2021 # 4 (17)

ТЕЛЕКИНЕТ

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

«Смирнова против Смирновой».
Воспоминания режиссера Семена Туманова-Цейтлина
Голубев А. Б.

«Немыслимое чудо Ориона…»
Космос в поэтике и практике Арсения Тарковского
Малая Э. Р.

Право преступить черту:
Нравственная апология криминального насилия в российском кино первой половины 1990-х годов
Караваев Д. Л.

Телекинет (Telekinet)
2021. № 4(17)

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. # 4(17)

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

FILM&TELEVISION STUDIES | ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА И КОНТЕКСТ

6 *Караваев Д. Л.* Право преступить черту: нравственная апология криминального насилия в российском кино первой половины 1990-х годов

9 *Цыркун Н. А.* Евгений Цымбал: специфика художественного метода в игровом и документальном кино

12 *Лоцманова С. Е.* Использование технологий дополненной и виртуальной реальности в гибридных арт и кинопространствах

CHARTULARIUS | АРХИВ

«Смирнова против Смирновой». Воспоминания режиссера Семена Туманова-Цейтлина

17 *Голубев А. Б. Подготовка, публикация, вступительная статья*

22 *Малая Э. Р.* «Немыслимое чудо Ориона…» Космос в поэтике и практике Арсения Тарковского

[π]REPRINT | П/РЕПРИНТ

26 *Мартинелли В.* 1921 <Об одной удивительнейшей истории в «а-ля итальянском духе», случившейся в 1921 году, едва не ставшей отдельной главой в истории кино России и Италии…>

ARS RHETORICA | ИСКУССТВО РИТОРИКИ

29 *Спутницкая Н. Ю.* [Рецензия] «Смена вех. Отечественное кино середины 1980-х — 1990-х» / Отв. ред. Е. В. Сальникова; сост. Д. А. Журкова, Н. А. Хренов, В. Д. Эвалльё.— М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2022.— 688 с., ил.

Contents

FILM&TELEVISION STUDIES |

6 *Karavaev, D. L.* The Right to Cross the Line: A Moral Apology for Criminal Violence in Russian Cinema in the First Half of the 1990s

9 *Tsyrkun, N. A.* Evgeny Tsymbal: The Particularity of the Artistic Method in His Feature and Documentary Films

12 *Lotsmanova, S. E.* The Use of Augmented and Virtual Reality Technologies in Hybrid Art and Film Spaces

CHARTULARIUS |

"Smirnova vs. Smirnova." Memoirs of director Semyon Tumanov-Zeitlin

17 *Golubev, A. B. Editing, publication, introduction*

22 *Malaya, E. R.* "The Incredible Miracle of Orion…" Outer Space in the Poetry and Everyday Life of Arseny Tarkovsky

[π]REPRINT |

26 *Martinelli, V.* 1921

ARS RHETORICA |

29 *Sputnitskaya, N. Y.* [Review]"Smena vekh. Otechestvennoe kino serediny 1980-h — 1990-h" / Otv. red. E. V. Salnikova; sost. D. A. Zhurkova, N. A. Hrenov, V. D. Evallie.— Moscow: Kanon+ ROOI «Reabilitaciya», 2022.— 688 pp.

УДК 778.5
DOI: 10.24412/2618-9313-2021-417-6-8

Право преступить черту: нравственная апология криминального насилия в российском кино первой половины 1990-х годов

Караваев Д. Л.
ORCID ID: 0000-0002-5963-6906

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
Статья посвящена изучению жанрового и тематического своеобразия в кино России первой половины 1990-х годов. На материале криминальных фильмов исследуются ключевые мотивы, художественные образы. Особое внимание уделено стратегиям репрезентации в криминальных фильмах 1990-х годов драматически изменяющегося социального и культурного контекста.

Ключевые слова
кино России, криминал, преступник, детектив, триллер

UDC 778.5

The Right to Cross the Line: A Moral Apology for Criminal Violence in Russian Cinema in the First Half of the 1990s

Karavaev, D. L.

Abstract
The article deals with the study of the genre and thematic singularity of Russian cinema in the first half of the 1990s. Analyzing crime films, the author explores their key ideas and imagery. Emphasis is put on the strategies of representing the dramatically changing social and cultural context in the crime films of the 1990s.

Keywords
Russian cinema, crime, criminal, detective, thriller

Стяжательство, накопительство, преклонение перед материальными благами и, более конкретно, деньгами — как ключом к счастью и самодостаточным фетишем — в рамках русской культурно-этической традиции и русской ментальности все это издавна порицалось (хотя, заметим, в соответствии с христианским вероучением это и не считалось «смертным грехом»). К дореволюционным Н. Гоголю («Мертвые души») и Ф. Достоевскому («Идиот») в этом смысле вполне органично примыкал советский В. Кочетов (роман «Журбины» и его экранизация — фильм «Большая семья» И. Хейфица. Как мы видим, ревизии этого порицания — на уровне нового фрейма, в общем, не произошло и в постперестроечную эпоху. Во многом иной оборот дело приняло с заповедью «не убий» и мотивом воздаяния, мести за несправедливость — в форме прямого физического насилия над субъектом этой несправедливости. Герой постперестроечного российского кинематографа первой половины 1990-х получает индульгенцию на самосуд и отмщение с сопутствующим кровопролитием и даже лишением жизни ближнего своего.

Если первопричины для этого явления искать в социальной практике, то найдутся они, что называется, на поверхности. Еще со второй половины 1980-х увеличивается общественная опасность и организованность преступности. Что касается первой половины 1990-х, то здесь уже имеет место подлинная вакханалия насилия — в форме тяжких и особо тяжких преступлений: убийств, похищений людей, разбойных нападений. Это происходит в ходе разборок между криминальными группировками, рэкета, национально-этнических конфликтов, политической борьбы и т. д. Параллельно с этим сокращается раскрываемость преступлений — как следствие, возрастает значение самочинной расправы и отмщения «по понятиям», без апелляции к уголовному праву и правоохранительным органам. Убийство становится как способом преступления, так и способом воздаяния за него[1]. Неудивительно, что в период с 1990 по 1994 г. количество убийств в России возрастает скачкообразно [2]. Советский кинематограф не мог поднимать фигуру самочинного мстителя, тем более, убийцы, до уровня нравственного норматива — «образца для подражаний». Даже безобидный Юрий Деточкин из культового рязановского «Берегись автомобиля!» (который, заметим, был всего лишь угонщиком машин, не убийцей) в назидательном финале попадал под суд и получал обвинительный приговор. Категорию исключений составляли разного рода народные мстители, расправлявшиеся во время войны с интервентами или классовыми врагами, либо герои, в экстремальных обстоятельствах защищавшие себя (близкого человека) от смертельной угрозы со стороны тех же преступников. Оправдать хладнокровное и спланированное отмщение через насилие и даже убийство, тем более, героем, который до этого сам нарушал закон, для классического советского кино

1 См. Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 4: государство и право. Реферативный журнал. С. 96-99.

2 Там же.

было неприемлемым.

Размывание норматива произошло еще в перестроечном советском кинематографе [3, 4, 5, с. 83–128]. В «Меченых» (1991) В. Сорокина в центре сюжета оказывался скромный провинциал-сапожник из комбината бытовых услуг, а на самом деле — подлинный советский Робин Гуд по имени Макс (А. Нилов), объявивший войну местной мафии, в которой, как змеи в клубке, сплелись директора местных предприятий, партаппаратчики и милиция. С помощью сюжета-флэшбэка в фильме декларативно указывалось на принципиальное сходство главного героя с боевиками-революционерами начала XX века. Надо, впрочем, признать, что при однозначном сочувствии своему герою создатели фильма все же указывали на историческую и этическую бесперспективность методов его борьбы с несправедливостью — точно так же, как и в случае с адептами революционного террора.

Уместно вспомнить, что у С. Бодрова в «Катале» (1989) борцом с мафией и заступником за обесчещенную женщину выступил просто мошенник — карточный шулер Грек (В. Гаркалин), и ради этих благих целей авторы сценария давали ему «лицензию» на жестокое убийство его старого приятеля. В 1992 г. С. Бодров вновь ставит во главу угла этическую дилемму, стоящую перед киллером. Главный герой фильма «Я хотела увидеть ангелов», молодой боевик криминального сообщества Боб (А. Баранов) хочет проявить человечность и избежать убийства «заказанного» ему должника мафии, а в итоге сам становится жертвой того, к кому он проявил сострадание. Герой, попавший в волчью стаю, но не принявший волчьи законы, безусловно, был симпатичен зрителю, и все же последний выносил после просмотра безрадостное резюме: «в наше время надо поступать по-волчьи!».

Весьма важной новацией — в сравнении с фильмами доперестроечного советского периода — становится мотив обладания огнестрельным оружием, именно в его этическом и экзистенциальном аспекте. В тех же «Меченых» через оружие (маузер, найденный героем в дореволюционном «схроне») материализуется идея преемственности социальных функций — от революционеров начала XX в. к перестроечному борцу с мафией, именно из этого маузера в кульминационном эпизоде герой расстреливает мафиози-бандитов. Поэт Александр Макаров (С. Маковецкий в «Макарове» В. Хотиненко), интеллигент, по натуре неспособный противостоять насилию, купив у бомжа боевой пистолет, из «твари дрожащей» становится человеком, «имеющим право». В авторском подтексте этой истории (сценарий В. Залотухи) есть горько отрезвляющий и слегка иронический оттенок (дескать, «иметь право» дает не оружие, а твердость убеждений и совесть), однако сама коллизия с обретением орудия убийства «нормальным» человеком воспринималась зрителем как рецепт решения актуальной проблемы выживания в криминальной вакханалии начала 1990-х.

Криминализация социальной жизни приводит к тому, что экраном начинает настойчиво утверждаться и еще один, не свойственный советскому кино, стереотип: настоящий мужчина, человек, утвердившийся в жизни и постигший ее законы, должен непременно пройти через тюрьму и «зону» [1, с. 18]. Если говорить о «перестроечном» мейнстриме, то именно такой путь проходит бывший «афганец» Савва Говорков (Д. Певцов) из боевика А. Муратова «По прозвищу Зверь» (1990). Он попадает «на зону» по несправедливому обвинению, сфабрикованному мафиози-предпринимателем, утверждается среди зэков благодаря своей силе и ловкости, совершает побег, а потом побеждает в смертельном поединке своего же бывшего однополчанина.

В дальнейшем число таких героев множится. Фактически «клоном» Говоркова становится детектив Виктор Гришанин из боевика Л. Партигула «Мафия бессмертна» (1993). Его играет тот же Д. Певцов, причем опять в дуэте с нисколько не изменившейся (ни внешне, ни по сюжетной функции) Т. Скороходовой. Он вновь оказывается в исправительной колонии (на этот раз — за непредумышленное убийство), вновь дает отпор зэкам-беспредельщикам, вновь совершает побег и на воле одерживает верх над мафией. В «Крысином углу» (реж. А. Андронников, 1992), после отсидки в тюрьме в родной город возвращается бывший тренер по карате (А. Иншаков), чье предназначение — покарать погрязшую в коррупции и разврате городскую власть и милицию. Через 3 года, переместив в принципе того же героя (он стал каскадером) в сюжет фильма «Крестоносец», автор сценария В. Приемыхов и режиссеры М. Туманишвили и А. Иншаков «освободили» его от судимостей и отбывания сроков, однако по типу характера, способам воздаяния за зло и умению находить общий язык с воротилами преступного мира каскадер Саша вполне мог считаться своим среди «блатных».

Среди фильмов 1993 г. можно выделить вообще в своем роде уникальный прецедент, когда положительный «герой-узник» вырастает из достаточно одиозного — по этическим меркам — реального персонажа. Подлинная история серийного убийцы Сергея Мадуева, в которого влюбляется ведущая его дело следователь (влюбляется — и содействует его побегу), трансформируется в «пронзительную» криминальную мелодраму «Тюремный романс» Е. Татарского. В экранной версии вместо жестокого и циничного убийцы объектом страстного увлечения героини в мундире следователя (М. Неелова) становится попавшийся на финансовых махинациях предприниматель (А. Абдулов). Как и свойственно героям Абдулова, подследственный Артынов мужественен, обаятелен, ироничен, до дерзости независим по отношению к тюремному персоналу и трогательно-дружелюбен по отношению к своему сокамернику-вьетнамцу. В отношениях с охваченной внезапным чувством далеко не юной и замужней Еленой Андреевной Артынов доминирует; он полностью подчиняет возлюбленную своей воле. Итогом этого подчинения сначала становятся импульсивные «объятия через решетку», сексуальная близость, а затем передача подследственному оружия — пистолета мужа Елены Андреевны. Артынов совершает побег, при этом убивает охранника, потом убивают его (Елена Андреевна с трагической гримасой наблюдает за всем этим из кабины милицейского вертолета). Как нетрудно понять, создатели фильма ставили своей сверхзадачей этически оправдать обоих героев, но художественный результат нельзя назвать убедительным: ни сытый, самодовольный, развязный герой, ни хандрящая при своей комфортной и обеспеченной жизни героиня (она — жена депутата Госдумы) не выглядят людьми, которым судьба не оставляет иного выбора, кроме как попрание уголовных и моральных норм, приводящее к супружеской измене, нарушению норм служебной этики и, самое главное, убийству человека, стоящего на страже закона.

Определенную эволюцию претерпевает образ «крестного отца» преступной группировки, «авторитета», утвердившегося на самой вершине криминального сообщества. Если говорить о подобных персонажах в фильмах «Холодное лето пятьдесят третьего» или «Беспредел», то они однозначно ни симпатии, ни уважения не вызвали — в силу просто того, что нарушали

не только уголовный кодекс, но и все писаные и неписаные законы человечности. Можно, однако, вспомнить, что при схожей этической доминанте несколько иным — в нюансах — был один из самых харизматичных «паханов» советского экрана — Карп-«Горбатый» (А. Джигарханян) из телесериала «Место встречи изменить нельзя» (С. Говорухин, 1979): переполненный звериной жестокостью и коварством, он, похоже, все-таки понимал значимость доброго и нравственного в этом мире. Неудивительно, что десятилетием спустя именно Джигарханян появляется в эпизодической роли криминального авторитета по кличке Король в фильме «По прозвищу Зверь», где произносит запоминающуюся реплику в адрес главного героя: «в тебе что-то от человека есть, давно таких не встречал» («от человека» — в смысле, от существа, живущего не только животными инстинктами и мотивациями, проявляемыми как в ипостаси хищника, так и жертвы). Уже в постперестроечном кино появляются различные модификации этого образа — от семейного деспота (криминальный авторитет «Папа» в «Линии жизни» П. Лунгина, 1995) до опереточного мафиози Филиппа («Возвращение броненосца» Г. Полоки, 1996) и откровенно эксцентричного пахана-болвана Козюльского («Ширли-мырли»). Их «фирменным знаком» становится низкий и густой «бархатный» голос со зловеще-ироническими интонациями — без сомнения, один из самых характерных кинематографических маркеров отрицательного персонажа.

Не столь резонансным, как герои Джигарханяна, но определенно заслуживающим внимания в нашем контексте стал один из главных персонажей криминальной драмы «Винт» (реж. А. Казаков, 1993). Глава мощной мафиозной группировки Олег Михайлович (М. Гладышев) представлял собой откровенно одиозного негодяя (у него — и наркотраффик, и притоны, и заказные расправы, и элементарное презрение к людям, и даже соответствующая «порочная» внешность), но по ходу сюжета выясняется, что его, бывшего офицера-«афганца», таким сделала наша неприглядная действительность, а потому он заслуживает прощения и — спасения своим бывшим однополчанином. В финале положительный герой, борец с мафией Ким (Ким Ин-хо) после кровавой «разборки» выносит на плечах своего антагониста и бывшего командира (видимо, «к новой жизни»?) точно так же, как выносил его с поля боя в Афганистане.

Безусловно, реальные факты и фигуранты криминальных хроник влияли на социальное сознание больше, чем их экранные образы. Но, как бы то ни было, кинематографические ипостаси «князей» российского преступного мира также внесли немалый вклад в то, что в нашем общественном сознании первой половины 1990-х стал укореняться фрейм, что криминальный авторитет, главарь преступной группировки — это не просто «неизбежное зло», но некая неизбывная, специфическая константа российской действительности, бороться с которой не только бессмысленно, но и нецелесообразно. Ставшая народной поговоркой максима следователя Жеглова — «вор должен сидеть в тюрьме!» из все того же говорухинского сериала с начала 1990-х хоть и не вышла из обихода, но утратила свойство социального императива: общество смирилось с тем, что крестные отцы мафии, матерые уголовники, криминальные авторитеты не только не скрываются от органов правопорядка, но активно участвуют в жизни общества и даже получают «пиар» в средствах массовой информации. И однозначное моральное оправдание получает самочинный мститель, чье право на убийство не предусмотрено уголовным кодексом, но благословляется «высшим судом». В самой буквальной форме это было доказано «Ворошиловским стрелком» (1995) того же Говорухина, где во всех отношениях *порядочный* пожилой человек расстреливает (пусть и не со смертельным исходом) целую компанию молодых мерзавцев.

