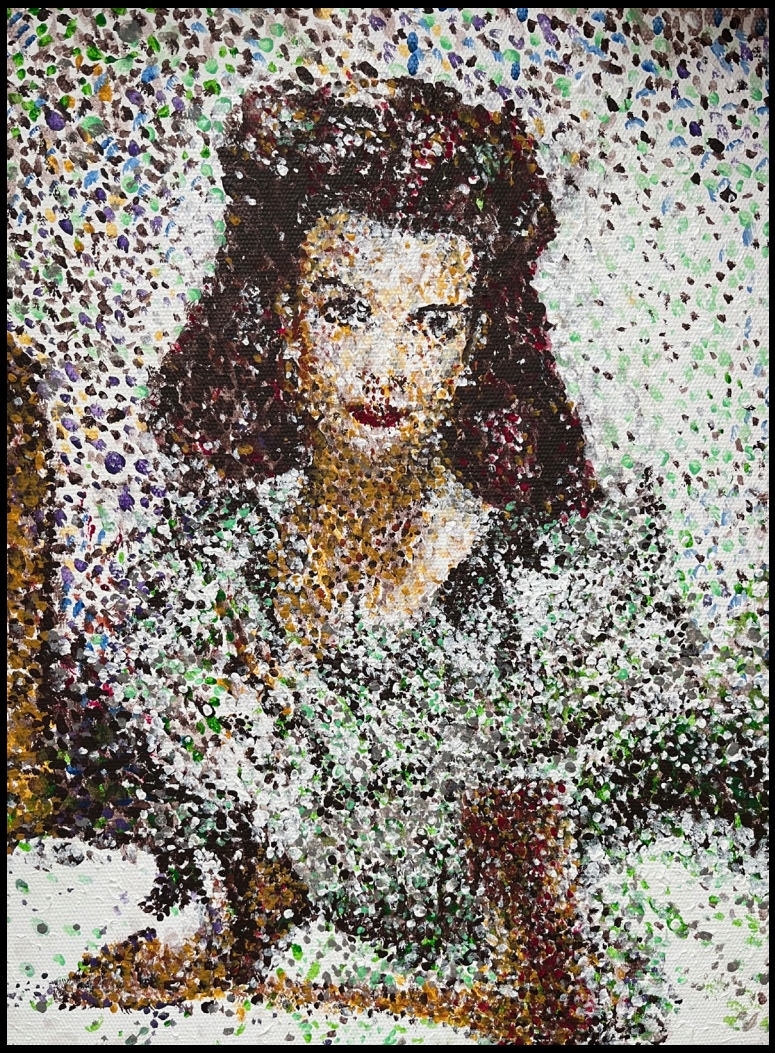
2023 # 1 (22)

ТЕЛЕКИНЕТ

Научное рецензируемое сетевое издание о кино, телевидении и новых медиа



Нарративы памяти в фильме-романе Лава Диаса
«Повесть о насилии на Филиппинах» (2022)
Нина Кочеляева

Дискурсивная вариативность
кинокритического творчества
Людмила Саенкова-Мельницкая

«Дерсу Узала» — предметный мир фильма.
Из фондов Музея кино
Эмма Малая

Телекинет (Telekinet)
2023. № 1(22)

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.

Научное 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
5.10.3. — Кино-, теле- и другие экранные искусства (искусствоведение)
5.10.1. — Теория и история культуры, искусства (искусствоведение)
5.10.1. — Теория и история культуры, искусства (культурология)

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
2023. # 1(22)

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., Candidate of Science
Kazyuchits M. F., Candidate of Science

Editors

Senior editor —
Sputnitskaya N. Y., Candidate of Science

Deputy editor —
Kazyuchits M. F., Candidate of Science

Technical Secretary —
Malevannaya N. F.

Adviser —
Syutkina M. I.

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

Editorial
141203, Pushkino, Pisarevskaya ST, BLD. 13., R. 15
тел. +7(495)9933939
https://telecinet.com/telekinet
E-MAIL: telekineteditor@gmail.com

LCC subjects
Fine Arts: Visual arts
Fine Arts: Arts in general: History of the arts

Содержание

CULTURÆ ʼORГANON | ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

6 *Кочеляева Н. А.* Нарративы памяти в фильме-романе Лава Диаса «Повесть о насилии на Филиппинах» (2022)

10 *Глазкова С. А.* Особенности формата видеофильмов о виртуальных встречах с умершими. На примере южнокорейского документального проекта «Meeting You»

FILM STUDIES | ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ЭКРАННЫХ ИСКУССТВ

18 *Саенкова-Мельницкая Л. П.* Дискурсивная вариативность кинокритического творчества

22 *Каптерев С. К.* Смех Константина Юдина

CHARTULARIUS | АРХИВ

28 *Малая Э. Р.* «Дерсу Узала» — предметный мир фильма. Из фондов Музея кино

Contents

CULTURÆ ΌΡΓΑΝΟΝ |
6 *Kochelyaeva, N. A.* Narrative of Memory in Lav Diaz Film Novel *A Tale of Filipino Violence* (2022)
10 *Glazkova, S. A.* Features of the Format of Video Films about Virtual Meetings with the Dead. Evidence from the South Korean Documentary Project *Meeting You*
FILM STUDIES |
18 *Saenkova-Melnitskaya, L. P.* Discursive Variability of Film Criticism
22 *Kapterev, S. K.* Laughter of Konstantin Yudin
CHARTULARIUS |
28 *Malaya, E. R. Dersu Uzala*: the Objective World of the Film. From the Holdings of the Film Museum

УДК: 778.5.04
DOI: 10.24412/2618-9313-2023-122-6-9

Нарративы памяти в фильме-романе Лава Диаса «Повесть о насилии на Филиппинах» (2022)

Кочеляева Н. А.

Для цитирования
Кочеляева Н. А. Нарративы памяти в фильме-романе Лава Диаса «Повесть о насилии на Филиппинах» (2022) // Телекинет. 2023. N 1(22). С. 6-9.

Сведения об авторе
Нина Александровна Кочеляева, кандидат исторических наук, начальник отдела разработки и апробации методик кинопросвещения, Всероссийский государственный университет кинематографии им. С. А. Герасимова (ВГИК), Москва, Россия; эксперт Научно-образовательного центра «Гражданское общество и социальные коммуникации» ИГСУ РАНХиГС, Москва, Россия
ORCID ID: https://orcid.org/0000–0002–3194–6021
nina.kochelyaeva@gmail.com

Аффилиация
Всероссийский государственный университет кинематографии им. С. А. Герасимова, ВГИК, 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, д. 3
Институт государственной службы и управления Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, ИГСУ РАНХиГС, 119606, Россия, Москва, проспект Вернадского, д. 84

Аннотация
Статья посвящена исследованию фильма филиппинского режиссера Лава Диаса «Повесть о насилии на Филиппинах» (2022) с точки зрения рассмотрения антропологии «трудных» мест памяти и репрезентации памяти на экране. Феномен памяти и его социальное функционирование на протяжении нескольких десятилетий занимает научное сообщество и выражается в различных формах репрезентации. Одной из такой форм является кинематограф – игровой и документальный. И если документальный кинематограф репрезентирует память различных социальных групп через воспоминания и суждения непосредственных участников событий с опорой на документальные свидетельства, то игровой кинематограф как правило представляет более сложную структуру, в которой память «пробивается» через художественные, часто вымышленные образы, но вбирающие в себя отголоски времени и событий.

Ключевые слова
память, игровой фильм, методология исследования, memory studies

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.

Narrative of Memory in Lav Diaz Film Novel *A Tale of Filipino Violence* (2022)

Kochelyaeva, N. A.

For Citation
Kochelyaeva, Nina. Narrative of Memory in Lav Diaz Film Novel A Tale of Filipino Violence (2022). *Telekinet*, no. 1(22), 2023, pp. 6-9.

