конечно, много в Италии, немного во Франции, в Северной Италии, а не только в Риме. Это был фантастический опыт, потому что Серджо был фантастическим человеком, очень вдумчивым, очень чувствительным, но также и очень забавным, с большим чувством юмора. Он по-доброму относился ко мне и ко всем актерам. Он очень мне нравился. Очень приятный. Хороший человек».

В этот момент я подумал, что, возможно, на этот разговор со мной Де Ниро согласился главным образом, чтобы произнести эти слова. <…>

Пьеро Негри Скальоне

«Что ты делал все эти годы. Серджо Леоне и приключение «Однажды в Америке» /
«Che hai fatto in tutti questi anni. Sergio Leone e l’avventura di C’era una volta in America»
© 2021 Giulio Einaudi Editore, Torino
The Italian Literary Agency

Перевод Артура Кураша

1 «Гангстеры» / The Hoods / The Neighbourhoods – дословный перевод (англ.): «представители близких (по убеждениям) общин»; «окрестности», «трущобы», «соседские предместья»; на русском языке роман «The Hoods» известен под разными названиями: «Гангстеры», «Бандиты», «Однажды в Америке».

Маддалена Бергамин

Стихи

Данное издание соблюдает принципы лицензирования контента с помощью лицензии Creative Commons Creative Commons License. This work is licensed under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives 4.0 International License.

«…Средь извилистых дорог паданских равнин…»

Перевод с итальянского Артура Кураша

Имя молодого, талантливого итальянского / французского поэта Маддалены Бергамин (Maddalena Bergamin) хорошо известно в литературных кругах Италии и Франции; родилась в Падуе в 1986 году; окончила университет «Ка-Фоскари» (Венеция) и «Ла Сапиенца» (Рим) по специальности литературный критик, в последующем получила ученую степень доктора наук в Сорбонне (Париж), где преподавала итальянский язык и литературу до 2020 г.; также является автором многих статей по современному искусству и психоанализу.
Стихи Маддалены Бергамин опубликованы во многих европейских поэтических антологиях и переведены на французский, испанский, греческий, немецкий и русский языки.
Первая публикация в России: «Литературная Кабардино-Балкария», № 5 / сентябрь-октябрь 2017 г.
Публикации:
— 2008 г.— первая книга стихов «И все же, дождь» («Comunque, la pioggia», изд-во «Perrone», Рим, с. 130);
— 2014 г.— цикл стихов «Разразятся и эти времена года» («Scoppieranno anche queste stagioni») был включен в XII национальный сборник «Тетрадь современной итальянской поэзии» («Quaderno di poesia italiana contemporanea», под ред. Франко Буффони.— изд-во «Marcos y Marcos», Милан, 2014);
— 2017 г.— вышла в свет вторая книга стихов «Последний раз в Италии» («L'ultima volta in Italia», изд-во «Interlinea», Новара, с. 95).

Моей любимой сестре Мадине Тубековой
А. Кураш

Маддалена Бергамин
(из неизданных до 2020 г. стихов)
перевод Артура Кураша

Даже у хорошей мамы
может родиться сын плохой
А у матери очень хорошей
быть может и вовсе дух злой
В мгновенье даруешь миру
нечто свое иное
Как в погребальном саване
лицо чужое

Anche da madre buona
può nascere male un figlio
Da madre troppo buona
forse un figlio già maligno
Nel tempo di un secondo
metti al mondo il tuo contrario
Come la faccia inversa
nel sudario

***

Было время — ошибки вызывали веселье
и были мы счастливы в заблужденьях
пауза прошла стремительно
перед входом в мир жестокости
и появлением бесплатной злости.
Теперь в основе тяжких моих трудов
конструкция неопределенности с точностью часов
как радость меняет облик в иные времена
при сильной боли память сильней нужна.

Era quando si prendeva
per gioia un abbaglio
che eravamo felici per sbaglio
una pausa passata volando
tra l'ingresso atroce nel mondo
e l'avvento del male gratuito.
Adesso costruisco l' imprevisto
con fatica e precisione di orologio
per altro tempo l'altra faccia della gioia
per più dolore servirà più memoria.

***

Пусть павший духом отдохнет,
хотя бы снимет боль с души
в миг небольшого оживленья.
Пусть он поспит — во сне
воспрянет, покинув тело,
по меньшей мере, ему даруйте право
к жизни пробужденья.

Lasciate riposare chi ha perso
che almeno si tolga dal petto
nell'ora di un breve risveglio
Che si prenda almeno il sonno
e si sollevi anche soltanto dal corpo
concedetegli, almeno, il diritto
di un segno.

(Больница, ночь)[1]

Ты сам выбираешь: Христа
или Морфея — вязнешь в глубокой
постели, стонешь под распятием на стене
с искаженной от боли формой.
С надеждой ждешь формулу вспять:
за жертвенным страданием придет благодать.
Вдруг словно взмахом губки
без всякого обета
дар тебе от бога — лучи рассвета.

(Degenza, notte)

Sceglilo tu Cristo
o Morfeo, mentre affondi
nel letto per sola premura
della forma sul muro che
il pianto snatura. Soffri intanto:
poi la formula torna.
Mentre l'altro in un colpo
di spugna senza pegno
ti porge il regalo dell'alba

***

Сады Пале-Рояля

Пройтись по Пале-Роялю
хотя бы раз в месяц, наполнить
легкие люксом контраста
цветов и гальки, отдохнуть
на золотой скамейке, выгрести
всю мелочь и купить Шампанского —
неважно какого.