Во второй половине 1990-х и начале 2000-х новую, еще более мощную подпитку этому фрейму дадут многие другие фильмы и телесериалы. Прежде всего, это «Брат» (1997) А. Балабанова, выдвинувший в пантеон любимых народных персонажей флегматичного и простодушного «санитара криминальных джунглей» Данилу Багрова (С. Бодров)[1]. Близких по социальной функции героев ввели в культурный обиход фильмы «Барханов и его телохранитель» В. Лонского, «Шизофрения» В. Сергеева, «Бумер» П. Буслова, «Олигарх» П. Лунгина, балабановские «Жмурки». Киллер, мафиози, боевик и даже главарь преступного сообщества, которые в первые постперестрочные годы могли претендовать лишь на статус антагонистов главного положительного героя, начинают замещать его в этом амплуа [2, с. 153–162].

Литература

1. 90-е. Кино, которое мы потеряли. М.: Новая газ.: Зебра Е, 2007. 254 с.
2. *Зайцева Л.А.* Российский кинематограф 90-х в поисках зрителя М.: ВГИК, 2018. 191 с.
3. Летопись российского кино 1981–1991 [сост.: В.А. Жданова и др.]. М.: Материк, 2016. 735 с.
4. Отечественный кинематограф на рубеже столетий 1986–2002. М.: ВГИК, 2005. 260 с.
5. Смена вех: отечественное кино середины 1980-х — 1990-х. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2022. 688 с.

References

1. *90-e. Kino, kotoroe my poteryali* [The 1990s. The cinema we lost]. Moscow: Novaya Gaz., Zebra E, 2007. 254 p. (In Russian)
2. Zajtseva, L.A. *Rossijskij kinematograf 90-h v poiskah zritelya* [Russian cinema of the 90s in search of the viewer] Moscow:: VGIK, 2018. 191 p. (In Russian)
3. *Letopis' rossijskogo kino 1981–1991* [sost.: V. A. ZHdanova i dr.] [The Chronicle of Russian cinema 1981–1991 [comp.: V.A. Zhdanova et al.]]. Moscow: Materik, 2016. 735 p. (In Russian)
4. *Otechestvennyj kinematograf na rubezhe stoletij 1986–2002* [Domestic cinema at the turn of the century 1986–2002]. Moscow:: VGIK, 2005. 260 p. (In Russian)
5. *Smena vekh: otechestvennoe kino serediny 1980-h — 1990-h* [Change of milestones: domestic cinema of the mid-1980s — 1990s]. Moscow: Kanon+ ROOI «Reabilitaciya», 2022. 688 p. (In Russian)

1 Уместно предположить, что если бы на какой–то новой станции нашего метрополитена, по аналогии с вестибюлем станции «Площадь революции» в Москве, установили скульптуры самых характерных персонажей постсоветской эпохи, среди них непременно бы оказался Данила Багров.

УДК 778.5
DOI: 10.24412/2618-9313-2021-417-9-11

Евгений Цымбал: специфика художественного метода в игровом и документальном кино

Цыркун Н. А.
ORCID ID: 0000–0002–6723–5870

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
Статья посвящена изучению специфики художественного метода российского режиссера Е. Цымбала. На материале игровых и документальных фильмов выявляются такие устойчивые мотивы как генеалогия власти и насилия в тоталитарной культуре, подавление индивидуальности личности и одиночество интеллектуала в его противостоянии репрессивным функциям государства.

Ключевые слова
Евгений Цымбал, кино России, либерализм в России, тоталитаризм, репрессии

UDC 778.5

Evgeny Tsymbal: The Particularity of the Artistic Method in His Feature and Documentary Films

Tsyrkun, N. A.

Abstract
The article dwells on understanding the artistic method of the Russian director Evgeny Tsymbal. Analyzing his feature and documentary films, the author reveals the key concepts of Tsymbal's films such as the genealogy of power and violence in a totalitarian culture, suppression of one's individuality and the loneliness of an intellectual in his opposition to the repressive functions of the state.

Keywords
Evgeny Tsymbal, Russian cinema, liberalism in Russia, totalitarianism, repression

Становление Е. Цымбала как режиссера было определено творчеством таких ярких, но кардинально различных по стилю и художественному мышлению мастеров, как Л. Шепитько, у которой он работал в качестве ассистента на «Восхождении», Э. Рязанова (ассистент на «Служебном романе»), А. Тарковского (на «Сталкере» вместе с М. Чугуновой он исполнял обязанности второго режиссера) [2, 3], Н. Михалкова (ассистент на фильме «Несколько дней из жизни И. И. Обломова») и М. Захарова (ассистент на фильме «Тот самый Мюнхгаузен»). Особенности режиссуры, разные ее грани постигались в ходе работы на еще нескольких фильмах с Э. Рязановым (первым поверившим в режиссерский дар своего ассистента), Н. Михалковым («Родня», «Без свидетелей», на несостоявшемся проекте фильма о А. Грибоедове, на массовых сценах «Сибирского цирюльника»). В фильмах «Родня», «Жестокий романс», «Забытая мелодия для флейты», «Сибирский цирюльник» (и позже в собственном фильме «Повесть непогашенной луны») Цымбал снялся в эпизодических ролях. В 1984 г. закончил Высшие курсы сценаристов и режиссеров (мастерская Рязанова). Позже стажировался в 1989 г. в Санданс-Институте (Киношкола Р. Рэдфорда); в 1994 г. стажировался и преподавал в Высшей народной школе Бископс Арно Нордиск, Швеция.
Режиссерский дебют Цымбала, 46-минутный «Защитник Седов» (1988, по рассказу И. Зверева, сцен. М. Зверевой) сразу сделал его знаменитым (в частности, приобретен музеем кино в Роттердаме). В этом фильме обозначилась особенность авторского почерка — сближение документального и игрового кино, стилизация игровых съемок под архивный материал и включение в контекст фильма кинохроники, — заметная не только в стилистике, но и в том, что он, режиссер игрового кино, снимает много документальных фильмов.
«Защитник Седов» — история о том, как столичный адвокат, для которого профессиональный долг и достоинство важнее страха, взялся в 1937 г. вести расстрельное дело четырех обвиненных во вредительстве агрономов. В те времена исход подобных дел был предрешен, однако благодаря настойчивости и упорству Седова приговор отменяется. Справедливость торжествует, но своеобразно. Прокурор (В. Ларионов) — за этим образом видится А. Вышинский, иезуит от юриспруденции и один из главных сталинских палачей — оглашает результаты следствия: невиновные оправданы, а вместо них расстреляны «как бешеные собаки» все причастные к их осуждению, а заодно и многие непричастные и невиновные, те, кто, рискуя головой, помогал Седову. Попытка бороться с бесчеловечной системой обернулась зловещей гримасой: благими намерениями защитника устлана дорога в ад, но уже не четверым, а десяткам жертв. Фильм заканчивается трагическим апофеозом: в зале с колоннами сотни людей устраивают овацию суровому приговору и защитнику Седову, благодаря которому разоблачена очередная преступная шайка «врагов народа». И в центре этой восторженной толпы — подавленно озирающийся Седов с мертвенной испариной на лице, непослушными ладонями автоматически аплодирующий вместе со всеми. Далее идут кадры кинохроники, где на трибуне витийствует Микоян, а перед ним ликующий, бушующий овацией зал. Камерная, частная

история стала символом эпохи репрессий.

Успеху фильма способствовал выбор актера на заглавную роль. По замыслу Цымбала, это «человек, который сочетал бы в себе черты Акакия Акакиевича из гоголевской «Шинели» с благородством и твердой убежденностью старых российских интеллигентов». В исполнении В. Ильина в тихом и печальном упрямце проявилась, по выражению критика Т. Москвиной, «обреченная мужественность». Именно это качество придало роли и фильму в целом трагедийную тональность. На счету Ильина было уже немало фильмов, но «Защитник Седов» вывел его в ряд первоклассных российских актеров.

Фильм собрал целую коллекцию наград: Гран-при 18-го ВКФ «Молодость» в Киеве, 1988; спец. приз жюри МКФ в Кемпере, 1988; спец. приз жюри и премия ФИПРЕССИ XXXVII МКФ в Мангейме, 1988; спец. приз жюри МКФ сопротивления и свободы в Сопоте, 1989; премия BAFTA За лучший км фильм года, 1989; приз за лучший ч/б фильм МКФ в Корке, 1991.

В следующем фильме, полнометражной экранизации «Повести непогашенной луны» Б. Пильняка (1991, сц. В. Жалакявичуса), Цымбал по-новому открыл известного зрителю В. Проскурина, сыгравшего «первого человека в стране» с портретными чертами Сталина. «Второй человек в стране», герой Гражданской войны наркомвоенмор (министр обороны) Гаврилов (актер В. Стеклов), получает приказ прибыть на врачебный консилиум. Хирурги принимают решение об операции. Гаврилов понимает, что лицемерная забота о его здоровье — знак опалы, и живым он из больницы не выйдет, но, подчиняясь партийной дисциплине, покорно идет в пасть всепожирающего молоха. В 1989 г., когда снимался фильм, советские государственные деятели, пострадавшие от сталинских репрессий, представали в ореоле мученичества. Цымбал переставляет акценты: власть, утвердившаяся преступным путем, неизбежно ведет к эскалации насилия, и рано или поздно сама станет жертвой. Переживая ужас приближающейся гибели, Гаврилов страдает от проснувшейся в нем совести, ощущение неотвратимой кары парализует волю. Его преследуют видения кровавой расправы на реке Белой, когда он отдал распоряжение «очистить баржи» от сотен пленных белогвардейцев — юнкеров и офицеров. Им связали руки колючей проволокой и утопили. Напрасно Гаврилов старается вытеснить из памяти воспоминания, они возвращаются к нему в последнем сне на операционном столе: под крещендо «Интернационала» — река, покрытая всплывшими из воды трупами. Введенная в фильм хроника похорон наркомвоенмора М. Фрунзе, обстоятельства смерти которого обыгрывала повесть Пильняка, дополняет мотивы устранения «второго человека в стране». По мнению «первого человека», он становился слишком популярным. Это подчеркивается эпизодом в театре, где Гаврилова узнают и приветствуют овациями. Наркомвоенмору нравится восхищение публики. А связь с народом давно утеряна: наркомвоенмор отдыхает в роскошном бывшем царском дворце, нарядные детки, вальсы под патефон… Эти кадры сняты в элегантной стилистике, резко контрастирующей с жестоким реализмом снятых под документ эпизодов на реке Белой.

Награды фильма: Приз за лучший пм фильм VIII МКФ в Трое, 1992; спец. приз жюри «Серебряный Орел» на МКФ исторических фильмов в Рюэй-Мальмезоне, 1992.

Старт Цымбала в игровом кино пришелся на время, когда интересы художника и государства совпали. Но этот период скоро миновал. Несклонный к компромиссу Цымбал вместе с другими неординарными режиссерами оказался на обочине кинопроцесса. Он снял несколько документальных фильмов для телерадиокомпании «Мир». Затем по предложению Л. Филатова в 1997 г. сделал для цикла «Чтобы помнили» передачу об А. Кайдановском, с которым они работали на фильме «Сталкер» у Тарковского, учились на ВКСР и дружили, а потом и документальный фильм о нем «Сны Сталкера» (1998, и авт. сцен.) [1, 4], который получил спец. приз Гостелерадиофонда «За режиссерское мастерство и творческое использование киновидеоматериалов в телевизионном фонде», 1999 и приз за лучшее использование архивных материалов на Фестивале телевизионных программ в Сочи, 1999.

Сквозной мотив кинодокументалистики Цымбала — природа творчества, выживание художника во времени, в контексте эпохи и драматических жизненных обстоятельств. Об этом рассказывалось в «Снах Сталкера» — истории актера и режиссера А. Кайдановского с его странной метафизической глубиной. «Дзига и его братья» (2003, авт. сцен., док., видео) — лента о судьбе братьев Кауфманов, выдающегося отечественного кинорежиссера-авангардиста Дзиги Вертова и его братьев Бориса и Михаила. В 2004 г. этот фильм удостоился премии «Ника» и получил еще ряд призов: приз имени Саввы Кулиша на ФРК «Окно в Европу» в Выборге, «Серебряный Пегас» фестиваля фильмов о Москве и москвичах, Главный приз за лучший документальный фильм международного телефорума «Вместе» в Ялте, Главный приз за лучший фильм МКФ документального и антропологического фильма в Пярну, главный приз «Хрустальная менора» за лучший документальный фильм на международном фестивале еврейского кино в Праге, приз за лучший документальный фильм XIV ФРК в Онфлере. А за ретроспективу его фильмов Цымбал награжден призом «Горькая чаша» за последовательность в отстаивании человеческого достоинства международного телефестиваля в Пловдиве, 2004.

Фильм Цымбала «Другой Тютчев» (и авт. сцен.) о жизни и творчестве поэта-философа, ярчайшей личности в истории русской поэзии, отмечен призом жюри XI РКФ «Литература и Кино» в Гатчине», 2005, и спец. дипломом МКФ в Лиможе.

Еще одну «Нику» режиссер получил в 2007 г. за фильм «Зощенко и Олеша: двойной портрет в интерьере эпохи» (а также приз «Литературной газеты» на фестивале архивного кино в Белых Стобах и спецприз жюри фестиваля «Литература и кино» в Гатчине; номинировался на премии «Золотой орел» и «Золотой лавр»). Смонтированный на хроникальном материале, фильм рассказывал, как ломала и корежила власть двух писателей, сделавших разный выбор под гнетом эпохи.

В 2009 г. были сделаны фильмы «Владислав Микоша: остановивший время» (тв, соавт. сцен. и сорежиссер совм. с Д. Фирсовой) о выдающемся кинооператоре, проработавшем в документальном кино почти 70 лет, и «Загадка Чехова» (2009, тв, совм. сцен. и реж. с С. Головецким) о таинственной притягательности чеховских пьес, которые более ста лет считают для себя честью ставить режиссеры всего мира.

Цымбалу чуждо разделение кино на интеллектуальное и массовое. Единственный критерий — талант персонажа, осмысленность его деятельности. Не конъюнктурой был обусловлен его интерес к творчеству Э. Рязанова, в результате которого появился фильм «Эльдар Рязанов. Забытая мелодия для флейты» (1987). А фильмом «Леонид Гайдай: от великого до смешного» (2001, док., видео, и авт. сцен.) он снял предубеждение о «второсортности» жанра эксцентрической комедии, в котором создал свои шедевры режиссер, обожаемый народом и недооцененный критикой.

В документалистике Цымбал проявил себя как историк, сочетающий разыскания забытого, неизвестного и табуированного с поисками новых форм выражения, как автор фильмов одновременно новаторских и интересных широкому зрителю. Цымбал не замыкается тематически в границах мира искусства. В его фильмографии есть фильмы политического, социально-исторического звучания: «Обыкновенный большевизм» (1999) — о злодеяниях коммунистов против своего народа (Приз за лучшую продюсерскую работу на КФ «Кинотавр», 2000) и «Красный Сион» (2006, док., и авт. сцен. совм. с В. Дымшицем) — о попытке организации еврейских сельскохозяйственных колоний в Северном Крыму в 1920-е гг., драматическая история народа подана здесь через «увеличительное стекло» личной истории переселенца из Палестины Менделя Элькинда и его сподвижников в коммуне «Войо-Нова», людей, поверивших в благородные намерения советской власти и обманутых ею. В 2010 г. Цымбал закончил двухлетнюю работу над фильмом «Тетрадь из сожженного гетто» (режиссер и авт. сцен.) о судьбе девочки, которая подобно Анне Франк вела дневник в каунасском гетто.

Последние на сегодняшний день документальные проекты режиссера — это портреты, где главный герой представлен в тщательно разработанном культурно-историческом контексте, обнаруживающем непосредственные связи с современностью. Так, «Валентина Кропивницкая: В поисках потерянного рая» (совм. с А. Смолянским, 2015), «Оскар» (совм. с А. Смолянским, 2018) — оба фильма посвящены крупным российским художникам, супругам В. Кропивницкой и О. Рабину, участникам печально известной «Лианозовской группы». Камерная форма этих работ как нельзя более способствует глубокой рефлексии автора, которую он стремится разделить со своим зрителем, не только о героях, но и эпохе их окружавшей.