About the Contributor
Nina Kochelyaeva, Candidate of Science, Head of the Department of development and testing of methods of film education, the Gerasimov University of Cinematography (VGIK), Moscow, Russia; an expert of the Scientific and Educational Center «Civil Society and Social Communications» (IGSU RANHiGS), Moscow, Russia
ORCID ID: https://orcid.org/0000–0002–3194–6021
nina.kochelyaeva@gmail.com

Affiliation
Gerasimov University of Cinematography (VGIK), 3, Wilhelm Peak str., Moscow, Russia, 129226
Institute of Public Administration and Management of the Russian Academy of National Economy and Public Administration under

the President of the Russian Federation (IGSU RANEPA), 84, Prospekt Vernadskogo, Moscow, Russia, 119606

Abstract
The article studies the film *A Tale of Filipino Violence* (2022) by Filipino director Lav Diaz from the point of view of considering the anthropology of "difficult" places of memory and the representation of memory on the screen. The phenomenon of memory and its social functioning have been studied by the scientific community for several decades and are expressed in various forms of representation. One of such forms is filmmaking — fiction and documentary films. And while documentary cinema represents the memory of various social groups through the memories and judgments of direct participants in the events based on documentary evidence, fiction film usually presents a more complex structure, in which memory "breaks through" artistic images that are often fictional, but absorb echoes of time and events.

Keywords
memory, feature film, research methodology, memory studies

В этой статье мы будем говорить о большой кинематографической форме, и не случайно Л. Диас называет «Повесть о насилии на Филиппинах» (2022) фильмом-романом, потому что его экстраординарный хронометраж, свойственный как раз произведениям этого автора, по данным IMDB составляет 6:49[1]. У меня была версия для просмотра 6:53. Надо отметить, что картину я имела возможность посмотреть только один раз, и конечно, такого рода произведения требуют неоднократного просмотра. Но уже после первого просмотра можно сказать, что это произведение содержит многоуровневую сложную структуру повествования, на основании которой нами была сделана попытка выделить некоторые структурообразующие элементы, связанные с рассмотрением памяти в этом фильме-романе, и попытаться эти первые наброски и первые приблизительные наблюдения изложить в тексте статьи. Стоит отметить, что Л. Диас в этом исследовании возвращается к своей любимой теме — связанность травмы и последующих поколений, а также влияние травмы на политическое развитие своей страны. Эта история усугубляется тем, что сегодня Филиппинами управляет сын ее бывшего диктатора, поэтому сюжет фильма приобретает особый смысл и некоторую закольцованность.

Методологически мы опирались на работы историков и социологов, а также литературоведов, специализирующихся на проблематике исследований памяти. В качестве основных столпов в области методологии исследования следует выделить работу М. Хальбвакса «Социальные рамки памяти» [7], методологические подходы французского историка П. Нор [6] и немецкого историка и антрополога А. Ассман [1]. К этим же работам примыкают труды отечественных исследователей в области memory studies Л. Репиной [5], А. Васильева [2] и др. Память в кинематографических произведениях — довольно слабо исследованный сегмент в memory studies. Отдельные попытки предпринимались отечественными историками [4; 8]. Однако ближе всего к этой проблеме подошел режиссер С. Лозница, который в нескольких своих интервью сформулировал если не методологию киноисследования, то по крайней мере «чувствование» этого сложнейшего для экранизации материала[2]. Ключевой и наиболее отвечающей методологическим подходам в исследовании стала работа немецкого критика и романиста В. Зебальда «Естественная история разрушения» [3], в которой автор прослеживает определенные аспекты немецкой художественной литературы после Второй мировой войны, выделяя в ней те золотоносные жилы, которые дают возможность как исследователям, так и критикам отчасти восстановить и описать те «фигуры умолчания» немецкой истории, которые касаются «трудных» мест памяти травматического прошлого страны, вытесняемых из общественного сознания, и, соответственно, из исторического нарратива по причинам разного характера — этическим и политическим в первую очередь.

В основе фильма-романа Диаса лежит небольшой рассказ писателя Р. Ли, который называется «Сервандо Магдамаг» и который был адаптирован режиссером под киносценарий. В основе сюжета этого рассказа лежит история о том, как наследник мощного клана борется с историей эксплуатации и политического оппортунизма своей семьи, поскольку государство постоянно стремится монополизировать их бизнес, и наследник, главный герой этого рассказа и этого фильма, разрывается между обеспечением будущего своих рабочих и с необходимым в исторических и политических обстоятельствах того времени сотрудничеством с режимом Ф. Маркоса.

Надо сказать, что семья главного героя имеет достаточно сложную структуру, которая соткана из политических и этических противоречий: зять главного героя, Сервандо Монсона, Делио оказывается связан с повстанцами, коммунистами, которые борются с режимом Маркоса. Жена Сервандо Белинда Монсон тоже в конечном итоге оставляет семью и переходит на сторону повстанцев. А главный герой вынужден искать внутренние компромиссы между традициями своей семьи (во многом связанные с насилием и разрушением) и повстанческими идеями своих ближайших родственников. Это балансирование выражено не только в попытке сохранить семью, но также в попытке противостоять внешним силам — армии, борющейся с повстанцами, и тем, кто становится проводниками режима Маркоса.

Хронометраж «Повести о насилии на Филиппинах» предполагает неспешное повествование и определенную структуру изложения: фильм поделен на несколько глав, которые открываются повторяющимися кадрами, звучащими рефреном на протяжении всего фильма и возвращающими зрителя к основной теме повествования — истории насилия в отдельно взятой семье и в стране в целом.

Картина открывается небольшим прологом, в котором задается фокус исследования истории насилия, которая имеет несколько векторов и подкреплена разными уровнями нарративов. Некий человек, мы еще не знаем, кто он, заходит в магазин и показывает записку владелице, что у него бомба на теле, он взорвет магазин, если она не отдаст ему деньги, но тут появляется маленький ребенок, и человек убегает. В следующих кадрах разворачивается первый уровень нарратива памяти, который

[1] Isang Salaysay Ng Karahasang Pilipino / A Tale of Filipino Violance, dir. Lav Diaz, Philippines / 2022 / Black & white / 434 // International Movie Database. URL: https://www.imdb.com/title/tt11983366/?ref_=ttpl_ov/ (дата обращения 07.03.2023). Также следует отметить, что перевод названия фильма на русский язык не является официальным и сделан автором данной статьи.— Прим. авт.

[2] Напр.: Режиссер Лозница: «Фабрика смерти стала фабрикой туризма» // BBC News. Русская служба [Официальный сайт].— 18 апреля 2017. URL: https://www.bbc.com/russian/features-39629365 (дата обращения 07.03.2023).

связывается с непосредственными действиями членов клана Монсонов и описывает срез настоящего в непосредственном действии, которое происходит на экране здесь и сейчас. Мы видим довольно характерную для восточных культур сцену зверского насилия — прикованного человека, сидящего на кресле и прикованного цепями к стене; видим, как появившийся в самом начале фильма человек, закладывает его, замуровывает живьем в этой стене. Так сын (оказавшийся братом-близнецом главного героя, о чем станет известно значительно позже) расправляется со своим непутевым отцом, оставившим свою жену и ребенка на растерзание сектантам.

Этот уровень нарратива подкрепляется у Диаса более глобальным уровнем нарратива, связанным с общечеловеческой памятью, которая хранится в священных и религиозных текстах, и в данном случае, соответственно с историей Филиппин, это христианские мотивы, которые в процессе осуществления этого насилия цитируются сыном по мере выстраивания этой стены из бетонных блоков. Цитаты из Священного Писания, из Библии, которые он использует, становятся оправданием насильственного акта и обвинением отца в том, что он несправедливо себя вел по отношению к его матери.

После жестокого пролога появляются кадры, которые задают темп и ритм фильма и делят его на определенные главы или части: «Это повторяется в каждом моем сне, как бесконечный кошмар»,— звучат слова главного героя, стоящего под проливным дождем на плоту посреди реки. Возможно, это Лета, река забвения, выбраться из которой главному герою возможно только одним способом. Эти кадры появляются на экране через каждые 1,5–2 часа и, с одной стороны, разделяют «Повесть о насилии на Филиппинах» на отдельные повествовательные части, с другой — связывают их в единое целое.

Третий уровень нарратива памяти раскрывается через записки и мемуары, которые главный герой Сервандо Монсон VI обнаруживает в семейных архивах. Он открывает благодаря им историю своей семьи как историю непрекращающегося насилия, которое является формой утверждения власти и могущества этого клана. Также герой обнаруживает в этих хрониках некоторые характерные черты психологического склада тех мужчин, которые являются основателями этой семьи. Все они соотносятся с насилием, как формой утверждения господства.