Les jardins du Palais-Royal

Passare per Palais-Royal almeno
una volta al mese, e riempirci
i polmoni del lusso del contrasto
tra i fiori e la ghiaia, riposare
su una seggiola d'oro, spendere
tutti i quattrini per un qualsiasi
Champagne.

***

Футбольные матчи

С тобой преодолеваю железные
балюстрады и скамьи из бетона
подавшись вперед безудержно
курим и дуреем от мяча
на поле стадиона

Париж, зима 2020 г.

Partite

Arrampicarmi con te su balaustre
di ferro e gradoni in cemento
a ciondoloni fumando
tutti e due inebetiti
dalla palla sul campo

***

<Авторская ремарка о кинематографе>

Мое отношение, понимание кино, возможно, лучше всего отражено в одном моем стихотворении, которое, если я не ошибаюсь, уже было опубликовано в России. Ниже я поясню свою мысль.

<Размышление об Италии>

Кто говорит, что эта
страна морская —
голубая мечта жизни,
тому не ведома другая —
наша жизнь
средь извилистых дорог
паданских равнин,
обшарпанная
латинская периферия
и серых будней стихия
стеной заслонивших солнце
Невдомек ему как наша жизнь чужда
той — из болтовни досужей

Поезд Рим-Венеция, 2012 г.

Chi ha detto che questo è il paese
del mare non sa delle nostre giornate
su tangenziali padane, della periferia
latina malmessa e delle grigie ore
che ci separano dalla vista del sole
Non sa di come sia estranea alla nostra
la vita che di noi si racconta

Treno Roma-Venezia, 2012

***

В этом тексте и, в целом, в моих последних работах в ткань повествования я вплетаю тему взгляда, показывая тем самым, что при любых обстоятельствах могут быть актеры и зрители, которые меняются ролями.
Особенно важно, как определенная реальность описывается внешним наблюдателем — зрителем: его взгляд может придать рассматриваемому объекту или субъекту искаженную, неполную точку зрения. В этом смысле поэзия, как и кино, способна заново предложить более аутентичный образ реальности. Поскольку мы говорим об Италии, я имею в виду, в частности,

1 Следующие три стихотворения автор посвящает своему отцу — А.К.

современную кинематографию Беллоккьо и Соррентино (к примеру, «Великая красота»).
Говоря о взгляде на психологическую реальность, то здесь я хотела бы отметить кинематографию Микеланджело Антониони, в особенности фильм «Красная пустыня», где пейзаж индустриальной равнины совпадает с состоянием души и болезнью главной героини.
Ту же тонкость и способность работать с темой предубеждения я нахожу в работах Пон Чжун Хо (думаю, в первую очередь это относится к его шедевру «Паразиты»).
Ирония также является полезным инструментом для исследования истины, и по этой причине одной из моих отсылок является комедия по-итальянски.

Перевод Артура Кураша
Нальчик, 2021 г.

Сведения об авторах

Бергамин Маддалена, доктор филологических наук («Следы женственности в современной итальянской поэзии. Поэтический язык и язык психоанализа»), Париж, Франция.

Краснова Гарена Викторовна, ORCID ID: 0000–0001–5747–4520, кандидат искусствоведения, Государственный центральный музей кино, Москва, Россия.

Кураш Артур Петрович, ORCID ID: 0000–0002–8482–2663, кандидат культурологии, независимый исследователь (Россия, Нальчик), Нальчик, Россия.

Ляховская Нина Дмитриевна, ORCID ID: 0000-0001-5950-7971, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН, Москва, Россия.

Патеева Елена Валерьевна, ORCID ID: 0000–0002–1250–4463, магистр искусствоведения, Москва, Россия.

Скальоне Пьеро Негри, магистр («Литература и философия», «Английский язык и литература»), Милан, Италия.

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

About the Contributors

Bergamin, Maddalena, DS («Le tracce del femminile nella poesia italiana contemporanea. Il linguaggio poetico e il linguaggio della psicoanalisi»), Paris, France.

Krasnova, Garena Viktorovna, ORCID ID: 0000–0001–5747–4520, PhD, the State Central Film Museum, Moscow, Russia.

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

*Lyakhovskaya, Nina Dmitrievna,*ORCID ID: 0000-0001-5950-7971, DS, Senior Researcher at the IWL RAS, Moscow, Russia.

Pateeva, Elena Valeryevna, ORCID ID: 0000–0002–1250–4463, MA, Moscow, Russia.

Scaglione, Piero Negri, MA, Milan, Italy.

Sputnitskaya, Nina Yurievna, ORCID ID: 0000–0003–1989–4182, PhD, 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. 84959933939

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

141203 Pushkino, Pisarevskaya str., 13–15. Tel. 84959933939

В оформлении обложки использована фотография Константина Кириловича Огнева, 1982-1984 гг. (из семейного архива)

Телекинет (Telekinet)
2021. № 3(16)
Авт. л. 3,9
Верстка и дизайн макета:
Казючиц М. Ф.
Корректор:
Малеванная Н. Ф.