Литература

1. Алексндр Кайдановский в воспоминаниях и фотографиях. М.: «Искусство», 2002. 262 с.
2. Феномен Андрея Тарковского в интеллектуальной и художественной культуре. / Сб. Ред.-сост. Е. Цымбал, В. Океанский. Иваново: Талка, 2008. 223 с.
3. Фокус на бесконечность. Разговор о «Сталкере» (Георгий Рерберг — Марианна Чугунова — Евгений Цымбал) // Искусство кино. 2006. № 4. 2006.— URL: https://old.kinoart.ru/archive/2006/04/n4-article20
4. *Цымбал Е.* «Он был такой персонаж, который заглядывал в бездну…». Из книги воспоминаний об А. Кайдановском // Киноведческие записки. 2000. № 47.— URL: http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/406/

References

1. *Aleksndr Kajdanovskij v vospominaniyah i fotografiyah* [Alexander Kaidanovsky in memoirs and photographs]. Moscow: Iskusstvo, 2002. 262 p. (In Russian)
2. *Fenomen Andreya Tarkovskogo v intellektual'noj i hudozhestvennoj kul'ture* [The phenomenon of Andrei Tarkovsky in intellectual and artistic culture]. / Sbornik. Redactor I sostavitel. E. Cymbal, V. Okeanskij. Ivanovo: Talka, 2008. 223 p. (In Russian)
3. Fokus na beskonechnost'. Razgovor o «Stalkere» (Georgij Rerberg — Marianna Chugunova — Evgenij Cymbal) [Focus on infinity. Discussion about *Stalker* (Georgy Rerberg — Marianna Chugunova — Evgeny Tsymbal)]. *Iskusstvo kino*. 2006. # 4.— URL: https://old.kinoart.ru/archive/2006/04/n4-article20 (In Russian)
4. Cymbal, E. «On byl takoj personazh, kotoryj zaglyadyval v bezdnu…». Iz knigi vospominanij ob A. Kajdanovskom ["He was such a character who looked into the abyss …" From the book of memoirs about A. Kaidanovsky]. *Kinovedcheskie zapiski.* 2000. № 47.— URL: http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/406/ (In Russian)

УДК 7.036
DOI: 10.24412/2618-9313-2021-417-12-16

Использование технологий дополненной и виртуальной реальности в гибридных арт и кинопространствах

Лоцманова С. Е.
ORCI ID: 0000–0003–4524–9267

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
Концепция создания гибридных арт-пространств становится ведущей тенденцией процесса изменения культурной реакции на произведение искусства. Она трансформирует наш эстетический опыт и нуждается в дополнительных исследованиях, что и предстает задачей данной статьи.
В статье анализируется ряд новых коммуникативных практик в области современного искусства. Одна часть из них возникла как ответ на социальные ограничения во время карантинных мероприятий из-за COVID-19, другая явилась следствием появления и развития в областях 3D кинематографа и технологий виртуальной и дополненной реальностей. Приводятся примеры внедрения технологии панорамного 360° видео и ее интеграции в контекст художественного и документального кинематографа. Предлагается общая классификация основных способов взаимодействия в музееведении и в кинематографе с целевой аудиторией посредством инновационных технологий. Исследуются интерактивные подходы к созданию киноинсталляций с использованием специальных костюмов, снабженных датчиками движения, или иных кинестетических тренажеров, задействующих вестибулярные механизмы у зрителей.

Ключевые слова
VR, AR, панорамное видео, 3D кино, иммерсивность, интерактивность

UDC 7.036

The Use of Augmented and Virtual Reality Technologies in Hybrid Art and Cinema Spaces

Lotsmanova, S. E.

Abstract
The concept of creating hybrid art spaces is becoming a leading trend in the process of changing cultural reactions to a work of art. It transforms our aesthetic experience and needs additional research, which is the purpose of this article. This article analyzes a number of new communication practices in contemporary art. Some of them were a response to the social restrictions during the COVID-19 quarantine measures, while others appeared as a consequence of the emergence and development of 3D cinema and virtual and augmented reality technologies. This article provides examples of the introduction of the 360° panoramic video technology and its integration into the context of feature and documentary cinema. The author gives a general classification of the main ways of interacting with the target audience through innovative technologies in museology and cinema. The article explores interactive approaches to creating film installations using special suits that are equipped with motion sensors or other kinesthetic simulators that engage the vestibular mechanisms of the audience.

Keywords
VR, AR, panoramic video, 3D cinema, immersiveness, interactivity

Актуальной тенденцией в области коммуникативных практик современного искусства явилась практика создания гибридных иммерсивных *(от immersive — захватывающий)* пространств. Здесь речь идет не только о стандарте подключения участников к онлайн трансляции, происходящей в другом месте, но прежде всего об изменении статуса вовлеченности в действие самого зрителя, который вступает в различные субъект-объектные взаимодействия в арт среде. Это происходит как непосредственно в физическом, так и в виртуальном мире.
Участники либо предстают зрителям в записанном заранее с их участием видеосюжете, либо присутствуют на стрим трансляции в режиме онлайн и/или находясь непосредственно на месте транслируемых событий. Последнее возможно для того, чтобы увидеть, и даже физически повлиять на все происходящее «здесь и сейчас». Но все чаще эти «места действия» в арт-кластерах превращаются в «места присутствия», а все действие из базовой реальности переносится в цифровое пространство. Такими «местами присутствия», в силу дороговизны массового введения ряда технических инноваций, становятся так называемые многопользовательские хабы, обеспеченные специальными VR-шлемами и другим сопутствующим сетевым оборудованием. Развитие технологий дополненной (Augmented Reality) и виртуальной (Virtual Reality) реальности меняет способы репрезентации художественной реальности: в городской среде, в музеях, кинематографе.
Основные направления Augmented Reality (AR) и Virtual Reality (VR).
В виртуальной реальности это будет VR видео и интерактивная VR реальность, в дополненной: мобильная AR реальность и VR-очки типа HoloLens. Интерактивная VR в свою очередь делится на мобильную и беспроводную VR (без подключения

к компьютеру), и PC VR,— под последней подразумеваются VR шлемы, для работы которых необходим ноутбук или персональный компьютер с настроенным программным обеспечением.

Рассмотрим разницу между виртуальной реальностью и дополненной реальностью. VR создает свою собственную реальность, которая генерируется и управляется компьютером. Дополненная реальность работает путем объединения реального мира с виртуальным. Разработчики создают изображения или звуки в приложениях так, чтобы они сочетались с реальным контентом. Виртуальная реальность и дополненная реальность схожи по цели погружения пользователя, хотя делают это по-разному [7]. На грани между AR и VR определяют MR, или Mixed Reality — смешанную реальность, носящую гибридный характер. Ею можно описать феномен помещения виртуального объекта в наш реальный мир. Иногда ею называют AR. Но чем ближе воссоздание образа виртуального цифрового объекта к его реальным чертам, и чем сильнее иллюзия взаимодействия с ним в физическом мире, тем ближе она к VR. Особое внимание следует уделить определению MR в конкретных случаях, ведь вследствие ее «дрейфа» между VR и AR точность ее отличительной идентификации от других видов реальности представляется вопросом достаточно условным.

VR на экране позволяет отображать самые разнообразные пространственные объекты с максимальной аудиовизуальной реалистичностью для зрителя (даже никогда не существовавшие в действительности объекты), тем самым посредством иммерсивных технологий погружая его внутрь пространственного объекта (или целого комплекса объектов, организованных между собой и образующих представление о виртуальном мире).

В силу бинокулярного зрения большинство людей видит мир в трех измерениях, воспринимая глубину окружения стереоскопическим зрением. Для восприятия глубины кадра в фильме важны многие факторы, такие как размер изображений относительно друг друга, их цветовая градиентная структура, взаимное перекрытие на переднем плане. В своей книге «A History of Three-Dimensional Cinema» [5], посвященной истории 3D-кинематографа, профессор медиаисследований из США Д. А. Кук пишет об эффекте иллюзии глубины, считываемый глазом на плоских поверхностях картин, рисунков или фотографий. Он объясняет зависимость этого эффекта от устройства наших глаз, чьи поля зрения частично перекрываются, вызывая небольшой параллакс, в котором каждый глаз видит объекты немного с другой точки зрения [5, с. 1–10]. Так, один и тот же предмет для левого и правого глаза может находится под разными углами обзора, но мозг создает иллюзию объемного изображения. Д. А. Кук выделяет следующие виды параллакса: положительный (изображения, удаляющиеся от экрана в глубину), отрицательный (изображения, выходящие из экрана в пространство зрительного зала), нулевой параллакс (определяемый на плоских изображениях) [5, с. 127–136].

Если разные части наблюдаемого объекта двигаются с разными скоростями, тогда мы говорим о двигательном параллаксе. Альтернативные сигналы глубины пространства кадра привычно считываются мозгом через систему линейной перспективы, объединяя картинки с двух точек зрения в одно изображение. В 3D кино объемное видение происходит также благодаря эффекту параллакса, т.е. наложению двух плоских картинок с левого и правого глаза, для создания единого изображения.

Попытки создания стереокинематографа имеют довольно длительную историю со времен начала самого кинематографа, получив мощное развитие в области 3D кинематографа только в последние десятилетия. По интернет-опросам фильм Д. Кэмерона «Аватар», созданный в 2009 г., стал культовым и уже классическим образцом этого жанра, впервые открыв для огромного числа зрителей технологию массового просмотра стереокино в кинотеатрах при использовании простейшей модели 3D очков [5]. При высокой частоте кадров с экрана и регулировании светового потока в каждый глаз, у зрителя в таких очках пропускаются определенные кадры. Они попадают в мозг, где, благодаря эффекту параллакса, формируется объемное изображение. В соответствии с одноименным названием трех методов разделения этих картинок для составления общего изображения, происходит деление 3D очков на анаглифные, поляризационные и затворные.

Традиционные принципы рассказа историй адаптируются новым реалиям и методам съемки, среди которых выделяется метод панорамной 360° съемки. Это видео основано на системе метаданных панорамного формата, созданных сферической камерой или рядом камер, одновременно снимающих объект с разных ракурсов, и объединяющих видео из сферических или кубических проекций в один кадр с помощью специальных программ. Пользователям фейсбука видео 360° стали доступны для выкладывания в хронику ленты новостей еще с сентября 2015 г. Их загрузка осуществляется также, как при добавлении любого видео на страницу, а при необходимости добавления метаданных, смещение точек в кадре, по которым происходит панорамирование, корректируется самостоятельно с помощью встроенного в фейсбук инструмента 360 Director Tools. В качестве крупного сообщества по данной теме панорамных видео выступает группа Facebook 360.

Чем профессиональнее, в отличие от обычного видеоблогинга, снято такое видео, тем его интереснее смотреть. Но, как известно, не всегда технологии являются беспроигрышным способом получить незабываемые впечатления от фильма. Интересен в этом плане пример 13-минутного короткометражного художественного фильма «Вне тела» 2016 г. от студии Лен VR, позиционируемый как первый VR хоррор в формате 360° про жизнь после смерти. Вспоминаются полеты души Оскара из фильма «Вход в пустоту» Г. Ноэ (2009 г.), где головокружительные эффекты у большей части зрителей, то от ручной камеры, то от съемок парения над потолком, были достигнуты режиссером без всякого VR. Тем не менее, именно Ноэ в своих экспериментальных поисках обратился в своей следующей работе к 3D кинематографу (эротическая драма «Любовь», 2015). За год до этого Ж.-Л. Годар снял «Прощай, речь 3D».

Панорамные съемки используются и в новостных сюжетах. Одними из первых телеканалов в производство видео 360° включился телеканал Russia Today. Они интегрировали панорамное видео в документальные фильмы с традиционным двухмерным flat форматом, выпустили мобильное приложение RT360, и сняли циклы панорамных видео. Среди них: «Донбасс 360: разоренное сердце Европы» (2015), съемки серии роликов «Революция 360» (2017), реконструирующих и отыгрывающих с помощью актеров, писателей и музыкантов события столетней давности, обзорные панорамные экскурсии в Большой Театр и по Кремлевскому дворцу. В 2016 г. телеканал запустил совместный проект с Роскосмосом «Космос 360», сняв первое в истории панорамное видео из открытого космоса. Эти видеоработы стали частью музейных экспозиций ООН в Вене и Женеве, а также канал RT принимал участие в научных VR фестивалях и организовывал публичные VR показы.

От сценария, мастерства видеорежиссера и скрупулезной работы саунд-продюсера зависит, куда в следующий момент обратит

внимание зритель в кадре, куда он при просмотре развернет «свою камеру наблюдения» за происходящим. Пользователь, оказавшийся словно в центре снимаемых событий, может, при желании, зрительно монтировать снятое видео по собственному усмотрению, меняя угол и перспективу обзора. На ПК для перемещения внутри пространства экрана он использует компьютерную мышь, рассматривая снятый объект со всех сторон. На смартфоне для просмотра панорамных видео нужно перемещать устройство и иметь в нем датчики движения. Видимую часть панорамы определяет работа встроенного акселерометра для регулирования скорости перемещения устройства и гироскоп для обозначения направления куда именно (влево, вправо и т.д.) происходит движение смартфона в руках пользователя. Эти же датчики, а также дисплей и другие компоненты смартфона, становятся необходимым условием просмотра стереокартинки при работе самого простого шлема виртуальной реальности Google Cardboard. Он был сделан из картона, магнита и оптических линз, адаптирующих сферическую форму глаза к VR, симулированной на плоском экране смартфона с помощью приложения Cardboard от Google. На основе принципа работы Google Cardboard были сделаны многочисленные бюджетные интерпретации кардбордов от разных производителей в тогда только начинающей развиваться перспективной области VR-маркетинга [7]. Зачастую очки виртуальной реальности из коробки становились даже частью брендовой упаковки, как в маркетинговых кейсах от Coca Cola или наборах Хэппи Миллс от McDonald's в 2016 г. Аналогичная доступность для массового зрителя VR автономных очков со встроенным дисплеем, аудиосистемой и другими датчиками для просмотра кинофильмов исключительно вопрос времени и развития технологий.

Современные музеи активно используют средства мультимедиа для расширения визуальной образности и постоянно усовершенствуют их спектр взаимодействия с посетителем экспозиции, используя технологии виртуальной и дополненной реальности. Тем самым посетитель вовлекается в выставочное пространство, перемещаясь подобно игроку в компьютерной игре.

Под технологией виртуальной реальности в современном музееведении подразумевается ряд технологических устройств, надеваемых на посетителя экспозиции (VR очки, например, Microsoft HoloLens — очки смешанной реальности, использующие 64-разрядную операционную систему Windows Holographic из Windows 10, или шлемы Oculus Quest (Rift S), Valve Index, HTC Vive (Pro), Samsung Gear, PlayStation VR, или иной шлем, имеющий связь только с джойстиком или контроллером с гарнитурой, специальными перчатками, или даже целым костюмом для получения тактильных ощущений от соприкосновения с объектами экспозиции. Костюмы снабжаются системой биометрических датчиков движения, а иногда и специальным техническим рюкзачком). Тактильная обратная связь основана на электростимуляции. Это оборудование обеспечивает эффект иммерсивности, т.е. полного погружения в фильмическую среду посредством создания стереоскопической иллюзии искусственного видеомира, окружающего зрителя со всех сторон (360 градусов обзора) на дисплее шлема.

Эффект иммерсивности в виртуальной реальности достигается благодаря системам отслеживания его местоположения в выставочном пространстве и непосредственной связи всех действий пользователя с происходящим на экране его виртуального шлема в режиме реального времени. При этом реципиент не видит реальной окружающей его обстановки, а лишь наблюдает ее видеопроекцию на экране шлема в виде художественной имитации вымышленного мира. Он может воспроизводить разнообразные воздействия в реальной среде и откликаться на них в виртуальной среде. Для симуляции у посетителя комплекса соответствующих ощущений можно провоцировать весь спектр синестетического восприятия, в том числе обонятельных, вкусовых или осязательных реакций. VR устройства, управляемые разными пользователями, могут объединяться для их совместного использования и коллективного исследования выставочных образцов.

Впечатление от посещения большей части современных музеев зритель может получить не выходя из дома, просто обладая соответствующим необходимым оборудованием и программным обеспечением. Для совершения виртуальной экскурсии достаточно загрузить программную оболочку с соответствующим интерактивным маршрутом и погрузиться в сконструированную фотографами, программистами и 3D художниками панорамную экспозиционную реальность. Для лучшего эффекта погружения предпочтительнее воспользоваться специальными приложениями к шлему VR, но, и за его отсутствием, некоторые подробные впечатления можно получить, благодаря 3D виртуальным турам на компьютере или смартфоне.

Иногда такие экскурсии сопряжены с показом VR фильмов. В московском центре современного искусства периодически проходят VR фестивали фильмов и представления мультимедийных VR спектаклей. Среди них одним из наиболее известным был виртуальный фильм-спектакль «Психоз» (цифровой проект в квест[1] жанре по мотивам пьесы британского драматурга С. Кейн (1971–1999)). Большинство психологических теорий утверждают существование более чем одного «я», и многие психологические качества себя также применимы к искусственным и цифровым «я» [7, с. 198–227].