Кроме этого, выделяется некоторое противоречие и попытка героя сопротивляться этому способу достижения семейного могущества, которое очень ярко представлено в сцене наставления умирающим дедом своего внука и наследника. Дед, Сервандо Монсон III, дни которого сочтены, наставляет своего внука в жизненной позиции, которую он должен занять, чтобы сохранить могущество клана, и среди основных позиций необходимо вести борьбу с бизнесменами, с коммунистами-повстанцами, с фермерами, и если появляется властный враг, который может противостоять могуществу семьи, то его необходимо уничтожить. На что наследник отвечает: «Ты знаешь, я это все уже слышал, давай, ты поспи сейчас, а мы приготовим тебе завтра твои любимые блюда, чтобы ты мог поесть».

Состав семьи тоже задает определенную рамку для нарратива, который появляется по мере разворачивания действий. Зритель видит на экране главного героя, его беременную жену Белинду, брат которой является повстанцем-коммунистом, фермеров, которые обслуживают семью, и, наконец, персонаж, на который следует обратить особое внимание, потому что именно он занимает ключевую роль в трансляции нарративов памяти. Это тоже член семьи клана Монсон, Тиа Денсиа — женщина, которая потеряла ум из-за того, что на ее глазах происходили очень травмирующие сознание вещи. Но именно Тиа становится необходимым связующим звеном между прошлым, настоящим и будущим.

В этом контексте ее можно назвать прорицательницей прошлого и предчувствовательницей будущего этой семьи, потому что именно она становится тем медиумом, через который раскрывается история семьи. Воспоминания о прошлом счастье, которым живет Тиа, без конца приводят к воспоминанию о травме, которую пережила эта женщина. Я позволю себе процитировать фрагмент фильма в моем переводе с английских субтитров: «Японцы стерли с лица земли нашу семью. Они сожгли наш дом, они отрезали голову моему отцу. Они изнасиловали мою мать перед тем, как заколоть ее штыками. Маянита, сестра моя? Они тоже изнасиловали ее перед тем, как убить. Мои два брата? Они утопили их, как щенков. Бедный Додон и бедный Диндо… Утоплены, как щенки. Война уже закончилась. Но почему они сделали это с нами?» И дальше следует оговорка, что их семья обеспечивала японскую армию продовольствием во время Второй мировой войны, но это не помешало завоевателям расправиться со всеми членами этого семейства. Тиа — единственная свидетельница появления на свет Сервандо Монсона VI. Он — тоже плод насилия японских солдат над его матерью. Но как первенец, остается в семье, а остальные дети, в том числе и его родной брат, появившийся в Прологе, были розданы бедным семьям за небольшую плату на их содержание.

Триггером к возникновению на экране вереницы воспоминаний становится песня, которую поет эта сумасшедшая женщина, вызывая «круги ада», стертые из ее памяти и преданные забвению в обществе:

«Воздух холоден, сердце холодно,
Небеса потемнели, песнопения мрачны,
Я продолжаю тосковать по тебе,
Я продолжаю тосковать…
Когда придет время ночи
И восстанут иссохшие души,
Крадущие лучшие моменты нашей памяти,
Все равно они не могут быть забыты…
Когда придет печаль и время сомнений,
Я всегда оглядываюсь назад
В те дни, когда ты был со мной…»[1]

Это мистический нарратив памяти, который постоянно возвращает героев в прошлое и который связывает их с настоящим. Еще один нарратив памяти связан с историей страны и диктатурой Маркоса со всеми вытекающими последствиями, борьба с коммунистами-повстанцами, борьба с крупным бизнесом, который, если выражаться не литературным и не научным языком, «отжимается» у крупных бизнесменов в пользу Фердинанда Маркоса и тех, кто с ним работает. При этом Диас сопровождает

[1] Перевод с английских титров мой. — Прим. авт.

все эти действия символическими коннотациями: в фильме присутствуют слепцы и сумасшедшие, живущие в специальном доме и бредущие на ощупь неведомо куда. В картине происходят различные стихийные бедствия, которые созвучны накалу человеческих страстей, вплоть до символического убийства Христа (он тоже умалишенный, живущий в приюте для слепцов и все время оглашающий заповеди Христа, призывая народ к смирению, покаянию, к искуплению грехов). Эти символические коннотации связывают сложнейший палимпсест нарративов памяти и помещают ее в глобальную человеческую историю. Диас, размышляя о природе насилия (человеческого и политического), ставит не менее важный вопрос о возможности его прекращения. Ответ на этот вопрос заключен в судьбах двух героев его фильма-романа. Тиа Денсия заключена в психиатрической лечебнице, и ее трагическим воспоминаниям невозможно вырваться за пределы этого по-своему уютного и тихого места. Сервандо Монсон VI в финале фильма ступает на путь насилия: спровоцированный плакатом триллера о серийном убийце, он расправляется темной зловещей ночью с представительницей древнейшей профессии, жаждущей одарить его любовью за деньги. Но главный герой не может выдержать груза семейной «кармы» и останавливает его жестом насилия над собой — самоубийством. И только умалишенная Тиа чувствует очередную трагедию и вновь поет свою скорбную песню. Можно прекратить историю своего рода, но можно ли остановить ход глобальной истории? Этот вопрос, как и должно, остается без ответа…

Литература

1. Ассман А. Забвение истории — одержимость историей. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 552 с.
2. Васильев А. Г. Культурная память/забвение и национальная идентичность: теоретические основания анализа // Культурная память в контексте формирования национальной идентичности России в XXI веке: Коллективная монография / Новый ин-т культурологии; отв. ред. Н. А. Кочеляева. М.: Совпадение, 2015. С. 29–57.
3. Зебальд В. Г. Естественная история разрушений. М.: Новое издательство, 2019. 172 с.
4. Левинг Ю. Г. Идеология травмированного глаза, или как убить Анну Каренину нежно // Новое литературное обозрение. 2014. N. 1. С. 75–102.
5. Репина Л. П. Социальные кризисы и катаклизмы в исторической памяти: теория и практика исследований // Труды Отделения историко-филологических наук РАН. 2008–2013 год. М.: Наука, 2014. С. 206–231.
6. Филиппова Е. И. История и память в эпоху господства идентичностей (беседа с действительным членом Французской Академии историком П. Нора) // Этнографическое обозрение. 2011. N4. С. 75–84.
7. Хальбвакс М. Социальные рамки памяти. М.: Новое издательство, 2007. 346 с.
8. Чистякова В. О. «Память о войне» как элемент национальной идеи (опыт отечественного кинематографа 1911–2011 гг. // Культурная память в контексте формирования национальной идентичности России в XXI веке: Коллективная монография / Новый ин-т культурологии; отв. ред. Н. А. Кочеляева. М.: Совпадение, 2015. С. 115–131.

Referenses

1. Assman, A. *Zabvenie istorii — oderzhimost istoriei.* Novoe literaturnoe obozrenie (Moscow), 2019. (in Russian)
2. Vasilev, A. G. Kulturnaya pamyat/zabvenie i nacionalnaya identichnost: teoreticheskie osnovaniya analiza [Forgetting history — obsession with history]. *Kulturnaya pamyat v kontekste formirovaniya nacionalnoi identichnosti Rossii v XXI veke: Kollektivnaya monografiya* / Novyi institut kulturologii; otvetstvenny redactor N. A. Kochelyaeva. Sovpadenie (Moscow), 2015, pp. 29–57. (in Russian)
3. Zebald, V. G. *Estestvennaya istoriya razrushenij.* Novoe izdatelstvo (Moscow), 2019. (in Russian)
4. Leving, Y. G. Ideologiya travmirovannogo glaza, ili kak ubit Annu Kareninu nezhno. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 1, 2014, pp. 75–102. (in Russian)
5. Repina, L. P. Socialnye krizisy i kataklizmy v istoricheskoj pamyati: teoriya i praktika issledovanij. *Trudy Otdeleniya istoriko-filologicheskih nauk RAN. 2008–2013 god.* Nauka (Moscow), 2014, pp. 206–231. (in Russian)
6. Filippova, E. I. Istoriya i pamyat v epohu gospodstva identichnostei (beseda s deistvitelnym chlenom Francuzskoi Akademii istorikom P. Nora). *Etnograficheskoe obozrenie,* no. 4, 2011, pp. 75–84. (in Russian)
7. Halbvaks, M. *Socialnye ramki pamyati.* Novoe izdatelstvo (Moscow), 2007.
8. Chistyakova, V. O. «Pamyat o vojne» kak element nacionalnoj idei (opyt otechestvennogo kinematografa 1911–2011 gg. *Kulturnaya pamyat v kontekste formirovaniya nacionalnoj identichnosti Rossii v XXI veke: Kollektivnaya monografiya* / Novyi institut kulturologii; otvetstvenny redactor N. A. Kochelyaeva. Sovpadenie (Moscow), 2015, pp. 115–131. (in Russian)

УДК: 30.304.2
DOI: 10.24412/2618-9313-2023-122-10-17

Особенности формата видеофильмов о виртуальных встречах с умершими. На примере южнокорейского документального проекта «Meeting You»

Глазкова С. А.

Для цитирования
Глазкова С. А. Особенности формата видеофильмов о виртуальных встречах с умершими. На примере южнокорейского документального проекта «Meeting You» // Телекинет. 2023. N1(22). С. 10-17.

Сведения об авторе
Светлана Алексеевна Глазкова, кандидат социологических наук, доцент, Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, факультет медиатехнологий, кафедра медиакоммуникационных технологий, Санкт-Петербург, Россия
ORCID ID: https://orcid.org/0000–0002–1503–9149
svetlagl@mail.ru

Аффилиация
Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, 191119, Россия, Санкт-Петербург, ул. Правды, д.13

Аннотация
В статье анализируются документальные видеофильмы проекта «Meeting You» («Встреча с тобой») южнокорейской телевизионной сети MBC о виртуальных встречах с умершими с позиций дискурсивного и нарративного подходов. Аудиовизуальная фиксация виртуальной встречи с умершим человеком, подготавливаемая и проводимая телекомпанией в соответствии с технологическим сценарием, становится продуктом массовой культуры и, в свою очередь, оказывает влияние на восприятие смерти в самой широкой мультикультурной (глобальной) аудитории. Анализ особенностей данного аудиовизуального проекта дает возможность оценить тенденции развития новых культурных практик общения с умершими и способов их репрезентации в масс медиа. Автор приходит к выводу, что видеофильмы о виртуальных встречах с умершими родственниками, являясь по сути постановочным аудиовизуальным продуктом, тем не менее воспринимаются как документальные. Они документируют опыт таких постановочных встреч и фиксируют эмоции реальных участников как безусловно реалистичные. В фильмах проекта «Meeting You» происходит закрепление новых общих паттернов репрезентации визуальных образов умерших, их виртуальной природы, и их взаимодействия с живыми контактёрами. Содержание таких фильмов воспринимается и участниками, и аудиторией как подлинные события, лишенные мистического налета действия. Эмоциональный отклик аудитории фильмов проекта «Meeting You» свидетельствует о принятии этого нового опыта виртуального медиатизированного обращения с памятью об умерших.

Ключевые слова
виртуальный аватар, видеофильм, формат, технологии виртуальной реальности (VR), смешанная реальность (MR), Death Studies, посмертные практики, лиминальный статус

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.

Features of the Format of Video Films about Virtual Meetings with the Dead. Evidence from the South Korean Documentary Project *Meeting You*

Glazkova, S. A.

For citation
Glazkova, Svetlana. Features of the Format of Video Films about Virtual Meetings with the Dead. Evidence from the South Korean Documentary Project Meeting You. *Telekinet*, no. 1(22), 2023, pp. 10-17.

About the contributor
Svetlana Glazkova, Candidate of Science, Associate Professor, St. Petersburg State Institute of Cinema and Television, Faculty of Media Technologies, Department of Media Communication Technologies, St. Petersburg, Russia
ORCID ID: https://orcid.org/0000–0002–1503–9149
svetlagl@mail.ru

Affiliation
St. Petersburg State Institute of Cinema and Television, 13, Pravdy st., St. Petersburg, Russia, 191119

Abstract

The article analyzes the documentary video films in the project *Meeting You* of the South Korean MBC television network about virtual meetings with the deceased from the standpoint of the discursive and narrative approaches. The audiovisual documentation of a virtual meeting with a deceased person, prepared and conducted by the TV company in accordance with a technological scenario, becomes a product of mass culture and, in turn, has impact on the perception of death in the broad multicultural (global) audience. Analysis of the features of this audiovisual project makes it possible to assess the trends in the development of new cultural practices of communication with the deceased and ways of their representation in the mass media. The author concludes that video films about virtual meetings with deceased relatives, being essentially a staged audiovisual product, are nevertheless perceived as documentary. They document the experience of such staged meetings and record the emotions of real participants as certainly realistic. The films in the *Meeting You* project establish new general patterns of representation of visual images of the deceased, their virtual nature, and their interaction with living contactees. The content of such films is perceived by both the participants and the audience as genuine events, as actions devoid of a mystical touch. The emotional response of the audience of the films in the *Meeting You* project proves that this new experience of virtual mediatized treatment of the memory of the dead is generally accepted.

Keywords

Virtual avatar, video film, format, virtual reality technologies (VR), mixed reality (MR), Death Studies, posthumous practices, liminal status

В 2020 г. на платформе YouTube были размещены видеофильмы южнокорейской телекомпании Munhwa Broadcasting Corporation (MBC), демонстрирующие процесс общения людей с умершими близкими родственниками. Первый фильм продолжительностью 9 минут был посвящен виртуальной встрече кореянки Чан Чжи Ён с умершей годом ранее 7-летней дочерью На Ён[1]. Он стал первым в документальном проекте «Meeting You» (в пер. с англ.— «Встреча с тобой»). Второй фильм посвящен встрече 51-летнего Ким Чон Су с умершей от тяжелой болезни супругой (хронометраж 4 мин)[2]. Оригинальные версии первых двух фильмов, показанных сетью, были объединены в 2 эпизода, общей продолжительностью 60 минут[3], однако на платформе YouTube доступны только их сокращенные версии. Третий фильм о встрече дочери с умершей от болезни матерью появился на YouTube в 2022 г. (хронометраж 15 минут)[4]. Большое количество просмотров и эмоциональный отклик аудитории на данный проект заставляют предположить, что телекомпания его продолжит.

Очевидно мы видим формирование одной из новых культурных практик обращения с памятью об умерших с помощью новейших технологий виртуальной реальности (VR), с одной стороны, и способом ее фиксации в виде аудиовизуального продукта, предназначенного для широкой аудитории, с другой. Именно в данном качестве мы предлагаем проанализировать эти три фильма — как документальные фильмы об индивидуальном опыте взаимодействия с виртуальными аватарами умерших. Анализ затрагивает сразу несколько предметных областей: ритуальные практики взаимодействия с умершими в современной культуре, в том числе с помощью технологических устройств; проблемы медиатизации подобных посмертных практик; визуальная репрезентация умерших в документальных фильмах, а также форматные особенности виртуальных медийных проектов. Такой анализ предполагает привлечение широкой концептуальной и методологической базы. Аспекты взаимодействия с памятью об умерших в современном обществе и современные посмертные ритуальные практики рассматриваются в рамках мультидисциплинарных Death Studies: исследования коммеморативных обрядов некоторых племен Индонезии Р. Герца [1], а также наблюдения над обращением со смертью в современной массовой культуре Р. Пенфолд-Маус [7] позволяют определить место новых практик виртуальных встреч с умершими родственниками в современной культуре и дают ключ к пониманию, почему такие практики становятся контентом аудиовизуальных проектов для массовой аудитории. Популярными темами исследований в рамках Death Studies сегодня становятся связь между духами и живыми, опыт умирания, а также эмоциональная составляющая посмертных культурных практик [6].