В «Психозе» тесно соединена телесность и психоделика: зрителя сажают в каталку, надевают шлем; он оказывается в положении безумца, созерцая галлюциноторные образы, взаимодействует с санитарами и перемещается по определенной траектории. В 2019 г. центре «Марс» и в сети кинотеатров Импульс VR показали премьеру интерактивного российского короткометражного VR фильма «Эффект Кесслера». Фильм был создан студией Impulse Machine при поддержке Сбербанка. В этой анимационной VR ленте зритель, спасая Землю от космической катастрофы, проходит виртуальный игровой квест, и может влиять на развитие наблюдаемых им событий, т.е. на сюжет и финал. Таких развязок предусмотрено три.

Во время виртуальных экскурсий по смоделированному 3D пространству (фильма, игры или VR спектакля) посетитель может перемещаться или неподвижно сидеть в специальном кресле, которое движется в зависимости от действий пользователя. Вдобавок, такое кресло может быть дополнительно помещено в капсулу, у которой своя механика движения в пространстве. Он вращает головой в шлеме или самостоятельно движется в пространстве на разных поверхностях, которыми могут быть даже кинестетические тренажеры, которые задействуют вестибулярные механизмы зрителя при просмотре. Опыт прохождения таких смоделированных VR пространств может быть как индивидуальным, так и коллективным. Американская компания из Калифорнии MediaMation специализируется на интерактивных технологиях и VR4D/5D аттракционах, предлагая технологию MX4D® с сочетанием элементов движения на эллиптическом тренажере EFX (Elliptical Fitness Crosstrainer).

1 Квест (англ. quest) – один из основных жанров приключенческих интерактивных компьютерных игр. Повествование и исследование мира управляемым игроком являются ключевыми особенностями квест жанра.

Современная технология 4DX, разработанная корейской фирмой CJ 4DPLEX, позволяет испытать захватывающий мультисенсорный кинематографический опыт. Она включает в себя визуальные эффекты на экране, синхронизированные с движением сидений и эффектами окружающей VR среды, такими как вода, ветер, туман, запах, снег и многие другие. Реалистичность физических переживаний такого уровня в этой уникальной технологии 4D кино обеспечивается точной настройкой вибраций кресел. Эта же фирма выпускает такие VR спортивные симуляторы, как велосипед, лодку каяк и сноуборд. Технология от CJ 4DPLEX используется и для съемок художественных фильмов, включая голливудские блокбастеры («Форсаж. Неудержимая сага» (Fast & Furious 9 — F9: The Fast Saga) 2021 г., реж. Д. Лин) или другого альтернативного видеоконтента, включая концертные мероприятия и корпоративные и рекламные ролики.

Подобные формы интерактивности требуют особых техник при монтаже и режиссуре, отличающихся от привычного нам классического 2D кинематографа. В VR кинематографе аттракционная компонента кинематографической составляющей переходит на качественно новый уровень технико-технологического развития. В зоне кинематографического поиска всегда лежало стремление к вовлечению все новых органов чувств у зрителя, и способы такого вовлечения исследовал еще С. Эйзенштейн в его режиссерском методе «монтажа аттракционов». Он характеризовал аттракционы как агрессивный элемент театра, «подвергающий зрителя чувственному и психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего…» [4, с. 270].

В отличие от полного погружения, AR технологии дополненной реальности погружают реципиента в вымышленный авторский мир лишь частично.

Посетитель экспозиции, используя соответствующее компьютерное обеспечение, очки дополненной реальности или смартфон, продолжает видеть окружающую обстановку такой какая она есть, но на нее накладываются другие объекты как маркеры проецируемого (вымышленного автором экспозиции) мира. Визуальное совмещение координат объектов достигается благодаря камерам, обладающими необходимым углом обзора и использованию технологий оптического трекинга.

Участник действует в реальном мире, но наблюдаемая им окружающая его среда синтетична и содержит несколько типов объектов: реальных и виртуальных, со своим специфическим интерфейсом управления через AR приложения. Нося на себе такие гарнитуры как head-mounted display (HMD) — наголовные дисплеи[1], пользователи могут видеть окружение под углом обзора 360° и взаимодействовать с объектами в виртуальном пространстве аналогично тому, как если бы они находились в базовой реальности [9].

Еще один блестящий пример виртуальной киноинсталляции — работа «Плоть и песок» от режиссера А. Г. Иньярриту и оператора Э. Любецки, участвующая во внеконкурсной программе Каннского фестиваля. Тем, кому удалось посетить ее, говорили о ней как о кино будущего и сравнивали ее по эпохальной новизне и глубине впечатлений с просмотром в XIX в. у первых зрителей «Прибытие поезда» братьев Люмьер. Тема этой инсталляции связана с постройкой стены на границе США и Мексики. Также на Венецианском фестивале в четвертый раз показали специальную программу VR-кино — Venice VR Expanded, где представлен был 31 проект из 24 стран. Фильмы внутри фестиваля разделили на сферические видео (с углом обзора 360°) и интерактивные — с перемещением зрителя в пространстве.

Исследование концепции гибридных арт-пространств требует пересмотра взаимодействия трех основных составляющих экранного искусства: «художник — произведение искусства (представление) — реципиент». Анализируя генезис экранных представлений обратимся к работам в области изучения культуры и эволюции экрана. В своей книге о языке новых медиа Л. Манович пишет об «…истории экрана, взятой под другим углом: посмотрим на отношения между экраном и телом смотрящего. А для этого обратимся к Р. Барту, описавшему феномен экрана в статье «Дидро, Брехт, Эйзенштейн» (1973)[2]: Представление не может определяться прямо через подражание: ведь даже если избавиться от понятий «реального», «правдоподобного», «копии», само «представление» тем не менее остается, пока существует субъект (автор, читатель, зритель или созерцатель), который направляет свой взгляд к горизонту, отсекая тем самым основание треугольника, вершину которого составляет его собственный глаз (или же его дух).» Далее там же Манович подчеркивает, что «для Барта «экран» — это всеобъемлющий концепт, чье содержание охватывает собой все, даже невизуальные репрезентации (в том числе литературу)» [1, с. 145].

В современном цифровом кинематографе выделяют такую его форму репрезентации как «посткино», которую отличает нелинейность сюжетных линий и техно-художественная гибридность, совмещенная с аудиовизуальной информационной гипернасыщенностью. «Сенсорная и когнитивная перегруженность посткино реализуется в том, что на экране при просмотре постфильма появляются насыщенные цвета, необычные углы и ракурсы съемки [3, с. 32].

В своей книге о взаимодействии цифровых образов и реальности в кино британский исследователь в области цифровых медиатехнологий и посткинематографических медиа Г. Д. Стратт анализирует тематические и метафорические отношения, порождаемые между телом и пространством на виртуальной и фактической границе в посткино [6]. Контролировать границу, проходящую между реальным и виртуальным восприятием нашего мира для его «бесшовного» восприятия сейчас довольно сложно. Д. Стратт замечает, что психологически проверенное убеждение нашего времени состоит в том, что центральная нервная система, которая передает свои импульсы непосредственно в мозг сознание и подсознание, неспособна различить реальный и ярко воображаемый опыт — есть ли между ними разница, и большинство из нас считает, что есть [6, с. 159–198].

Виртуальная телесность, которая свойственна персонажу, в чьем цифровом аватаре пребывает во время просмотра зритель, оказывает непосредственное влияние на особенности его самоидентификации и поведения в VR пространстве. Время на адаптацию к новым качествам виртуальной телесности играет важнейшую роль в понимании феномена ее дискурса [2].

Благодаря цифровым технологиям реципиент сегодня может быть не только частью «представляемого» по умолчанию на экране, находясь в постоянной зоне видимости, но за счет фактора полиэкранности и применения принципа авторской модерации, оставаться видимым только для определенной части аудитории.

Важной и ведущей представляется тенденция модификации культурной реакции на произведение искусства, изменяющаяся в сторону мультимодальности восприятия и совместного участия в художественном творческом процессе с получением

1 Устройство, позволяющее ощутить частичное погружение в мир виртуальной реальности. Крепится на голове, снабжено видеоэкраном и акустической системой, что позволяет создавать зрительно–акустический эффект присутствия VR–объектов в пространстве.

2 Ролан Барт. Дидро, Брехт, Эйзенштейн // Как всегда – об авангарде. Антология французского театрального авангарда / Сост., пер. с франц., коммент. С. Исаева. М.: ТПФ «Союзтеатр», 1992. С. 173

обратной связи. Еще в период карантинных противоэпидемических ограничений 2020 г., часть деятелей искусства начала активно использовать подобные инструменты, привлекая через соцсети аудиторию к своим художественным акциям. Например, франко-русский исследователь и хореограф А. Власов устраивал стримы перформансов, «переводя» язык слов на язык тела, т.е. визуализируя в танце по просьбе зрителей скрытые значения предложенных ими слов, и получал обратную связь от зрителей, которые начинали по собственной инициативе откликаться на увиденное, спонтанно и индивидуальным образом трансформируя полученные впечатления в ряд других действий. Кто-то начинал рисовать серию картин красками прямо во время его танца, кто-то микшировал звуки в саунд редакторе, оформляя к хореографии музыкальное сопровождение, кто-то писал стихи в ответ, а кто-то приступал к созданию своего видеофильма, монтируя сцены со спецэффектами с присутствием в кадре того же Власова. В тройных аранжировках между жестом, голосом и их значением появляется описываемая им особая связь между новыми типами эстетических фигур и их деконструкцией [8].

Далее зрители, на протяжении серии стримов, уже сами начали предлагать автору визуализировать не только слова, но музыку, и даже вещи. В ответ на это менялась и его «фонезия» (авторский термин, описывающий сущность данной перформативной практики), где он не только уже танцевал, но говорил и пел. Более того, впоследствии он начал приглашать в кадр своей трансляции, для участия «вживую» наиболее активных онлайн-зрителей. Наблюдателями физически при этой съемке перформанса могли быть и зрители, оставшиеся за кадром.

Многофактурная мультимодальность при описании впечатлений от просмотра для исследователя кинематографа тоже является значимой проблемой. Какова целостность восприятия художественного знака на чувственном уровне и где заложены потенциальные возможности его дешифрирования?

Окружающая среда при восприятии фильма может служить уникальным инструментом дополненной реальности, а при переносе в выставочную экспозицию избранных сцен из фильма было бы перспективно задействовать методы с использованием технологий виртуальной реальности. Зоны нового эстетического опыта, открывающиеся вместе с развитием технологий, требуют многопланового и всестороннего исследования.

Литература

1. *Манович Л.* Язык новых медиа [перевод Дианы Кульчицкой]. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. 399 с.
2. *Новиков В.Н.* VR-кинематограф. Сновидческая природа виртуального зрелища // Вестник ВГИК. 2019. № 40. С. 43–52.— URL: https://vestnik-vgik.com/2074–0832/article/view/15331/pdf (Дата доступа: 27.12.2021).
3. *Родионова М.Н.* Постфильм как новая жанрово-стилистическая форма цифрового кинематографа // Культурный код. 2020. № 4. С. 29–34.
4. *Эйзенштейн С.* Избранные произведения в 6-ти тт. М.: Искусство, 1964. Т. 2. 564 с.
5. *Cook, D. A.* A History of Three-Dimensional Cinema. New York: Anthem Press, 2021. 208 p.
6. *Strutt, D.* The Digital Image and Reality: Affect, Metaphysics and Post-Cinema. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019. 248 p.
7. *Friedenberg, J.* Virtual Worlds. The Future of the Self: An Interdisciplinary Approach to Personhood and Identity in the Digital Age, 1st ed. Oakland: University of California Press, 2020. PP. 198–227.
8. *Vlassov, A.* Phonesia, My Dance (R) Evolution. Arti dello Spettacolo / Performing Arts. 2018. No4. PP. 131–139.— URL: https://www.academia.edu/38902781/Phonesia_My_Dance_R_Evolution/ (Дата доступа: 27.12.2021).
9. *Zeph M.C.* et. al. Brands in virtual reality games: Affective processes within computer-mediated consumer experiences. Journal of Business Research. 2021. № 122. PP. 458–465.— URL: https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0148296320305774 (Дата доступа: 27.12.2021).

References

1. Manovich, L. *Yazyk novyh media* [perevod Diany Kul'chickoj] [Language of the new Media]. Moscow: Ad Marginem Press, 2018. 399 p. (In Russian).
2. Novikov V.N. *VR-kinematograf. Snovidcheskaya priroda virtual'nogo Zrelishcha* [VR cinema. The dreamy nature of the virtual spectacle]. *Vestnik VGIK.* 2019. № 40. PP. 43–52.— URL: https://vestnik-vgik.com/2074–0832/article/view/15331/pdf (27.12.2021) (In Russian).
3. Rodionova M.N. *Postfil'm kak novaya zhanrovo-stilisticheskaya forma cifrovogo kinematografa* [Postfilm as a new genre and stylistic form of digital cinema]. *Kul'turnyj kod.* 2020. № 4. PP. 29–34. (In Russian).
4. Ejzenshtejn, S. *Izbrannye proizvedeniya v 6-ti tt* [Selected Works in 6 vol]. Moscow: 1964. Vol. 2. 564 p. (In Russian).
5. Cook, David A. *A History of Three-Dimensional Cinema*. New York: Anthem Press, 2021. 208 p.
6. Strutt, D. *The Digital Image and Reality: Affect, Metaphysics and Post-Cinema.* Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019. 248 p.
7. Friedenberg, J. *Virtual Worlds. The Future of the Self: An Interdisciplinary Approach to Personhood and Identity in the Digital Age*, 1st ed. Oakland: University of California Press, 2020. PP. 198–227.
8. Vlassov, A. Phonesia, My Dance (R) Evolution. *Arti dello Spettacolo / Performing Arts.* 2018. No 4. PP. 131–139.— URL: https://www.academia.edu/38902781/Phonesia_My_Dance_R_Evolution/ (Дата доступа: 27.12.2021).
9. Zeph, M.C. et. al. Brands in virtual reality games: Affective processes within computer-mediated consumer experiences. *Journal of Business Research.* 2021. No122. PP. 458–465.— URL: https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0148296320305774 (Дата доступа: 27.12.2021).

УДК 778.5
DOI: 10.24412/2618-9313-2021-417-17-21

«Смирнова против Смирновой». Воспоминания режиссера Семена Туманова-Цейтлина

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

Голубев А. Б. Подготовка, публикация, вступительная статья
ORCID ID 0000-0001-7917-4393

Аннотация
Публикация вводит в научный оборот ценный исторический материал — воспоминания режиссера Семена Туманова-Цейтлина о работе над фильмом «Заблудший». Исполнительница главной женской роли Лидия Смирнова осваивает новое в ее профессиональной карьере амплуа простой деревенской женщины, прошедшей через годы Великой отечественной войны.

Ключевые слова
Лидия Смирнова, Семен Туманов-Цейтлин, советское кино, кино СССР, ЦСДФ, Музей ЦСДФ, мемуары

UDC 778.5

“Smirnova vs. Smirnova.” Memoirs of Director Semyon Tumanov-Zeitlin

Golubev A. B. Editing, publication, introduction

Abstract
The publication introduces into scientific discourse a valuable historical source — Soviet director Semyon Tumanov-Zeitlin’s memoirs of his work on the film Zabludschiy [The Lost One]. The actress Lydia Smirnova who performs the main female role is mastering a new line of character in her career as an ordinary village woman who lived through the hardships of the Second World War.

Keywords
Lydia Smirnova, Semyon Tumanov-Zeitlin, Soviet cinema, cinema of the USSR, CSDF, CSDF Museum, memoirs

В далеком 1960 г. в журнале «Наш современник» был опубликован рассказ малоизвестного пермского писателя Ю. Петухова «Заблудший». Это произведение очень понравилось актрисе Л. Смирновой, которая показала его Н. Крючкову. Знаменитый актер был в восторге от рассказа и обратился к руководству «Мосфильма» с просьбой непременно его экранизировать. В 1966 г. фильм такой сняли. Главные роли сыграли инициаторы экранизации — Н. Крючков и Л. Смирнова. Режиссером-постановщиком выступил С. Туманов-Цейтлин, к тому времени уже известный мастер, создавший такие популярные ленты, как «Ко мне, Мухтар!» и «Алешкина любовь».

Первоначально фильм (под названием «Гнезда») был показан по Центральному телевидению, а через год он вышел во всесоюзный кинопрокат. В этот раз он демонстрировался под названием «Заблудший». Кинокартина имела большой зрительский успех, что стало неожиданностью для ее создателей. По воспоминаниям современников, разговоры и стихийные споры о ней можно было услышать буквально везде — на улице и в транспорте, дома и на работе, в магазинах и очередях. В те дни главные герои фильма Евсей и Пелагея оказались в центре внимания огромной зрительской аудитории. Многие воспринимали эту мелодраматическую историю как абсолютно реальную, которая не разыгрывалась актерами на экране, а происходила как бы наяву. Такова великая сила искусства!

В основе фильма — сугубо личная история взаимоотношения двух немолодых людей, причем в нем отсутствуют многие стереотипы и оценки, характерные для официальной идеологии тех лет. О чем же рассказывала эта кинолента? Вернувшись с фронта, плотник Евсей (Н. Крючков), не захотел остаться в родном колхозе и, бросив жену и детей, отправился в город. Там он сошелся с буфетчицей Нюрой (К. Лучко), которая значительно младше его. У новой жены непростой характер и в какой-то момент Евсей начинает тосковать по родной деревне и бывшей семье. На железнодорожной станции он случайно встречает взрослого сына, и эта встреча приводит его к мысли восстановить отношения с первой женой и детьми. Пелагее непросто простить бывшего мужа, простить его очевидное предательство. Тем не менее, женщине удается преодолеть чувство обиды, смирить свой гордый нрав. Происходит это постепенно, не сразу, с оглядкой на общих детей. Однако на этом история ее бед и испытаний не заканчивается. Вскоре Евсей узнает, что Нюра попала в тюрьму за растрату, и без материнской заботы остались двое их маленьких детей. Он привозит малышей в родную деревню. Чувство вины не позволяет ему идти к Пелагее, однако бывшая жена уже все для себя решила — она забирает детей и ведет их в свой дом. Так финал фильма становится одновременно и его кульминацией.

Картина держится на игре двух замечательных актеров, однако последнюю сцену Смирнова и Крючков проводят на невероятно высоком уровне, причем делают это так, что в зрительном зале равнодушных практически не остается. Казалось бы, скромный камерный фильм, незамысловатая мелодрама, однако Крючков и Смирнова нашли в этой истории и человеческих судьбах нечто такое, что позволило им в полной мере раскрыть свой огромный актерский талант. По мнению режиссера

С. Туманова-Цейтлина, самым сложным рабочим моментом было мучительное «вхождение» Л. Смирновой (признанной красавицы и одной из главных модниц советского кино) в образ простой деревенской женщины. Как это происходило, он описал в своих воспоминаниях, которые до настоящего времени оставались неопубликованными.

<«Смирнова против Смирновой»

Воспоминания режиссера Семена Туманова-Цейтлина>

Мне пришлось стать свидетелем чрезвычайно интересного конфликта — «Смирнова против Смирновой». В нем отразилось многое, на мой взгляд, любопытное для понимания сути актера как такового и Лидии Николаевны Смирновой в частности. Это был первый и последний раз, когда мне пришлось встретиться с ней в работе. И я надолго запомнил этот «эпизод».
Случился он на фильме «Заблудший». Все с этой картиной — кстати, телевизионной, а делалось их тогда, в шестьдесят шестом году, еще мало, и что такое «телефильм», никто толком не знал — шло очень трудно. И до самого конца было неясно, что из всего этого получится.
Самое необычное было то, что на сей раз не режиссер искал актера, а актер нашел и автора, и режиссера. Случай почти уникальный для нашего кино! И, тем не менее, Лидия Николаевна в каком-то журнале отыскала рассказ никому тогда не известного Юрия Петухова. И буквально загорелась идеей воплотить эту историю на экране. Она «нашла» Николая Крючкова. А они уже оба «нашли» режиссера — того самого, который сейчас пишет эти строки.
Я вот так просто говорю все эти слова — «нашла», «никому не известный» и т. д., и т. п. А между тем только человек, причастный к кинематографу, и даже более того, варящийся в нем не первый год, смог бы понять и оценить, что это такое — «пробить» в кино «никому не известного» автора. Поистине это могла сделать только Лидия Николаевна с ее неукротимой энергией и невероятной активностью, которым я удивляюсь по сию пору!
Как сейчас помню Юрия Петухова, его полную растерянность, и видно от этой растерянности полную готовность по первому же требованию первого же редактора что-то переделать, переписать, переиначить, переосмыслить. Одним словом, внести любые изменения в сценарий, не задумываясь об их целесообразности. Помню совершенно нелепое начало сценария, которое вдруг однажды возникло из непонятно откуда — бескрайнее поле, сын Пелагеи пашет на тракторе, к нему бежит мать, держа в руках повестку о призыве в армию. Спрашиваю: «Что это такое?» Оказывается, кто-то сказал, что нужно сделать именно так…
Завершилось все это весьма печально — не выдержав натиска всех «пере», вконец измученный автор оставляет нам рассказ и все варианты сценария, где так и не прописан финал, и уезжает неведомо куда. Как я понимаю, это была его первая и последняя встреча с кинематографом.
Теперь представьте себе наше положение. Рассказываю я это все только для того, чтобы подчеркнуть — в том, что фильм «Заблудший» все-таки появился на экране, в первую очередь заслуга актрисы Лидии Смирновой. Скажу прямо — никогда до этого мне не приходилось встречать такой увлеченности, я бы сказал, одержимости актера своим замыслом и такой совершенно неженской решимости осуществить этот замысел.
Однако же, от всей этой предыстории вернемся к самой истории — «Смирнова против Смирновой». Когда возникла моя кандидатура в качестве режиссера, я прочитал рассказ и сценарий, и, признаться, мной овладело некоторое смущение. Я знал, что героиню хочет играть Смирнова. Героиню, женщину, может быть, и не такую старую, даже со следами былой красоты, но такую измученную тяжкой жизнью, битую-перебитую несчастьями, которая по жизни всю себя отдает другим, взамен не получая ничего.
А что я знал об актрисе Смирновой? Что это яркая, броская, темпераментная героиня многих и многих любимых кинозрителями лент — Шурочка в «Моей любви», Варя в «Парне из нашего города»… Мне припоминалось, что у нее и «колхозные» героини были — но были они какие-то победительные, задорные, лукавые и в чем-то основном, в самом главном были похожи на саму Лидию Николаевну.
Лично я тогда с актрисой знаком не был. И вот, когда это знакомство состоялось, и в комнату вошла достаточно молодая, обаятельная, модно и как-то очень со вкусом одетая женщина (причем без единой морщинки), тут я уже окончательно растерялся. Эта женщина — Пелагея? Та самая Пелагея, которую я вижу в черном платке, и со стороны кажется, что она его годами не снимала с поседевшей раньше времени головы? Конечно, актриса может сыграть все. Но — сыграть! Здесь же нужно было нечто другое.
Начиналась наша совместная работа. Еще что-то утрясалось, что-то утверждалось, что-то пробивалось, Николай Афанасьевич Крючков был в отъезде, когда Лидия Николаевна однажды как бы мимоходом сказала мне: «Хорошо бы нам порепетировать». Известно, что такое у нас в кино репетиция, но здесь было нечто другое. Тем более не могу не сказать, что я пришел из театра, точнее из Московского драматического театра имени Станиславского, был и на всю жизнь остаюсь приверженцем его системы, и для меня всегда и в театре, и в кино актер — это главное. И здесь мы с Лидией Николаевной сразу же нашли общий язык.
Началось все с каких-то разговоров. Словно бы случайных. Это еще по большому счету не были репетиции. Мы со Смирновой просто говорили о Пелагее, шла какая-то «притирка» к роли — как она на стол подает, как детей спать укладывает, как пол подметает, стирает, за коровой ходит. Или вдруг неожиданное предложение Смирновой: «Хорошо, чтобы она еще и хлеб пекла…» Я только потом понял — это были не просто разговоры, Лидия Николаевна «провоцировала» меня, а я и не заметил, как разговоры перешли в репетиции.
Где-то в сентябре мы уехали на натуру, под Истру. Снимали, как водится, проходы, проезды, наезды. Одновременно все еще продолжалась «притирка» к роли. И здесь Лидия Николаевна придумала следующее — мы все жили в доме отдыха, а она взяла и поселилась в избе у одной местной крестьянки. Что там происходило — только им двоим ведомо, я же думаю, она не просто наблюдала жизнь этой женщины. Наблюдение — это какой-то взгляд извне, снаружи, со стороны. Человек, за которым наблюдают, мгновенно чувствует это и сжимается, перестает быть естественным. Так вот, Смирнова не наблюдала, а, скорее всего, просто жила жизнью этой женщины — так я думаю. Вместе с ней вставала, убирала избу, выгоняла корову, давала корм птице и всякой скотине, накрывала на стол, ходила за детьми. То есть старалась максимально «врасти» в эту

однообразную деревенскую жизнь.
В роли Люси, дочери Пелагеи, снималась Лариса Барабанова. Так вот и с ней Лидия Николаевна установила примерно те же отношения, что сложились у ее героини с дочерью. Однажды слышим, как она Ларису за что-то отчитывает, кричит, а потом едем со съемок в автобусе — молодая актриса прикорнула у Смирновой на плече, дремлет…
Что меня всегда поражало в работе со Смирновой — так это ее безусталь какая-то. А еще въедливость и невероятное упорство. Прибегает оператор, кричит: «Мне завтра пленку пробовать, подберите кого-нибудь из массовки». А Лидия Николаевна ему: «Почему кого-нибудь? Я буду сниматься». «Да зачем? Вы же устали». И так, и этак, но она стоит на своем: «Нет, я буду!» Такое вот упорство в работе. А еще мужество, да, именно мужество, другого я здесь слова не подберу, дальше будет понятно, почему я выбрал именно его.
Я, например, терпеть не могу, когда актеры смотрят материал со своим участием: вечное это «ну возьмите второй, возьмите пятый дубль…» Смирнова же смотрела абсолютно весь материал — так уж она решила. Приходила, садилась тихо в углу и смотрела. А смотреть на себя вот так, со стороны, когда роль еще только зачинается, еще только теплится, когда актер ведет себя словно впотьмах — для этого, действительно, надо иметь мужество. И немалое.
К тому же, чем дальше, тем все больше и больше стало накапливаться ощущение, что мы идем не по тому пути, отчего и роль по крупному счету не получается. И тогда все приходится «прокручивать» назад — к истокам, к первопричине. Вот пробуем мы костюм. О том, как Пелагея повязывает платок, мы со Смирновой говорили, когда съемки еще и не начинались. Все вещи актриса подбирала тщательно — и юбку, и блузку, и сапоги. Вот здесь-то и был первый подвох. Первоначально он был не заметен, а сейчас, как говорится, налицо. И что же мы видим? Сапоги подобраны точно по ноге, юбка и блузка идеально подогнаны по фигуре — там приталено, здесь заужено, платок повязан вроде бы по-деревенски, но в то же время как-то уж очень подчеркнуто по-деревенски.
Там — капельку, здесь — чуточку, гример, подбегающий к актрисе уже после команды «мотор», делает глаза чуть больше — и Пелагея отчетливо отступает перед Лидией Смирновой. Помню, нам надо было снять метра три-четыре пустой деревенской улицы, и мы ловили тот редкий момент, когда вокруг никого нет (актеры отсутствуют в кадре). И вдруг оператор кричит: «Да прогоните же вон ту девицу!» Кто-то бросился к ней, та поворачивается, смотрим, стоит Лидия Николаевна в накинутой на плечи телогрейке. А ведь никто не просил ее в тот день приходить на съемки!
И все она прекрасно понимала, с самого начала понимала, когда нашла и выбрала для себя рассказ «Заблудший», когда решила стать этой простой женщиной, согнутой несчастьями, с тяжелой судьбой. Все она понимала — и что это роль на преодоление, и что придется запрятать куда-то глубоко себя саму, и темперамент свой запрятать, и веселость, и искристость, и, наконец, яркую, броскую внешность. Все понимала, а поделать ничего с собой не могла. Одна Смирнова боролась с другой Смирновой. И пока, как видно, та, прежняя Смирнова еще не сдавалась, не уступала, брала верх. Не так-то легко актрисе преодолеть себя.
И вот повезли мы материал в Москву на худсовет. Она на нем не присутствовала, но каким-то образом знала, чем все закончилось. После худсовета заезжает за мной на машине, а я этому, признаться, был не рад, нелегко вести такой разговор. Но она сама первой начала говорить, причем рассуждала как-то очень спокойно, по-деловому. Говорила, что надо делать и как перестраивать роль.
Когда мы вернулись в деревню, пошли в избу, где она жила. Мы часто собирались у нее там после съемок, голодные и уставшие, домашность какую-то она умела создавать необыкновенную. И тут, в этой теплой и уютной комнате, я, наконец, набрался мужества и сказал ей прямо: «Лидия Николаевна! Простите меня великодушно, но это — не Ваша роль! Вы чрезвычайно молоды для Пелагеи! Вы прекрасно все делаете, но это — не Ваше!»
Кажется, она плакала — не помню. Уж очень был тяжелый разговор (такой не часто бывает в нашей среде). А потом работа фактически началась заново. Наверно, главное происходило в самой Смирновой, внутри нее, и было неведомо никому, какие она проводила бессонные ночи в неотвязных мыслях и думах. Мы можем только представить это себе. Наверное, она снова и снова размышляла, кто такая ее Пелагея, чем и как она жила и что перестрадала. И что-то стало постепенно, почти незаметно меняться на съемочной площадке. Сначала изменился костюм — в нем появилась естественность, необязательность, несделанность. Это была не тщательно придуманная одежда деревенской женщины, но платье по многу лет ношенное, опрятное, вычиненное (еще дочери можно передать), такое, на которое не обращаешь внимание и надеваешь автоматически, когда утром встаешь на работу. Помню — снимаем мы сцену, когда на экране ничего не происходит: просто люди сидят и едят. Снимаем первый дубль, второй, третий. Поначалу Смирнова что-то подчеркнула — вытерла ли руки о передник, слишком внимательно посмотрела на то, сколько еще осталось в чугунке и можно ли дать добавки (жизнь скудная, каждая копейка на счету). Легкое актерство — и на экране видно, что роль «делается», причем достаточно тщательно. Снова дубль, я чувствую — как это трудно ей забыть, полностью забыть, что ты актриса и играешь деревенскую женщину. Еще дубль — и вот постепенно уходит, тает эта ее потусторонность по отношению к происходящему, сейчас она просто сидит и ест, сидит и кормит детей. Сидит и кормит семью. Просто усталый, голодный человек сидит и ест.
Из этих разговоров, придумок, мелочей, которые не ухватишь, не уследишь глазом, стала рождаться биография, роль стала обрастать атмосферой. В тот момент я видел, что Смирнова уже все знает про свою Пелагею, и то, что было до экрана, и то, что будет потом, после того, как вспыхнет надпись «конец фильма»
Уже был лютый холод, когда мы снимали сцену возвращения Евсея. У автора финал вообще не был написан. Как снимать, что снимать и как быть актерам в этом довольно-таки мелодраматическом эпизоде, — толком никто не знал. Пробуем и так, и этак. Один предлагает одно, другой — другое. Смирнова молчит. Стоит словно бы в стороне. Снимаем, что-то не получается. И вдруг актриса падает прямо на холодную землю и ревет, ревет как баба, страшно, горько — а мы стоим, растерянные. И снимать надо, и в то же время кто-то кричит: «Подстелить что-нибудь надо! Лидия Николаевна, простудитесь!» А она и не слышит, и не видит, и мы в этот момент для нее не существуем…
Трудно это все шло. Трудно и интересно. Случались, конечно, и рецидивы. То Смирнова наотрез отказывалась сниматься крупным планом (была, по ее мнению, не в форме), то никак не могла стоять спиной к кинокамере: тихо-тихо, незаметно-

незаметно поворачивалась в четверть или в пол-оборота.

Так шла наша совместная работа. Мы отсняли натуру и перешли в павильон. И вот наступил эпизод, где, как мне кажется, наконец, и произошло самое главное — Смирнова победила Смирнову.

Нужно было снимать воспоминания Пелагеи — дочь спрашивает у нее, как ушел отец и почему, и она начинает вспоминать. В сценарии здесь были наплывы за наплывами — в общем, сплошные иллюстрации. Наконец, придумалось так — дочь встает посреди ночи, видит, матери нет. Выходит, а Пелагея сидит возле дома. Здесь она и начинает рассказывать о своих отношениях с Евсеем.