Документальный характер видеофильмов проекта «Meeting You» обеспечивает особый модус восприятия их содержания массовой аудиторией. Об особенности документального кино восприниматься как подлинное событие пишет С. Лоцманова [4]. Неоднозначная реакция родственников контактёров с виртуальными аватарами умерших, о которой они сами рассказывают в фильмах, на наш взгляд, должна рассматриваться в контексте концепции лиминальности В. Тернера [8, 16]. Проект встречи с умершим членом семьи построен на технологиях виртуальной реальности, в которой происходит событие такой встречи, и алгоритмов искусственного интеллекта, которые воссоздают голос и поведение виртуального двойника умершего. С развитием цифровых технологий формируется новая Death Tech индустрия, которая включает в себя два направления: внедрение информационных технологий в похоронный сектор и достижение цифрового бессмертия с помощью инноваций (сохранение личности человека на электронных носителях) [10].

Информационные технологии продления жизни после физической смерти рассматриваются сегодня в русле теорий трансгуманизма. Трансгуманистическая концепция «цифрового Я» предполагает возможность оцифровки сознания индивида и его копирование и перенос на другие платформы. Р. Герачи и М. Ротблатт описывают, то каким образом оцифрованное сознание станет формой обретения индивидуального бессмертия в виде цифрового аватара [11, 16]. Виртуальный аватар умершего, с которым в фильмах встречаются родственники, по сути предвосхищает эту стадию цифрового бессмертия [12]. Краткое описание современных цифровых практик общения с умершими и история развития технологии чат-ботов приведен в популярном обзоре Е. Чернышевой [9]. Автор касается также и возможных психологических проблем подобных практик. Наличие дискуссий о возможных негативных последствиях общения с виртуальными аватарами умерших сигнализирует об обеспокоенности общества перед появление подобных практик. Интересен тот факт, что обеспокоенность высказывают авторы статей в масс медиа, описывающих эти видеофильмы, но не зрительская аудитория, которая в комментариях эмоционально

[1] Фильм № 1 проекта Meeting You. MBClife — [Электронный ресурс] URL: //https://www.youtube.com/watch?v=uflTK8c4w0c&t=18s

[2] Фильм № 2 проекта Meeting You. MBClife — [Электронный ресурс] URL: //https://www.youtube.com/watch?v=qWsSOxcIhCA&t=3s

[3] MBC [Электронный ресурс] URL: https://content.mbc.co.kr/program/documentary/347984564342.html

[4] Фильм № 3 проекта Meeting You. MBClife — [Электронный ресурс] URL: https://www.youtube.com/watch?v=F8bhu8E_4jE

высказывается скорее в поддержку проекта виртуальных встреч с умершими. Также в научной литературе пока не ставился вопрос и о медийном характере этой практики. Важно отметить, что виртуальные встречи с умершими, которым посвящены видеофильмы проекта «Meeting You», помимо индивидуального события, в которое включен круг родственников, изначально являются медийными проектами. Таким образом, событие, созданное как виртуальный медийный проект, становится для массовой аудитории способом наблюдения и опосредованного соучастия в этой новой посмертной практике.

Методология анализа аудиовизуального материала фильмов проекта «Meeting You» строилась на основе сочетания дискурс-анализа визуального текста [13, 14] и нарративного анализа [3]. Г. Кресс и Т. Ван Левен в рамках подхода «грамматики визуального» предлагают рассматривать кадр как грамматическую структуру, состоящую из визуальных знаков, объединенных в визуальные предложения, порождающие смысл для зрителя. В случае с фильмами рассматриваемого проекта важно учитывать и модальность, которую задает камера (видеокамера и камера VR-шлема), ее способы проявления в кадре и потоке видео создают важные смыслы для понимания зрителем ситуации взаимодействия реального человека и виртуального аватара. Создатели фильмов используют такие правила и схемы, которые помогают аудитории интерпретировать это смешение реальности и виртуальности [13].

Нарративный метод анализа видеофильмов позволил вычленить их структурные компоненты и провести их сравнение. Контент трех документальных видеофильмов проекта «Meeting You» был проанализирован по ряду общих параметров, которые позволяют определить характеристики фильмов данного формата. В дальнейшем обозначим их под номерами: фильм № 1 — встреча матери с 7-летней дочерью, во время встречи присутствуют отец, сестры и брат[1]; фильм № 2 — встреча мужа с умершей женой, в качестве наблюдателей присутствуют их дети[2], фильм № 3 — встреча дочери с умершей матерью, за которой наблюдают вторая дочь, муж, внуки[3].

Параметры анализа: главный герой — его статус по отношению к умершему родственнику; мотивация для встречи; действия и эмоции главного героя во время встречи; виртуальный аватар умершего родственника — его статус; действия и эмоции виртуального аватара; место встречи; общие действия во время встречи; разговор во время встречи (темы); участники/наблюдатели встречи, их эмоции; предметная среда встречи; съемочная группа в кадре и эмоции съемочной группы. Кроме этого фильмы сравнивались по композиционному построению, принципам документальности повествования, способам соединения реальности и виртуальности в кадре, акцентуации виртуального характера аватара умершего.

Сравнительный анализ выделенных параметров фильмов позволил сделать следующие наблюдения и выводы.

Участники

Во всех трех фильмах мы наблюдаем одинаковый набор участников: 1) Контактёр — главное действующее лицо, которое вступает в контакт с виртуальным аватаром умершего, надев шлем виртуальной реальности (VR). 2) Виртуальный аватар умершего. 3) Родственники контактёра и виртуального аватара: муж/жена, дети, внуки. 4) Технический персонал: участники съемочной группы, прототип аватара (актриса). 5) Камера. Камера во всех фильмах проекта играет важную роль переключателя реального и виртуального пространств.

Документальный характер происходящего

В рассматриваемых фильмах мы сталкиваемся с совершенно новой ситуацией взаимодействия с умершими родственниками — в форме встречи с их виртуальными аватарами, которые происходят в виртуальном пространстве. Обращение к умершим родственникам и близким людям являются частью посмертных ритуалов, которые имеются в каждой культуре. Такие ритуалы рассматриваются как способ социума вернуться к нормальному функциональному состоянию, преодолеть событие смерти, которая имеет особенное значение для общественного сознания — как объект коллективного представления [1, с. 44]. Р. Герц отмечает, что посмертные практики можно объединить в три группы: практики в отношении тела умершего, практики в отношении его души и практики по отношению к живым людям [1, с. 46]. В фильмах проекта «Meeting You» взаимодействие с памятью об умершем построено в форме общения с его виртуальным аватаром, который можно условно считать виртуальным воплощением души умершего. То есть взаимодействие с памятью об умершем опосредовано здесь не статичными медиа (прижизненные фотографии и видеозаписи с умершим), а новыми цифровыми медиа оснащенные технологией виртуальной реальности. Контактирующее лицо переносится с помощью VR-технологий в пространственно-временной континуум Реальность-Виртуальность (Reality-Virtuality Continuum*)*. Виртуальная реальность представляет собой среду, «в которой участник-наблюдатель полностью погружен в абсолютно синтетический мир и может с ним взаимодействовать. Такой мир может воспроизводить объекты и возможности среды реально существующего мира, существующие или воображаемые» [15]. Для родственников, наблюдающих за встречей на экране монитора (на дисплее), происходящее представлено в смешанном виде — реальный человек взаимодействует с виртуальным окружением и виртуальным аватаром. В фильме № 3 после окончания встречи родственники выходят на съемочную площадку на фоне хромакея, и делают там групповую фотографию, на которой появляется виртуальный фон и виртуальный аватар умершего (фрагмент 14:49–15:06)[4]. Фильм, таким образом, представляет нам смешанную реальность (Mixed Reality). И контактёр, и опосредованные участники осведомлены о виртуальном характере встречи, но реагируют на нее как на подлинное событие, о чем свидетельствуют их эмоциональные реакции: удивление, слезы, волнение.

Как указывает С. Лоцманова, в документальном кино есть сконструированная аудиовизуальными средствами феноменологическая подлинность события, которая актуализируется в рамках сюжета и условно принимается самим зрителем [4]. В интернет видео-документалистике, также как и в публицистической теледокументалистике, имеет значение вера зрителя в достоверность происходящего на экране. Подлинность события формируется как закадровой историей контактёров: это история их утраты, желание встретиться еще раз с ушедшим родственником, показом семейных фотографий,— так и демонстрацией технологии подготовки виртуальной встречи: разработка виртуального аватара, создание дизайна виртуального пространства, установка камер, демонстрация использования технологии захвата движения для создания виртуального аватара. Документальный

[1] Фильм № 1 проекта Meeting You. MBClife — [Электронный ресурс] URL: //https://www.youtube.com/watch?v=uflTK8c4w0c&t=18s

[2] Фильм № 2 проекта Meeting You. MBClife — [Электронный ресурс] URL: //https://www.youtube.com/watch?v=qWsSOxcIhCA&t=3s

[3] Фильм № 3 проекта Meeting You. MBClife — [Электронный ресурс] URL: https://www.youtube.com/watch?v=F8bhu8E_4jE

[4] Фильм № 3 проекта Meeting You. MBClife — [Электронный ресурс] URL: https://www.youtube.com/watch?v=F8bhu8E_4jE

характер проекта сообщает эффект подлинности и фиксируемому событию, и эмоциональным переживаниям участников.
Важно отметить рационалистическую установку фильмов проекта «Meeting You»: в них контакт с виртуальным аватаром умершего лишен мистического характера. Виртуальные встречи с умершими не являются частью общепринятого религиозного ритуала взаимодействия с умершими родственниками, не показаны они и как часть оккультной практики. Такие встречи вызваны психологической потребностью близких родственников еще раз продлить контакт с ушедшим человеком. Только в этой мотивации они близки популярным ранее в оккультной практике «спиритическим сеансам».
Сценарий виртуальных встреч диктуется техническими возможностями создания визуального ряда, совмещающего реального человека и виртуальный мир, с которым он взаимодействует, а также технологией создания виртуального аватара, в которой участвуют актеры, искусственный интеллект и компьютерная графика. Контактирующее лицо с самого начала участвует в длительной подготовке события, видит особенности технологического процесса создания виртуального аватара, получает инструкции. Часть этого процесса показана во всех трех видеофильмах. Тем не менее, в ходе события встреча с виртуальным аватаром вызывает сильные неподдельные эмоции и у контактирующего лица и у наблюдающих родственников, что свидетельствует о большой вовлеченности и о восприятии ситуации всеми ее участниками как подлинной.
Медиатизация приватного события встречи с умершим
Все происходящее на экране выходит за рамки привычных форм обращения с памятью об умерших. Традиционные ритуальные формы взаимодействия с умершими членами семьи остаются приватными, видеозапись и фотографии подобных церемоний, возникшие в современной культуре, также не предполагают никакого наблюдения постороннего. В случае документального проекта «Meeting You», размещенного в свободном доступе на популярном видеохостинге YouTube, широкая аудитория получает возможность наблюдать за самыми сокровенными личными переживаниями людей по поводу их утраты. Несомненно, это стало возможным благодаря современным тенденциям в массовой культуре. Как отмечает Пенфолд-Маус, в современной культуре контакт с умершими утрачивает статус приватности, превращаясь в медийный проект для большой аудитории [7, с. 146].
Утрата статуса приватности любого жизненного события, запечатленного с помощью медиатехнологий связана с доступностью трансляции или распространения видеозаписи/фотографии в коммуникационных сетях. Сегодня и сама тема смерти достаточно популярна в медийных художественных продуктах — в фильмах разных жанров можно увидеть большое количество сцен, где присутствуют мертвые тела или происходит взаимодействие с ними: это многочисленные детективы-процедуралы с проведением аутопсии или документальные проекты-расследования. Специалисты Death Studies считают это следствием общекультурной установки современного общества, которое «продолжает ощущать себя более комфортно при отрицании и попытках контролировать перспективу смерти с помощью переживания и нормализации смерти через развлечение» [7, с. 146]. В этой культурной перспективе приватность факта общения с памятью об умершем уже не воспринимается как грубое нарушение общепринятых норм.
Место встречи
Во всех трех фильмах в организации места встречи прослеживается общая закономерность. В фильме № 1 местом встречи является загородная поляна для отдыха, то есть место, лишенное приватности. В своем виртуальном варианте оно походит на сказочное пространство. В фильме № 2 это комната дома и вечерний сад с горящими фонарями — подходящий романтический антураж для встречи мужа с женой. В фильме № 3 есть две локации — первоначально это двор старого дома матери, куда приходит дочь. В одной из сцен, рассказывающих о подготовке фильма, мы видим его в нежилом состоянии. Вторая локация встречи в фильме № 3 — традиционный ландшафтный парк. Все места воспринимаются как лишенные приватности, за исключением первой локации в фильме № 3, но и там она воспринимается, как покинутая живыми обитателями. Локации встреч или связаны с жилищем умершего, или наделены символическим значением.
Действия во время встречи и мотивация встречи
Совершенно очевидно, что все происходящее во время встречи определяется мотивацией к ней. Мотив для встречи выстраивает сценарий, по которому она проходит. В фильме № 1 мотивация для встречи вызвана «потребностью» дочери — это празднование несостоявшегося восьмилетия девочки. Мать и аватар дочери разговаривают, сидят за праздничным столом с тортом. Во время встречи виртуальный аватар девочки очень подвижен. Она бегает по поляне вместе со своими летающими игрушками (волшебность происходящего), срывает цветок картофеля и дарит его матери, задувает свечи на праздничном торте в честь своего дня рождения, пьет ритуальный суп, фотографирует мать, ложится спать на кроватку. Диапазон действий ее очень большой, и не все они связаны с контактом. Создается впечатление естественности поведения девочки.
В фильме № 2 мотивация для встречи — желание мужчины еще раз увидеть свою супругу. Их общение происходит практически без слов: жена сидит на скамейке, подходит к окну, танцует с мужем. После она покидает его. Диапазон действий виртуального аватара ограничен.
В фильме № 3 потребность во встрече акцентируется как желание дочери еще раз увидеть любимую мать. Мать встречает дочь во дворе своего дома, разговаривает с дочерью, сидит на ступенях террасы, поливает цветы во дворе, гуляет с дочерью по парку, фотографируется с ней, дочь дарит ей сорванный в парке цветок.
Во всех историях желание контактёра встретиться с умершим родственником встречает неоднозначную реакцию других близких родственников. Многие из них упоминают в интервью о своем скептическом отношении к инициативе контактёра. Объяснением этим реакциям может быть особый статус умерших. Лиминальный (переходный) статус умершего предполагает уже апробированные способы взаимодействия и связи с ним. В. Тернер указывает, что переход в постмортальное состояние всегда институционализирован в виде многочисленных и сложных ритуалов сохранения и увековечивания памяти: лиминальный переход в посмертное состояние через утрату тела не заканчивается смертью личности, а оборачивается инверсией в новое социальное положение. Это состояние переходности затрагивает и живых людей, которые взаимодействуют с умершим разнобразными способами: с мертвыми происходит инверсивная постмортальная трансмобильность: памятники, фотографии, видеозаписи, воспоминания, жизнеописания, цифровые мемориалы, мумификация, карнавалы (типа «Dia de Muertos» в Мексике) становятся сферой нормальной социальной жизни [8]. Но это справедливо в отношении уже устоявшихся способов

Ил.1. Кадр из фильма №3 проекта "Meeting You", YouTube/MBClife. (Контактёр (Чан Чжи Ён) смотрит на виртуального аватара своей дочери и на свои руки в перчатках VR с помощью шлема VR.)

взаимодействия и связи, тогда как виртуальный контакт с умершими пока не стал рутинной практикой такого взаимодействия, и потому вызывает беспокойство.

Зритель воспринимает контактёра, как главного инициатора происходящего события (за исключением самой телекомпании). Неоднозначная реакция родственников создает контекст для главного события (встречи) и является важным условием внутренней динамики повествования. Потому что само событие встречи меняет установки родственников с критических на вовлеченные. По завершению виртуальной встречи все родственники, присутствующие на встрече, демонстрируют свое единение.

Разговоры с виртуальными аватарами умерших

Разговоры между аватарами умерших и контактёрами во всех трех фильмах затрагивают темы, связанные с жизнью оставшихся родственников. Виртуальные аватары дают наказы своим живым членам семьи, которые группируются вокруг тем здоровья, мира в семье, душевных переживаний оставшихся родственников. Только девочка-аватар в фильме № 1 позволяет себе говорить о себе же, своих чувствах и желаниях, демонстрируя детскую непосредственность. И это детское поведение виртуального аватара умершего сообщает сюжету фильма элемент подлинности. В общем плане, все эти разговоры строятся по принципу разговоров во время встреч близких людей после долгого расставания, лишенных во время этого расставания обмена информацией. Вне ситуации встречи контактёры и родственники рассказывают о своих ожиданиях от предстоящей встречи, о том, какими они помнят своих умерших родственников, то есть делятся памятью о них, и на основе этой памяти создается виртуальный аватар умершего (например, в фильме № 3 мы видим фотографии матери, а потом видим ее трехмерное графическое изображение на мониторе в процессе создания и фрагмент руки ее уже созданного виртуального аватара) (фрагмент 3:04–3:16)[1].