Но рассказа в сценарии не было. Не было текста. И вот сидим мы с Лидией Николаевной и снова говорим о Пелагее. Вернее, она говорит, а я слушаю. Как же это происходило? Как Евсей отдалялся от семьи, отходил, становился чужим? Как два человека, прожившие жизнь и бывшие как будто одним целым, начинают отдаляться друг от друга, словно две половины треснувшей льдины? А черная вода между ними все темней и темней, и все труднее представить, что эти двое были когда-то единым целым. Она говорит — сначала о Пелагее, а потом в какой-то момент я уже слышу, что заговорила сама Пелагея. Начинаю понимать, как трудно и горько ей было. Время после войны тяжелое, забот все больше и больше, и больше ссор и обид — и дети не накормлены, и кто виноват, а Евсей пить стал и дома бывал все реже, и вроде возвращаться ему не хочется, одна горечь, одни углы обшарпанные, да рты голодные, да жена постаревшая… И так далее…

Говорит, говорит, а я слушаю и вижу все это перед собой. Вот так иногда бывает — поймал заветную птицу, в руках держишь, а она трепещет, вот-вот улетит. Надо спешить. Встаю: «Лидия Николаевна, завтра снимаем. Вторая смена. Текст — Ваш!» И сняли. По тексту актрисы. Вот так Смирнова и стала Пелагеей. Одним словом, Смирнова победила Смирнову.

УДК 778.5
DOI: 10.24412/2618-9313-2021-417-22-25

«Немыслимое чудо Ориона…» Космос в поэтике и практике Арсения Тарковского

Малая Э. Р.
ORCID ID: 0000–0002–8934–1471

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 в формате научного издания вводится ценный экспонат из собрания Музея кино — телескоп известного российского поэта и переводчика Арсения Александровича Тарковского. На материале его поэтического наследия сделана попытка выявить значимые художественные образы, связанные с астрономией, и установить их место в лирике Тарковского.

Ключевые слова
Арсений Тарковский, телескоп, астрономия, Андрей Тарковский, лирика

UDC 778.5

“The Incredible Miracle of Orion...” Outer Space in the Poetry and Everyday Life of Arseny Tarkovsky

Malaya, E. R.

Abstract
The article describes a valuable exhibit from the collection of the Film Museum - the telescope of the famous Russian poet and translator Arseniy Alexandrovich Tarkovsky. Analyzing his poems, the author seeks to explore the key images associated with astronomy and tries to examine what place they occupied in Tarkovsky’s lyrical poetry.

Keywords
Arseniy Tarkovsky, telescope, astronomy, Andrey Tarkovsky, lyrics

В собрании Музея кино хранится телескоп знаменитого русского поэта А. Тарковского. Интерес к астрономии, хобби, живой интерес к закономерностям движения небесных тел надолго вошли в жизнь мастера еще с юности [1]. Казалось бы, такой предмет не имеет прямого отношения к кино. Формально — это так. Но надо понимать, что в жизни поэта имеет значение все, даже его увлечения.

Об этом периоде рассказывает дочь поэта — М. А. Тарковская: «Как началось папино увлечение астрономией? Знаю, что звездное небо интересовало его с раннего детства, но все-таки, что явилось импульсом к его увлечению пятидесятых годов? Может быть, когда-нибудь я найду ответ на этот вопрос, сейчас могу сказать только, что если папа начинал чем-либо заниматься, то делал это со всей страстью своей души.

Пик увлечения астрономией пришелся на пятидесятые годы, годы жизни в Голицыне, в доме, который папа так и не смог полюбить. Но это выяснилось позже, а тогда именно из-за того, что существовал этот дом, он принялся за астрономию. Интересно, что в эти годы им написано небольшое количество стихотворений, часть из которых посвящалась звездам. Это свидетельствует о том, что начиная с 1952 года астрономия поглотила его почти целиком.

Астрономическая деятельность папы развивалась по нескольким направлениям: собирание и изучение научной литературы; строительство телескопов; наблюдение за звездным небом, в том числе визуальные наблюдения переменных звезд; переписка с учеными (в основном по поводу астрономической оптики); переписка с любителями-астрономами, помощь им; участие в работе Всесоюзного астрономо-геодезического, общества, ВАГО.

В Голицыне хранилась астрономическая библиотека папы, в которой собрано огромное количество специальной литературы, сотни книг по астрономии! В записной книжке папы перечислены некоторые из них, причем указано не только точное название книги, но также число, месяц и год ее приобретения.

И вся эта научная литература была не только куплена, привезена и расставлена на книжных полках, но и тщательно изучена папой» [2, с. 278].

Важный мотив связанный с космосом в поэтике Тарковского,— это звезды, вечные обитатели космического пространства, звучащие подобно музыкальному инструменту или, быть может, гармонии небесных сфер. В стихотворении «Из окна» («Наверчены звездные линии…») эта звучащая Вселенная вторгается в земную жизнь поэта, подобно созданиям планеты-Солярис, которые вторгаются в жизни героев:

Наверчены звездные линии
На северном полюсе мира,
И прямоугольная, синяя
В окно мое вдвинута лира. [3, с. 179]

Звезды или одинокая звезда в поэтике Тарковского-старшего главные, вечные обитатели Вселенной. Не этот ли мотив возникнет и в творчестве его гениального сына-режиссера — звезда на дне колодца обрамленная, словно оконной рамой,

деревянным срубом: «…Эпизод начинается с самой высокой и светлой ноты — звезда на дне колодца, которую летним полднем показывает мальчику мать в одном из снов… Вот он на дне сруба и ловит ее руками в темной воде…» [5, с. 18] Звезды, созвездия в поэзии Тарковского уподобляются божественным письменном, а быть может, и имени Бога, которого не дано знать смертным как в знаменитом «Кухарка жирная у скаред…»:

За росчерк звезд над головой… [3, с. 122]

Звезды у А. Тарковского — создания, живущие собственной многогранной жизнью:

Во вселенной наш разум счастливый
Ненадежное строит жилье,
Люди, звезды и ангелы живы
Шаровым натяженьем ее [3, с. 244].

Им свойственны занятия бессмертных, древнейшее из которых — танец. Звезды в его поэзии танцуют, подобно богам, созидающим и разрушающим миры:

Пляшет перед звездами звезда,
Пляшет колокольчиком вода,
Пляшет шмель и в дудочку дудит,
Пляшет перед скинией Давид [3, с. 243].

Но вместе с тем звезды поют или говорят: не словесно, не выговаривают, но иначе, особым секретным образом передают полные тайного смысла послания на божественном языке:

Мне бы только теперь до конца не раскрыться,
Не раздать бы всего, что напела мне птица,
Белый день наболтал, наморгала звезда… [3, с. 240]

Жизнь звезд ткется вместе с историей вселенной, космоса, частью которого, без сомнения, является и сознание человека, а стало быть и акт (со)творения есть акт божественный, потому воображающий, мыслящий образами Художник (и он же Поэт) является, по Тарковскому, демиургом. Таким предстает П. Клее из одноименного стихотворения: в его творческом акте, акте рисования созидаются миры, где звезды — лишь одно из созданий:

Жил да был художник Пауль Клее
Где-то за горами, над лугами.
Он сидел себе один в аллее
С разноцветными карандашами,
Рисовал квадраты и крючочки,
Африку, ребенка на перроне,
Дьяволенка в голубой сорочке,
Звезды и зверей на небосклоне [3, с. 217].

О том, что между Художником,— и потому божественным призвания художника и поэта,— и звездами существует особая, незримая, но глубоко изначальная связь, говорится в стихотворении «Я учился траве, раскрывая тетрадь…» Художник и звезды неразрывно связаны, потому что он владеет космической речью, сакральным языком, который известен живым творениям Земли и созданиям неба. Однако Художник отнюдь не всесилен, не случайно поэт не рожден со знанием этого языка, он «учился траве», «ловил соответствие цвета и звука», а постижение «Адамовой тайны», предназначения человека открывает он лишь «чудом». Однако этот мотив долгого, многотрудного научения, близкого монашескому обету, изменяет и самого Художника, Поэта, Мастера. Его сознание одновременно принадлежит и ему, и Вселенной, поэтому звезды ведут себя с ним, владеющим даром божественного слова, не как со смертным:

И еще я скажу: собеседник мой прав,
В четверть шума я слышал, в полсвета я видел,
Но зато не унизив ни близких, ни трав,
Равнодушием отчей земли не обидел,
И пока на земле я работал, приняв
Дар студеной воды и пахучего хлеба,
Надо мною стояло бездонное небо,
Звезды падали мне на рукав [3, с. 50].

Божественность Художника-творца в мире несомненна, его пребывание в бренном человеческом теле, претерпевающем, страдающем — лишь мгновение *истинной* подлинно-бессмертной жизни, как следует из стихотворения «Пускай меня простит Винсент Ван-Гог»:

А эта грубость ангела, с какою
Он свой мазок роднит с моей строкою,
Ведет и вас через его зрачок
Туда, где дышит звездами Ван-Гог [3, с. 66].

В другом стихотворении «Звездный каталог», проникнутом тонкой иронией, номера из астрономического звездного каталога сравниваются с номерами телефонными:

До сих пор мне было невдомек —
Для чего мне звездный каталог?
В каталоге десять миллионов
Номеров небесных телефонов,
Десять миллионов номеров
Телефонов марев и миров,

Полный свод свеченья и мерцанья,
Список абонентов мирозданья.
Я-то знаю, как зовут звезду,
Я и телефон ее найду… [3, с. 43]

Практическая деятельность астронома-любителя, ставшая подлинной страстью Тарковского выкристаллизовывается в мотивах борьбы: поэтического языка, способного иррационально охватить всю Вселенную, говорить на языке звезд и понимать и вечный танец, но в то же время, важен мотив рационалистический, без которого невозможна астрономия как наука. У поэта в его собрании стихотворений есть небольшое число таких произведений, где лирический герой предстает не столько Демиургом, сколько Ученым. Таков герой из «Телец, Орион, Большой пес», стремящийся изучить «могучую архитектуру ночи» подобно божественному храму, но возведенному согласно строгим законам эстетического соответствия и гармонии. Многие звезды ему уже не суждено увидеть или суждено увидеть лишь раз, пока они наблюдаемы с Земли, поэтому знание положения нашей планеты относительно мириадов небесным тел, их научных лапидарных описаний из каталога — совсем не прихоть:

Мне раз еще увидеть суждено
Сверкающее это полотенце,
Божественную перемычку счастья,
И что бы люди там ни говорили —
Я доживу, переберу позвездно,
Пересчитаю их по каталогу,
Перечитаю их по книге ночи [3, с. 183].

Строительство телескопа,— устройства достаточно сложного, деликатного и не поступавшего в широкую продажу в те годы,— эта идея захватила поэта. В «Осколках зеркала» М. Тарковская приводит несколько писем, свидетельствующих о том, какие усилия прилагал поэт, чтобы получить в свое распоряжение этот столь важный инструмент. В своей любви к звездам поэт не был одинок и пытался популяризовать астрономию: в планах, увы, не сбывшихся было создание народной обсерватории, секции телескопостроения в поселке Голицино (где Тарковскими была куплена половина дома), а в 1950-х гг. даже поэт был даже избран членом Совета Московского отделения Всесоюзного астрономо-геодезического общества. «Папа забывал обо всем на свете — а главное, о сроках сдачи очередного перевода. А так как для всех астрономических занятий были нужны деньги, папа заключал договора с издательствами. Тратился аванс, и когда приближался срок сдачи перевода,

Телескоп А. Тарковского. © Фото Музей кино

наступала катастрофа…» [2, с. 280].

О глубине этого увлечения свидетельствуют и люди, близко знавшие Тарковских. Писатель, поэт и художник Ю. Коваль вспоминает курьезный случай: Тарковский, увидев в магазине бинокль, не смог устоять. Татьяна Алексеевна (супруга поэта) задала резонный вопрос:

— А что это у тебя на груди болтается?
— Да это,— он говорит,— чепуха, не обращай внимания <…>.
— Нет, позволь, Арсений,— говорит Т. А.— Но это же, кажется, бинокль?
— Да. Тут мы с Юрочкой думали-думали и решили купить.

— И сколько же он стоит?
— Это был последний экземпляр, и мы его купили по смехотворно низкой цене.
— Арс! Но у тебя есть по крайней мере шесть биноклей и еще подзорная труба!
— Таня, ты не понимаешь! У меня есть бинокли — шестикратные (труба не в счет), двенадцатикратные, но — восьмикратного у меня не было… [4, с. 111]

Запись телескопа в научном паспорте, согласно с музейными правилами:
Астрономический прибор, мемориальный предмет. Телескоп Тарковского А. А., 1950-е г. Германия (оптика), размер: d-11,5 дл. 121
Описание. Надписи: На латунной части клеймо фирмы и № 9615.
На верхнем окуляре: “Kellner’sches okular, f-40 mm, 30x”.
На боковом: “Huyghens’sches okular, f-18 mm, 67x, Carl Zeiss Jena”

В разделе Андрея Тарковского постоянной экспозиции Музея кино есть фотография его поэта-отца в военной форме, образ которого присутствует в фильмах режиссера, в витрине выложены пластинки с записями классической музыки из коллекции поэта. Телескоп хранится в мемориальном фонде, как предмет — не вписывается в концепцию, да и места занимает много. Вместе с ним на хранении находятся и другие не менее занимательные приборы, например, бинокулярная труба — мощный морской бинокль на подставке, большие и маленькие окуляры, линзы, призмы, лупы, зеркала и т. п. Все в ящичках, пенальчиках, коробках и коробочках того времени, с аккуратными надписями, сделанными рукой Арсения Тарковского,— что это, когда и от кого получено. Все это было ему дорого в прямом и переносном смысле слова.

Литература

1. *Педиконе П.* Тарковские: отец и сын в зеркале судьбы. М.: ЭНАС, 2008. 406 с.
2. *Тарковская М. А.* Осколки зеркала. М.: Вагриус, 2006. 416 с.
3. *Тарковский А. А.* Избранное: Стихотворения; Поэмы; Переводы. 1929–1979. М.: Худож. лит., 1982. 736 с.
4. *Тарковский А. А.* Ностальгия. М.: АСТ: ХРАНИТЕЛЬ: Зебра Е, 2008. 494 с.
5. *Туровская М. И.* 7 1/2, или Фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1991. 253 с.

References

1. Pedikone, P. *Tarkovskie: otec i syn v zerkale sud’by* [Tarkovsky: father and son in the mirror of fate]. Moscow: ENAS, 2008. 406 p. (In Russian)
2. Tarkovskaya, M. A. *Oskolki zerkala* [Fragments of the mirror]. Moscow: Vagrius, 2006. 416 p. (In Russian)
3. Tarkovskij, A. A. *Izbrannoe: Stihotvoreniya; Poemy; Perevody. 1929–1979* [Favorites: Lirics; Poems; Translations. 1929–1979]. Moscow: Hudozh. lit., 1982. 736 p. (In Russian)
4. Tarkovskij, A. A. *Nostal’giya* [Nostalgia]. Moscow: AST: HRANITEL: Zebra E, 2008. 494 p. (In Russian)
5. Turovskaya, M. I. *7 1/2, ili Fil’my Andreya Tarkovskogo* [7 1/2, or The Films of Andrei Tarkovsky]. Moscow: Iskusstvo, 1991. 253 p. (In Russian)

[π]REPRINT | П/РЕПРИНТ

1921 <Об одной удивительнейшей истории в «а-ля итальянском духе», случившейся в 1921 году, едва не ставшей отдельной главой в истории кино России и Италии…>[1]

Мартинелли В[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.

Аннотация
Перевод статьи итальянского историка кино Витторио Мартинелли о попытке установления в 1921 году долгосрочного и масштабного сотрудничества в области кинопроизводства между Советским правительством и Союзом Итальянских Кинематографистов «U.C.I.».

Ключевые слова
Витторио Мартинелли, история кино России, история кино Италии, Национальная Кинотека Италии, Экспериментальный Центр Кинематографии, Московский музей кино, Ленин.

1921

Martinelli, V.

Abstract
A translation of the article by the Italian film historian Vittorio Martinelli about an attempt to establish long-term and large-scale co-operation in the field of film production between the Soviet government and the Union of Italian Cinematographers “U.C.I.” in 1921.

Keywords
Vittorio Martinelli, history of Russian cinema, history of Italian cinema, National Film Library of Italy, Experimental Cinematography Center, Moscow Film Museum, Lenin

Благодарности
Редакция выражает благодарность Национальной Кинотеке Италии и Фонду Экспериментального Центра Кинематографии (Рим) за предоставленное разрешение на публикацию полного перевода статьи.

Acknowledgments
The editorial board expresses its gratitude to the Cineteca Nazionale and the Centro Sperimentale di Cinematografia (Rome) for granting permission to publish a full translation of the article.

Витторио Мартинелли (1926-2008), итальянский киновед, историк немого кино Италии

Если судить по объему этого увесистого тома, в котором представлено более трехсот пятидесяти полнометражных фильмов национального производства, получивших цензурную визу, то 1921 год по праву можно считать таким же, как и тот год, когда был достигнут пик нашего наивысшего кинопроизводства[3]; и это касается не только периода Великого немого, но и всех девяноста годов существования этого вида искусства.