Виртуальные аватары появляются только в момент встречи, как ее часть, и исчезают по окончании, говорят только с контактёром, а другим членам семьи передают свои пожелания только через контактёра, не обращаясь напрямую через монитор. Если бы это произошло, то, возможно, подчеркнуло бы медийный характер происходящего. Разговор же между двумя участниками, без вовлечения в него наблюдающих, делает его приватным событием, доступным нашему стороннему наблюдению.

Предметная среда встречи

Наиболее насыщенной представлена предметная среда фильма № 1: игрушки, предметы посуды, праздничная еда на столе, стол и стулья, детская кровать. Со всем этим взаимодействуют и контактёр и виртуальный аватар. В фильме № 3 детализированная предметная среда представлена в первой локации — во дворе дома. Это бытовые вещи, белье, шланг, есть еще виртуальная собака, которая не вступает ни с кем в активное взаимодействие (лает, бегает по двору, отходит в сторону и залезает в будку). Во второй локации (парк) фильма № 3 как таковой предметной среды, которая могла бы что-то сказать о человеке/аватаре, нет. То же самое мы наблюдаем в фильме № 2, который по этой причине кажется наиболее условным.

Способ репрезентации виртуального аватара умершего

Очевидно, что виртуальные встречи с умершими в проекте «Meeting You» лежат вне системы религиозных ритуалов. Ничто в них не сигнализирует о какой-то строго определенной системе представлений о загробном мире. Тем не менее виртуальные аватары умерших указывают на свой «посмертный» статус несколькими способами: это оформление сцены их появления перед контактёрами: внезапное появление на месте встречи, а также сценами ухода из контакта — постепенное растворение в виртуальном пространстве, либо в «окне света», за которым следует замена виртуального пространства реальным, а также самой визуальной «бестелесностью», которая видна и для наблюдающего и для участника контакта. Они похожи и не похожи на своих реальных прототипов. Это сравнение можно сделать самостоятельно: в фильмах № 2 и № 3 перед контактом демонстрируются фотографии умерших. А в фильме № 1 младшая сестра, наблюдая на экране за аватаром своей сестры, говорит, что её «лицо немного другое» (сцена 4:39)[2]. В фильме № 3 виртуальный аватар умершей матери в одной из сцен «молодеет» (фрагмент 7:37–7:45)[3], а потом снова возвращается к своему реальному возрасту. Эта трансформация подчеркивает иллюзорность происходящего для контактёра.

В виртуальной реальности контактёр может взаимодействовать и с аватаром и с предметами виртуального мира. Контактёры касаются аватаров руками (во всех 3-х фильмах); а в фильме № 2 контактёр танцует со своей умершей женой; они берут в руки предметы: цветок картофеля, свечи для торта — в фильме № 1; шланг для полива цветов, сорванный цветок в парке — в фильме № 3.

Ил.2. Кадр из фильма №3 проекта "Meeting You", YouTube /MBClife. (Контактёр касается виртуального аватара матери.)

Шлем виртуальной реальности дает возможность контактёру видеть движущегося виртуального аватара перед собой, а технология захвата движения — действовать с ним синхронно. Но свои руки в перчатках виртуальной реальности он всегда видит перед собой в виде прозрачных перчаток, что подчеркивают виртуальный характер производимого взаимодействия (Ил.1).

Наблюдающий также улавливает эту «бестелесность» в движениях участника контакта, когда тот телесно взаимодействует с виртуальным аватаром: обнимает или поглаживает его — в этих сценах телесного контакта всегда видна «щель» — между видеоизображением реального человека и виртуального контактёра, когда мы смотрим с позиции наблюдателя (Ил. 2). Позиция

[1] Фильм № 3 проекта Meeting You. MBClife — [Электронный ресурс] URL: https://www.youtube.com/watch?v=F8bhu8E_4jE
[2] Фильм № 1 проекта Meeting You. MBClife — [Электронный ресурс] URL: //https://www.youtube.com/watch?v=uflTK8c4w0c&t=18s
[3] Фильм № 3 проекта Meeting You. MBClife — [Электронный ресурс] URL: https://www.youtube.com/watch?v=F8bhu8E_4jE

Ил.3. Кадр из фильма №3 проекта "Meeting You", YouTube /MBClife. (Контактёр (Ким Чон Су) обнимает виртуальный аватар жены на фоне хромакея.)

контактёра позволяет видеть эти «прикосновения» более синхронно. В фильмах зрителю показывают это действие обязательно с двух позиций: и контактёра (с помощью шлема VR) и наблюдателя (на мониторе). Для зрителя бестелесность виртуального аватара проясняется также в кадрах со съемочной площадки, где контактёр находится один на фоне хромакея и взаимодействует с пустотой (Ил. 3).

В фильме № 1 в конце встречи виртуальный аватар девочки превращается в белого мотылька и улетает в постепенно исчезающее виртуальное пространство (фрагмент 9:08–9:15)[1]. Такой волшебной трансформацией виртуального аватара зрителю напоминают о «нереальности» происходящего.

Приемы создания смешанной реальности: через ландшафт и предметную среду

Переключение реальности в виртуальность достигается визуальными приемами. Реальность студийного пространства с хромакеем переключается в виртуальную реальность ландшафта, где проходит встреча (фильм № 1; фрагмент 0:00–0:05)[2]. Обратный переход из виртуальности в реальность происходит путем замены виртуального пейзажа натурным, который сменяется хромакеем (фильм № 1; фрагмент 9.:11–9:37). Натурный пейзаж как и его вид сверху появляется в фильме № 1 в момент, когда контактёр и виртуальный аватар взмывают в облака (фрагмент 3:22–3:36). Этот контраст волшебного действия и натурного пейзажа, а не полностью синтетического (визуально «компьютерного», графического) создает эффект смешанной реальности.

В фильме № 3 контактёр и член съемочной группы заходят на съемочную площадку, подсвеченную хромакеем, в которой возникает виртуальный ландшафт с деревом, после чего сопровождающий уходит с площадки. Контактёр идет к дереву, рядом с которым возникает шар света. Контактёр касается шара и его свет заполняет кадр, и контактёр попадает во двор дома матери (фрагмент 4:16–4:37)[3]. После встречи виртуальный аватар уходит и растворяется в потоке света и вслед за ним исчезает виртуальная реальность.

В фильме № 3 контактёр садится на реальную мини-лесенку, которая в виртуальной реальности превращается в пороги материнского дома. (фрагмент 6:15–6:20). Кадры натурных съемок (колышащиеся травы, цветы) появляются в фильме № 1 несколько раз, они напоминают о (настаивают на) визуальном равенстве реальной и виртуальной природы. Это подсказка зрителю, о том, что он должен воспринимать не просто синтетическую реальность, а фрагмент реальности подлинной.

Эмоции участников

В фильме представлена возможность наблюдать за эмоциями всех его участников: контактёра, виртуального аватара, родственников, членов съемочной группы.

Контактёры во время встречи испытывают самые сильные эмоциональные переживания. В фильме № 1 девочка просит мать не плакать, также она просит мать коснуться её руки и спрашивает, не боится ли она. Так зритель понимает, что страх от такой встречи у контактёра достаточно реален. Наблюдатели-родственники всегда эмоционально вовлечены, даже маленькие дети, которые реагируют на ситуацию как нестандартную. В фильме № 2 маленький сын не знает, как реагировать на появление мамы на экране, и сначала смеется, но тут же расстраивается (фрагмент 2:26–2:37)[4]. Эмоциональное вовлечение демонстрируют и участники съемочной группы. Так в фильме № 1 съемочная группа не может сдержать слез, наблюдая за встречей матери и дочери.