В определенном смысле это бесспорно: наши кинофабрики как в Турине, так и в Риме, Милане и во многих других городах никогда еще не были настолько продуктивными, как в тот период. И здесь недопустимо сравнение с семью-восьмьюстами ежегодных фильмов 1911, 1912 или 1913 года, когда полнометражные ленты можно было пересчитать по пальцам одной руки, а все прочие были короткометражками на одной, максимум на двух катушках.

Но если внимательно ознакомиться с картотекой тома <1921 года>, то читателя поразят две или три вещи: первое — это временной разрыв между датой получения цензурной

1 ©Перевод Артура Кураша. Il Cinema Muto Italiano 1921. Roma: CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIAERIEDIZIONI RAI, 1996.

2 Витторио Мартинелли / Vittorio Martinelli, 1926–2008; авторитетный итальянский историк кино, кинокритик, специалист по немому кино Италии, автор крупнейшего в Италии историко–документального исследования итальянского кинематографа 1905–1936 гг.; являясь работником Национального общества страхования от несчастных случаев (ENPI), в течение многих лет в свободное время занимался работой с архивными документами в области кино; автор 21 тома по немому кино Италии (в сотрудничестве с киноведом Альдо Бернардини – род. 1935 г.); о трудовом подвиге Мартинелли снят д/ф «Голос безмолвия: дань уважения трудовому подвигу Витторио Мартинелли» / «LA VOCE DEL SILENZIO: Un omaggio a Vittorio Martinelli», реж. Mirco Melanco, Marco Segato, 1998.

3 Речь идет о 1920 годе – год–рекордсмен по количеству снятых в истории кино Италии полнометражных фильмов – 371. Фактически речь идет лишь об официальной цифре кинокартин, получивших цензурную визу, т.е. право показа на большом экране. Точное количество снятых в 1920 г. итальянских полнометражных фильмов остается неизвестным.

Подробнее см. Кураш А. П. Неизвестное кино Италии: 1920 год // Телекинет. 2020. № 2(11) – URL: https://telecinet.com/wp-content/uploads/2020/09/telekinet.2020.2.pp_.26–90.pdf

визы и выходом фильма на большой экран, так как речь идет о значительном периоде, порой даже о годах; большая часть демонстраций приходилась на «жаркие месяцы», а именно на летний «закрытый сезон»; также очевиден и факт отсутствия показов фильмов в крупных городах. Таким образом, речь идет о фильмах-призраках, которые, возможно, так и не вышли на большой экран или бесследно пропали в провинциальной глуши. Другое, что обращает на себя внимание, это сюжеты кинокартин, которые, при всей благожелательности, выглядят удручающе слабыми и повторяющимися. И последнее — взгляд на критические суждения; здесь можно допустить некоторые оговорки со ссылкой на манерность итальянского языка, но сущность подобной критики, как и ее развязную грубость, невозможно не заметить.

Таким образом, речь идет о глупых историях, отправленных в «out»[1] публикой из партера, которая <в 1921 году> уже вкусила американские, немецкие или французские киноленты, совершенно другие и современные. В целом это выглядело погребальной песней тем фильмам, которые публика не желала смотреть, критика рвала на части, а прокатчики игнорировали.

Однако не следует все валить в одну кучу. Были и хорошие работы, имевшие зрительский успех, а их достоинства подчеркивались кинокритиками. Но, как говорили в старые добрые времена, речь идет лишь о «rari nantes in gurgite vasto» (о «редких пловцах в пучине огромной»).

Скорее всего, 1921 год следует запомнить по одному малоизвестному факту. Речь идет об одной истории в а-ля итальянском духе, которая, если бы не такой неожиданный и парадоксальный финал, могла бы стать отдельной главой в истории кино, причем не только итальянского.

Все началось со съезда социалистической партии в Ливорно[2], того самого, на котором было санкционировано отделение ее наиболее радикальной части и создана Коммунистическая партия Италии.

Признаки раскола уже витали в воздухе. Анжелика Балабанофф[3] должна была присутствовать на том съезде; она уже приехала в Рим и находилась в гостях у своей подруги Анны Пиццабьокка из Риети[4], которая, в свою очередь, была подругой актера и режиссера Сильвио Лауренти Роза[5]. И так получилось, что Лауренти Роза неожиданно предложил [Балабанофф] свои профессиональные услуги: он выразил готовность обессмертить тот исторический конгресс с помощью своей кинокамеры. Таким образом, дошедшие до наших дней кадры этого знаменательного события являются полностью заслугой Лауренти Роза. Как только кинопленка была проявлена, Лауренти Роза отправился к Бараттоло, генеральному директору Итальянского союза кинематографистов (U.C.I.), чтобы предложить свой фильм. Узнав о дружбе режиссера с самой Балабанофф, Бараттоло тут же предложил Лауренти Рози отправиться с миссией в Советский Союз и попытаться восстановить с этой страной отношения, прерванные после революции. Россия была для Италии очень выгодным рынком. До 1917 года наши фильмы поступали на российский рынок в большом количестве; любые фильмы с Франческой Бертини покупались не глядя — «a scatola chiusa»; кинозвезды Эсперия[6] и Мацист[7] считались легендами, и вообще российские актеры вдохновлялись игрой наших актеров. Именно по этой причине, как полагал Бараттоло, кто знает, может вездесущему Лауренти Роза удастся хоть как-то разгрузить завалы кинопродукции, пылившейся на складских полках киносоюза U.C.I., но особых надежд на успех он все-таки не возлагал.

Тем не менее, Лауренти Роза отправился в Москву вместе с Балабановой, Амадео Бордига[8], Константино Ладзари[9], главным редактором «Аванти!» Серрати[10] и другими бывшими социалистами; ему даже удалось добиться личной встречи с Лениным, ночью, и рассказать ему о предложениях Бараттоло. Маленький отец советской революции, похоже, очень интересовался итальянским кинематографом, так как продемонстрировал свои неплохие познания. Он полюбопытствовал, не привез ли Лауренти Роза какие-нибудь киноленты, и хорошо бы с участием Марии Якобини[11], игру которой в прошлом он видел в некоторых фильмах.

1 Выйти в «out» – т.е. выйти из моды, употребления; устареть.

2 XVII Съезд Итальянской социалистической партии состоялся в г. Ливорно (в здании театра им. Карло Гольдони) 15–21 января 1921 г.

3 Анжелика Балабанофф (Анжелика Исаковна Балабанова) / Angelica Balabanoff, 1869 /1877/1878–1965; одна из «икон» социалистического революционного движения в Италии и Европе; род. в Чернигове; Балабанова – фамилия первого мужа; интеллектуалка; оратор, полиглот; исполнительный секретарь II Коминтерна; в 1919–1920 гг. секретарь III Коминтерна; талантливый оратор; близка к взглядам Августа Бебеля и Розы Люксембург; в разные годы работала с Муссолини, Сератти, Грамши, Лениным, Плехановым, Троцким, Зиновьевым, Коллонтай, Сталиным и др. На рубеже веков была политическим наставником (и любовницей) Бенито Муссолини. Из воспоминаний Муссолини: «Без Балабановой я бы остался маленьким функционером, воскресным революционером». Тесно сотрудничала с Лениным, относилась с восхищением, характеризовала, как человека «честного, аскетичного и тихо–свирепого»; отмежевалась от большевизма в 1921 г., называя его «русскоцентричным, циничным и даже террористическим деспотизмом, враждебным к любому этическому гуманизму»; Б.— одна из лидеров мирового феминистского движения, основательница газеты пролетарских женщин (совместно с Мария Джудиче) «Смелей, подруги» / “Su, compagne”, 1904 г., Лугано. Скончалась в 1965 г. в возрасте 97 лет. В современной Италии сохраняют память об Анжелике Балабанофф – пишутся книги, статьи; проводятся вечера памяти, выставки; одна из улиц Рима носит ее имя.

4 Риети / Rieti – административный центр в 80 км. от Рима.

5 Сильвио Лауренти Роза / Silvio Laurenti Rosa, 1892–1965; итальянский режиссер, актер.

6 Эсперия / Hesperia, творческий псевдоним итальянской кинодивы периода немого кино Ольги Мамбелли / Olga Mambelli, 1885–1959; кинодебют в 1913 г.— главная роль в драме «Зума» («Zuma», реж. Б. Негрони, пр–во «Cines»); до работы в кино была актрисой театра варьете (1907–1912) и имела большую популярность в европейской эстраде, как великолепная исполнительница эстрадных номеров «tableaux vivants», модных в Европе на рубеже XIX–XX вв.; одна из первых самых высокооплачиваемых европейских киноактрис; сотрудничала с кинокомпаниями «Чинес», «Милано Фильм», «Тибер Фильм»; считалась основной конкуренткой итальянской кинодивы Франчески Бертини.

7 Мацист (Мачисте) / Бартоломео Пагано – Maciste / Bartolomeo Pagano, 1878–1947; первый итальянский актер–силач, звезда немого кино, главный супермен Италии XX века; М.— образ итальянского «Ильи Муромца», доброго, патриотичного богатыря Мациста (итал. Maciste – силач); официально изменил свое имя на Мациста; до появления в кино работал грузчиком в порту Генуи; в 1914 г. впервые сыграл эпизодическую роль античного раба в культовом фильме «Кабирия» (реж. Джованни Пастроне); в 1915–1926 гг. снимался в разных приключенческих лентах – цикл о похождениях Мациста; М. был одним из самых высокооплачиваемых актеров немого кино – в год зарабатывал до 600.000 лир; последний фильм с участием Пагано – «Юдифь и Олоферн» (1929); фильмы о Мацисте имели международный успех, особенно в Германии, Франции, в том числе и России.

8 Амадео Бордига / Amadeo Bordiga, 1889–1970; итальянский политик, коммунист–марксист, один из идеологом итальянского коммунизма, журналист; выступал с критикой ряда позиций большевиков и осуждал гегемонию сталинизма.

9 Костантино Ладзари / Costantino Lazzari, 1857–1927; итальянский политик, социалист, активный сторонник 3–го Интернационала, антифашист.

10 Джачинто Меноттти Серрати / Giacinto Menotti Serrati, 1872–1926), политик, журналист, один из лидеров итальянских социалистов, антифашист.

11 Мария Якобини / Maria Jacobini, 1892–1944; коренная римлянка из аристократической семьи; кинодива немого и звукового кино; одна из первых профессиональных драматических актрис театра и кино Италии; дебютировала в драме «Беатриче Ченчи» (1910, реж. Уго Фалена; пр–во «Film D’Arte Italiana», Рим); первая главная роль в драме «Цезарь Борджиа» («Cesare Borgia», реж. Джероламо Ло Савио, пр–во «Film d’Arte Italiana», «Pathé»); с 1912 г. исполняет главные роли в «Savoia Film» (Турин); получила мировую известность за исполнение главной роли в фильме «Жанна Д’Арк» («Giovanna d’Arco», 1913); в США имела титулы: «Патрона нации», «Символ женской эмансипации»; сотрудничала с кинокампаниями «Pasquali Film», «Celio Film», «Tiber Film», «Itala Film», «Fert», а также с немецкими и французскими киностудиями; 1937–1943 гг.— доцент кафедры актерского мастерства Экспериментального Центра Кинематографии в Риме.

К счастью, Лауренти Роза захватил с собой около десяти кинолент, в том числе две с Якобини, и показал ему «Королеву угля» (1919)[1] и «Путешествие» (1921)[2]. Особенно Ленину понравился последний фильм, который, кстати, оказался одной из лучших работ нашего немого кино, но, к сожалению, был утрачен. В конце просмотра стало очевидным, что меланхолическая история, написанная Пиранделло, растрогала Ленина. Он немедленно позвонил Луначарскому, наркому просвещения, и приказал ему выслушать предложения итальянца, а затем представить ему проект сотрудничества с Италией.

В последующие два месяца Лауренти Роза и Луначарский совместно работали над довольно объемным постатейным Протоколом, предусматривающим создание Советским правительством и Союзом Кинематографистов Италии «Общества со смешанным капиталом».

Согласно этому документу, Страна Советов выражала готовность предоставить в пользование два полностью оборудованных производственных здания в Москве и три — в Крыму, а также подчиненный персонал; Союз Кинематографистов Италии (U.C.I.) брал на себя ответственность за художественно-технический персонал и поставку кинопленки. Обществу предоставлялось эксклюзивное право на дистрибуцию фильмов в двух странах участницах договора и в других странах мира. Технический центр должен был располагаться в Москве, а коммерческий — в Риме, для чего Союз Кинематографистов Италии (U.C.I.) дал полномочия одному из своих членов — компании «Чито-Чинема» (“Cito-Cinema” / Compagnia Italiana dei Traffici Orientali). Помимо прочего, советское правительство бесплатно предоставляло 100 гектаров леса на десять лет с пристроенным заводом по производству целлюлозы: «Общество» должно было превратить этот завод в фабрику по производству кино/фотопленки, а в конце десятилетия заплатить советскому правительству налоговый сбор, размер которого должны были определить позже. Казалось, все шло как нельзя лучше. После обсуждения договора с коммерческим банком «Banca Italiana di Sconto»[3], который согласился финансировать этот проект, Бараттоло пригласил представителей контрагента <из Советской России> приехать в Рим для подписания контракта. Была установлена дата — 30 декабря 1921 года. Советская делегация уже прибыла в Италию, когда неожиданно — 29 декабря — было объявлено о банкротстве итальянского банка. И если бы тот документ вступил в силу, то неизвестно какое удивительное па-де-де было бы исполнено правительством Страны Советов и фашистами, вскоре пришедшими к власти <в Италии>. Однако в наши дни это всего лишь папка со стопкой пожелтевшей бумаги, исписанной от руки, которая хранится наследниками Лауренти Розы.

В. М.

1 комедия «Королева угля» / «La regina del carbone»; сюжет, сценарий Лучано Дориа; реж. Дженнаро Ригелли, Лучано Дориа; 1311 м / 48 мин; пр–во «Tiber Film» / UCI, Турин, 1919 г. (фильм утрачен) – А.К.

2 драма «Путешествие» / «Il viaggio»; экранизация рассказа Л. Пиранделло; реж. Дженнаро Ригелли, оператор Массимо Терцано; 1742 м / 64 мин.; пр–во «Fert», Турин, 1921 г. (фильм утрачен).

3 «Banca italiana di sconto» (BIS) / «Итальянский учетный банк» – одно из крупнейших финансовых учреждений Италии; годы существования «BIS»: 1914–1921 гг.; в 1919 г., «с целью безотлагательного спасения национальной кинематографии», «BIS» и «Banca commerciale italiana» стали основными инвесторами первого итальянского кинообъединения (Trust): «Союза Кинематографистов Италии» (U.C.I.) с уставным капиталом 30 млн. лир. В 1919–1921 гг. «BIS» являлся основным источником финансирования кино Италии. Прекращение существования банка «BIS» – официальная дата 26 декабря 1921 г. — привело к немедленной полной остановке итальянского кинопроизводства.

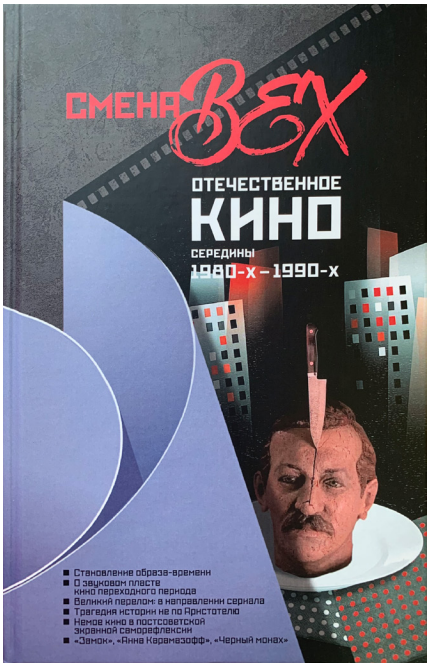
[Рецензия] Смена вех. Отечественное кино середины 1980-х — 1990-х / Отв. ред. Е. В. Сальникова; сост. Д. А. Журкова, Н. А. Хренов, В. Д. Эвалльё.— М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2022.— 688 с., ил.

Спутницкая Н. Ю.
ORCID ID: 0000–0003–1989–4182

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.

[Review] Smena vekh. Otechestvennoe kino serediny 1980-h — 1990-h / Otv. red. E. V. Salnikova; sost. D. A. Zhurkova, N. A. Hrenov, V. D. Evallie.— Moscow: Kanon+ ROOI «Reabilitaciya», 2022.— 688 pp.

Sputnitskaya, N. Y.



Сборник решает задачу комплексного изучения кино эпохи перемен, с учетом идеологии и культурной географии. Структура издания отражает его задачи: дать общую характеристику периода, исследовать локальные проблемы киноискусства сер. 1980–1990-х гг., предложить новые исследовательские ракурсы, выявить ключевые стилевые особенности, которые до сего дня оставались вне фокуса киноведческой науки и не получили должного освещения в современной фильмам кинокритике. Такой комплексный подход оказывается результативным для изучения не только конкретного исторического периода,— позднесоветского и раннего постсоветского кино,— но и современного медиапроцесса. Многие предлагаемые к рассмотрению аспекты, (в частности, такие как звуковая фактура, экспериментальная анимация, модернистские приемы, монструозность власти), представляются важными элементами, без которых изучение современных кино и медиа не может дать достоверных результатов и исчерпывающих выводов. При этом, на страницах сборника та или иная кинематографическая работа получает диаметрально противоположную оценку, что не только порождает живую атмосферу научной дискуссии, но и высвечивает неоднозначность анализируемого материала и самой эпохи в целом.

Вертикальная организация сборника представляется весьма удобной для читателя и исследователя.

Во вступительной части сборника означены его три основные сюжетные линии: изучение поэтики кино в неразрывной связи с традициями (Николай Хренов. Позднесоветский кинематограф: становление образа-времени как признака трансформирующейся поэтики), внимание к рождению в контексте национальной кинематографии новых форм экранных искусств и их изучение в социокультурном контексте (К. Разлогов. Великий перелом: в направлении сериального формата), детальный анализ фильмов-знаков времени (Е. Сальникова. «Чучело», 1984).

В совокупности выборка фильмов для анализа не вполне обычна: вместе с традиционными для описания заявленного исторического периода работ в фокусе оказываются так называемые картины второго плана или малоизвестные современной аудитории фильмы (работы «младших современников Тарковского»; «Черный монах», «Анна Карамазофф»), а также фильмы быстро утратившие зрительский интерес или внимание критики, но которые сегодня оказываются важными для формирования достоверной картины развития кино 1980–1990-х гг. В центре внимания авторов находится и анимация, и жанровое телевизионное кино, и киномузыка, и шумы, фильмы–события, лица-события и различные тематические пласты. Новизна работы определяется, в первую очередь, в выборе объекта анализа и исследовательской оптики.

В центре внимания Н. Хренова, статья которого открывает первую часть книги, оказывается поиск оснований для анализа с помощью такого теоретического конструкта как *образ-время* Ж. Делеза, который позволяет выявить специфику работы авторов со временем, оказывается ключом к поэтике знаковых режиссеров позднесоветского кинематографа. И, прежде всего, речь идет о роли сновидений, мифотворчестве и фантазийных мотивах, которые привлекаются прежде всего в фильмы притчи, фантасмагории. Автор выявляет авторские стратегии высказываний о современном мире, создания кафкианского мира через анализ мотива сна и притичевых компонентов, проникающих в повествование и на уровне сюжета, и, что важнее всего, на уровне организации повествования, поэтики фильма. В то же время внимание исследователя сосредоточено на способах разрушения времени на экране и деконструкции базовых мифов соцреализма. Такие образы как музей, сцена, море и встречи героев с мифологизированными персонажами советской и российской истории, способны деконструировать советский миф и вывести на первый план повседневные практики, простого человека, прежде всего интеллигента, работника интеллектуального труда, противопоставив его номенклатурному персонажу.

Не случайно для анализа эпохи и ее социально-культурной атмосферы, авторы сборника предлагают обратиться к фильмам на первый взгляд лишь косвенно связанным с анализируемым временным периодом, таким, как «Крылья», «Проверка на дорогах», фильмы раннего застоя, картины А. Тарковского, к так называемым героям безгеройного времени, если использовать емкое и точное, уже ставшее классическим определение М. Туровской. Так Н. Хренов привлекает к анализу эпохи героев Вампилова, Данелии, Балаяна, вплоть до беспощадной в своей откровенности знаковой картины К. Муратовой («Астенический синдром»), детальному исследованию творчества которой посвящена статья В. Эвалльё (Поэтика и смыслы К. Муратовой).

Издание среди новых поступлений в Российской государственной библиотеке. © *Фото Максим Казочиц*

В то же время исследователи обращают внимание и на другие аспекты развития творчества Муратовой — звук (Е. Петрушанская), мотивы абсурдизма (К. Горячок), рассматривают его в контексте творчества других «младших современников Тарковского» (Е. Сальникова). К. Разлоговым в статье «Великий перелом: в направлении сериального формата» рассматриваются не только эволюция, но и сосуществование различных форматов: полный метр, многосерийный фильм, реклама, сериал; анализируется динамика вытеснения кинопоказов телевизионными трансляциями мыльных опер. Автор оперирует огромным корпусом текстов, привлекает внимание читателя не только к отечественному контенту, но и описывает специфический ландшафт, в котором находился телепотребитель рубежа 1980–1990-х гг. Этапным для массовой культуры сериалом исследователь считает авторский продукт (сериал Д. Линча «Твин Пикс»). Нельзя не согласится с автором, что для современного исследователя принципиально внимание к особенностям рецепции зарубежного контента в российской культурной традиции, которая во многом определяет ключевые дискурсивные стратегии кинематографа «эпохи перемен». Таким образом, Разлоговым рисуется безграничное поле, на котором смогли реализоваться самобытные творческие индивидуальности и художественные течения, которые будут рассмотрены коллегами автора в следующих разделах монографии. Так, например, раскрывает особенности российского сериального продукта в жанре исторических фильмов, игровых фильмов-расследований Е. Сальникова в статье «Трагедия истории не по Аристотелю».

В заключающей первый блок статье о фильме «Чучело» Е. Сальникова, прежде чем приступить к анализу художественной ткани фильма Р. Быкова, обращается к оперативной критике, в которой существенное внимание было уделено именно социальному звучанию картины и центральным образам, нежели способу конструирования экранной реальности. Именно поэтому автор предлагает подробный детальный анализ художественного строя фильма Быкова, в частности, особенностям репрезентации утраты *детского* в школьной субкультуре, анализирует образ оркестра и темы пострига, соединение реалистического и условного и определяет черты, которые сделали фильм этапным, породившим целую волну социальных драм школьно-подростковой тематики с элементами притчи.

Второй раздел «Дискурс кинопроцесса» открывается статьей Е. Сальниковой «Перемен дождались», в которой исследователь анализирует такие особенности кинематографических высказываний как цитатность, интерес к прошлому и ретроспекции «с ярко выраженной перестроечной спецификой». Авторское внимание отдано именно фильмам-событиям, многие из которых не вошли в фонд шедевров отечественного кино и искусства, но создали необходимый для анализа культурно — кинематографический фон, на котором были сформированы паттерны существенные для развития экранного искусства последующих лет. Важно обратить внимание что автор не только устанавливает преемственность фильмов, (связывает, например, фильм Аристова с фильмом Панфилова «Прошу слова»), но и обращает внимание на современные тренды, которые произросли из анализируемых в этой статье фильмов, в частности — «Нелюбовь» А. Звягинцева.

Е. Петрушанская в статье «О звуковом пласте отечественного кино переходного периода» анализирует проблемы и задачи звукоряда фильма, актуальные для переходного периода, для характеристики которого автор оперирует термином кластер. Предлагая емкий и насыщенный исторический экскурс, автор доказывает важность звуковой фактуры фильма как интернационального пласта киноязыка. Привлечение понятий науки шумологии и аналитические процедуры, с помощью которых автор анализирует роль и значение шумов в художественной ткани фильмов позволяет выявить в материале диегетические тенденции. Особенная шумовая организация кинокартин позволяла создавать выразительные дуальные образы, созвучные эпохе гласности, с ее новым пониманием слов, роли и значения новой речи. Если слова служили проводниками иллюзии, то шумы выступали как знаки реальности, знаки подлинного мира. Автор убедительно доказывает в своей статье, что шумовая фактура формировала понятный и доступный многонациональному государству и народам СССР месседж, став интернациональным языком, сложным и эффективным высказыванием, призывающим к переменам. Некомфортные звуковые массы позволяли подчеркнуть острые, сложные вопросы, ввести зрителя в неоднозначный и пугающий мир. Анализ звуковой фактуры фильмов Сокурова, Муратовой, Балабанова вносит существенный вклад в изучение не только периода, но и творчества этих самобытных мастеров отечественной кинематографии. Отдельно хотелось бы отметить привлечение документального материала, в частности — автор анализирует документальный фильм С. Ароновича.

Исходя из номинации раздел «История — Общество — Кино» трудно назвать исчерпывающим, однако составители находят интересный поворот, открывая его емким «введением« в тему которым служит история В. Мукусева о постановке документального фильма. Автор рассказывает о медийном пространстве конца 1980-х гг., программе «Взгляд», фигуре Цоя и героях времени. Эссе «Еще раз о переменах. Фильм А. Учителя “Рок”» предваряет серьезные детальные разборы поэтики А. Германа, А. Балабанова, Г. Панфилова и др. В этой связи хочется отметить композиция этого раздела представляется наиболее удачной, в силу своей «острой сюжетности» и интересной драматургии: от завязки «у полки» — к разбору фильмов, взятых «крупным планом» и далее — к многофигурной композиции.

Особенно хочется отметить захватывающую панораму, которая возникает в исследовании Ю. Богомолова «полочных» фильмов о войне как питательной среды для появления фильмов А. Балабанова. Изучая трансформации темы войны и военного поколения в кинематографе 1990-х, исследователь обращается к постсоветским фильмам А. Германа, прежде всего к «Хрусталев, машину!», чтобы проследить почву, на которой зародилась специфическая эстетика и современный нам герой. К фильмам

Германа как неотъемлемой части художественного процесса, без которой невозможно в полной к мере понять и оценить время обращается и А. Новикова. Анализ воссозданной в кадре послевоенной эпохи и ее сравнение с атмосферой фильма С. Говорухина «Место встречи изменить нельзя» оказывается неожиданным и эффектным исследовательским приемом.

Как бы закольцовывая, начатый Мукусевым разговор, в статье «Трагедия не по Аристотелю» Е. Сальникова обращается к «полочной» «Агонии» Э. Климова, чтобы выйти к самым острым и насущным вопросам сохранения самобытности российского кино в ситуации «рыночной экономики», теме острой критики власти (в частности, через репрезентацию ее хищной природы) и официального дискурса в исторических фильмах 1990-х гг. Привлекая массив фильмов и телесериалов, обращаясь к компаративному анализу с продукцией сегодняшнего дня, исследователь делает выводы о способах построения нарратива, специфических модификациях жанра в ситуации «фантома постколлективизма» — так точно автор определяет атмосферу эпохи.

Авторы сборника объясняют свое внимание к поэтике модернизма и постмодернистским приемами в кинематографе переломным моментом, что позволяет сравнивать «перестройку в кино» с такими важными периодом отечественной истории культуры как Серебряный век и Оттепель. Исследованию роли модернистских приемов посвящен раздел «*Между модернизмом и постмодернизмом*».

Центральным в разделе «*Кино и литература»* оказывается фильм И. Дыховичного «Черный монах», разговор о котором предваряет анализ культурного феномена «Анны Карамазофф» Р. Хамдамова, в которой «состоялось тотальное преобразование исторической драмы в философскую фантастику». Таким образом, в разделе представлена ситуация утверждения постмодернистской эстетики, анализируется роль фантастических тропов и мистических образов, рожденных на материале образов классической литературы и описывается неоднозначная реакция аудитории на эти экспериментальные фильмы.

Интересные и актуальные материалы предложены в последнем разделе сборника «*Популярное: тропы, сюжеты, форматы*», перекликающегося с рубрикой «Между модернизмом и постмодернизмом». Так статья Л. Сараскиной посвященная мотиву куклы у А. Грина и О. Тепцова рассматривает готическую прозу как эстетический ориентир позднесоветского кино и культуры. Обращает на себя внимание выбор материала для анализа научно-фантастического кино, которому посвящены статьи Е. Сальниковой «Брэдбериана» и исследование А. Юргеневой анимации, в котором в качестве объекта выступает малоизученный пласт научно-популярных «взрослых» анимационных фильмов. В частности, исследователь осуществляет экскурс в развитие психоделической анимации в СССР, выявляет ключевые аллюзия и способы конструирование образов. К анализу привлекаются графические и живописные работы ученых, на малоизученном проблемном и художественном поле, исследователь работает со всем тщанием и приходит к интересным выводам о значимости образа космоса.

Без внимания остался документальный экран, впрочем, составители оговаривают в начале сборника, что «Вынуждены быть фрагментарными — отечественное кино последних полтора десятилетий представляет гигантский и чрезвычайно неоднородный конгломерат картин». Между тем, авторы выделяют на страницах сборника ряд важных работ неигрового кино. В сборнике отсутствует указателиь фильмов и индекс персоналий. Присутствует постатейная фильмография.

Сложная и противоречивая эпоха отечественного кино ранее получала освещение в таких коллективных монографиях как «90-е. Кино, которое мы потеряли», «Отечественный кинематограф на рубеже столетий (1986–2002)», «Отечественное кино. Вступление в новый век»[1]. Однако фокус исследователей был направлен, прежде всего, на авторское кино, и на периферии оказывались сериалы, научная фантастика, отдельные аспекты конструирования образа, мотивы и семантические поля не отмеченных критикой, но значимых для культурной истории кинофильмов. Отсутствие единого монографического издания, дающего комплексный анализ киноискусства сер. 1980–1990-х гг. с привлечением научного аппарата и новой исследовательской оптики является сегодня одной из насущных проблем в организации системного знания в области истории позднесоветского кино. Данный Сборник восполняет этот пробел и может быть рекомендован в качестве учебного пособия, для подготовки курсов и семинаров, он может быть адресован специалистам, студентам, аспирантам, обучающимся кинематографическим специальностям, искусствоведам, культурологам, историкам, а также самому широкому кругу читателей, интересующимся вопросами экранной культуры.

[1] 90-е. Кино, которое мы потеряли. М.: Новая газ.: Зебра Е, 2007. 254 с.; Отечественный кинематограф на рубеже столетий 1986-2002. М.: ВГИК, 2005. 260 с.; Российское кино: Вступление в новый век. М.: Материк, 2006. 448 с.

Сведения об авторах

Голубев Алексей Борисович, ORCID ID: 0000-0001-8387-742X, киновед, сценарист, главный редактор интернет-проекта «Музей ЦСДФ», Москва, Россия, agpost@yandex.ru

Караваев Дмитрий Львович, ORCID ID: 0000–0002–5963–6906, кандидат искусствоведения, директор Центра кинопросвещения и экранных искусств / Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова, Москва, Россия, dkaravaev53@mail.ru

Лоцманова Светлана Евгеньевна, ORCI ID: 0000–0003–4524–9267, аспирант, Академии медиаиндустрии, Москва, Россия, yanekatod@gmail.com

Малая Эмма Рафаиловна, ORCID ID: 0000–0002–8934–1471, хранитель предметно-мемориального фонда, Государственный центральный музей кино, Москва, Россия, emma.malaya@mail.ru

Спутницкая Нина Юрьевна, ORCID ID: 0000–0003–1989–4182, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник, Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова; профессор, Академия медиаиндустрии, Москва, Россия, ninadormouse@gmail.com

Цыркун Нина Александровна, ORCID ID: 0000–0002–6723–5870, доктор искусствоведения, редактор журнала “Искусство кино“, Москва, Россия, tsyrkun@mail.ru

About the Contributors

Golubev, Alexey Borisovich, ORCID ID: 0000-0001-8387-742X, film critic, screenwriter, editor-in-chief of the Internet project “Museum of the CSDF”, Moscow, Russia, agpost@yandex.ru

Karavaev, Dmitri Lvovich, ORCID ID: 0000-0002-5963-6906, PhD, the Gerasimov Institute of Cinematography, Moscow, Russia, dkaravaev53@mail.ru

Lotsmanova, Svetlana Evgenievna, ORCID ID: 0000-0003-4524-9267, PhD Student, the Academy of Media Industry, Moscow, Russia, yanekatod@gmail.com

Malaya, Emma Rafailovna, ORCID ID: 0000-0002-8934-1471, curator of the subject-memorial fund at the State Central Film Museum, Moscow, Russia, emma.malaya@mail.ru

Sputnitskaya, Nina Yurievna, ORCID ID: 0000-0003-1989-4182, PhD, senior researcher, the Gerasimov Institute of Cinematography; associate professor, the Academy of Mediaindustry, Moscow, Russia, ninadormouse@gmail.com

Tsyrkun, Nina Aleksandrovna, ORCID ID: 0000-0002-6723-5870, DS in Art History, editor, the *Iskustvo Kino*, tsyrkun@mail.ru

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 contributors

141203 Pushkino, Pisarevskaya str., 13–15. Tel. +74959933939

В оформлении обложки использована картина Нины Спутницкой

Телекинет (Telekinet)
2021. № 4(17)
Авт. л. 3,2
Верстка и дизайн макета:
Казючиц М. Ф.
Корректор:
Малеванная Н. Ф.