Очевидно, что рассматривать подобные сюжеты следует с определенных психологических позиций, поскольку предмет отображения — смерть близкого и переживания по этому поводу, вызывают одни из самых сильных эмоций. Зрители становятся свидетелями искренних переживаний героев фильма, как и всех участников подобных съемок. Это, несомненно, совершенно новый опыт эмоционального сопереживания. Эмоциональные переживания во время просмотра как художественных, так и документальных фильмов являются частью культурного поведения. Здесь — это эмоциональные переживания аудитории по поводу новых моделей осмысления смерти и новых коммеморативных практик.

Композиционное построение

Композиция фильмов строится примерно схожим образом: это фильм-рассказ о проекте, в котором обязательно присутствуют эпизоды с демонстрацией элементов его подготовки: интервью с создателями, предыстория конкретного проекта, организация встречи; сама встреча происходит с позиции реального участника, реакция других родственников, которые наблюдают на экране за проходящей встречей. В конце фильма обычно виртуальный аватар исчезает и следом исчезает виртуальная реальность, контактёр снимает шлем VR и встречается со своими родственниками, которые выходят к нему на площадку и обнимают его. Этот финальный момент встречи, на наш взгляд, очень важен, так как он знаменует возвращение контактёра из виртуального мира, в котором он общался с виртуальным аватаром умершего, что, возможно, сообщило ему тоже некоторую степень лиминальности. После завершения виртуального контакта он должен полностью возвратиться в свой новый реальный статус, возможно, примирившись окончательно с потерей любимого человека. Зритель видит, как он возвращается к реальным людям, и что немаловажно — к родственникам, таким образом, равновесие восстанавливается.

Важным участником видеофильмов является камера. И даже камеры. Камера, демонстрируя свое присутствие, вторгается в нарратив, «нарушает любой нарратив или поток актом видения, как будто «это именно то, на что вы смотрите» [5, с. 167].

[1] Фильм № 1 проекта Meeting You. MBClife — [Электронный ресурс] URL: //https://www.youtube.com/watch?v=uflTK8c4w0c&t=18s
[2] Фильм № 1 проекта Meeting You. MBClife — [Электронный ресурс] URL: //https://www.youtube.com/watch?v=uflTK8c4w0c&t=18s
[3] Фильм № 3 проекта Meeting You. MBClife — [Электронный ресурс] URL: https://www.youtube.com/watch?v=F8bhu8E_4jE
[4] Фильм № 2 проекта Meeting You. MBClife — [Электронный ресурс] URL: //https://www.youtube.com/watch?v=qWsSOxcIhCA&t=3s

Присутствие камеры переключает наше зрение на разные зрительские позиции: камера VR — это взгляд контактера, обычная камера оператора — это взгляд, лишенный требуемой технологической «оптики» (VR), но нужный здесь для акцентирования виртуальности происходящего. Эта же обычная камера позволяет увидеть и родственников в студии, наблюдающих за смешанной реальностью на мониторе.

Таким образом, структурно фильм построен как визуальный рассказ о событии, которое видится с разных точек зрения: глазами контактёра (камера VR), который видит виртуального аватара и виртуальное окружение; глазами родственников, наблюдающих за встречей на экране монитора (смешанная реальность), глазами оператора, снимающим контактёра в VR-шлеме на фоне хромакея (обычная камера). Мы — зрители, наблюдаем за всем происходящим с четырех точек — с позиции контактёра, с позиции наблюдателей в студии, с позиции оператора обычной камеры и с позиции «неопределенного рассказчика» всей целостной истории встречи. То, что фильм содержит эти разные точки зрения, сообщает ему характер объективности: мы видим происходящее глазами разных участников и в зависимости от этих точек зрения — в разном объеме. Это дает возможность синтезировать свою собственную точку зрения.

Видеофильмы о виртуальных встречах с умершими родственниками, являясь по сути постановочным аудиовизуальным продуктом, тем не менее воспринимаются как документальные. Во всяком случае они документируют опыт таких постановочных встреч и фиксируют эмоции реальных участников как безусловно реалистичные. В фильмах проекта «Meeting You» происходит закрепление новых общих паттернов репрезентации визуальных образов умерших, их виртуальной природы, и их взаимодействия с живыми контактёрами.

Их композиционное построение и сценарный репертуар определяются существующими на данный момент технологическими возможностями VR, но даже в рамках этих ограниченных возможностей демонстрируемые события взаимодействия с памятью об умерших с помощью VR-технологий, воспринимаются и участниками и аудиторией как подлинные события, лишенные мистического налета действия. Эмоциональный отклик аудитории фильмов проекта «Meeting You» свидетельствует о принятии этого нового опыта виртуального медиатизированного обращения с памятью об умерших.

Очевидно, медийный документальный проект корейской компании обозначил новый этап в практике репрезентации смерти и памяти об умерших в современной аудиовизуальной культуре.

Литература

1. Герц Р. Смерть и правая рука. М.: ARS PRESS, 2019. 263 с.
2. Катерный В. И. Реконцептуализация статусной лиминальности в социологической теории // Вестник РУДН. Серия Социология. 2020. Т. 20. N2. С. 226–238.
3. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллинн: Ээсти Раамаат, 1973. 92 с.
4. Лоцманова С. Е. Тенденции развития документальных сериальных проектов для публичного видеохостинга Youtube // Телекинет. 2020. N3. Т. 12. URL: https://telecinet.com/wp-content/uploads/2020/12/telekinet.2020.3–12.p.21–28.pdf (01.12.2022)
5. Матисон Д. Медиа-дискурс. Анализ медиа-текстов. Харьков: Изд-во «Гуманитарный Центр», 2017. 262 с.
6. Мохов С. Кан С. Интервью-дискуссия: «Death studies и западная антропология» // Археология русской смерти. 2015. N1. С. 11–30
7. Пенфолд-Маус Р. Мертвые тела, популярная культура и наука судебной экспертизы: публичная одержимость смертью // Археология русской смерти. 2017. N1. С. 126–150.
8. Тернер В. Символ и ритуал. М.: ГРВЛ, 1983. 278 с.
9. Чернышева Е. Между жизнью и искусственным интеллектом: как алгоритмы позволяют общаться с умершими. [Электронный ресурс] Режим доступа: URL: https://plus-one.rbc.ru/society/mezhdu-zhiznyu-i-iskusstvennym-intellektom (06.02.2021)
10. Death Tech: новая ниша для стартапов — The Tech (информационный портал). [Электронный ресурс]. URL: https://the-tech.kz/death-tech-novaya-nisha-dlya-startapov (01.12.2022)
11. Geraci R. Apocalyptic AI: Visions of Heaven in Robotics, Artificial Intelligence, and Virtual Reality. Oxford: Oxford University Press, 2010. 233 p.
12. Huberman J. From ancestors to avatars: transfiguring the afterlife // Candi K. Cann (ed.) The Routledge Handbook of Death and the Afterlife. L., NY: Routledge, 2018. P. 277–290.
13. Kress G. &Van Leeuwen. T. Reading Images: The Language of Visual Design. L.: Routledge, 1996. 310 p.
14. Kress G. &Van Leeuwen. T. Multimodal Discourse: Modes and Media of Contemporary Communication // Language in Society. Vol.33. N1, January 2004. P. 115–118.
15. Milgram P., Kishino A. F. Taxonomy of Mixed Reality Visual Displays // IEICE Transactions on Information Systems. Vol. E77-D. N12. December 1994. P. 1321–1329. URL: https://www.researchgate.net/publication/231514051_A_Taxonomy_of_Mixed_Reality_Visual_Displays.pdf (01.12.2022)
16. Rothblatt M. Virtually Human: The Promise and the Peril of Digital Immortality. New York: St. Martin's Press, 2014. 250 p.

References

1. Hertz, R. *Smert i pravaya ruka* [Death and the right hand]. ARS PRESS (Moscow), 2019. (in Russian)
2. Katernyy, I. V. Rekontseptualizatsiya statusnoy liminalnosti v sotsiologicheskoy teorii [Reconceptualization of status liminality in sociological theory]. *Vestnik RUDN, Seriya Sotsiologiya,* vol. 20, no. 2, 2020, pp. 226–238. (in Russian)
3. Lotman, Yuri. *Semiotika kino i problemy kinoestetiki* [Semiotics of cinema and problems of cinema aesthetics]. Eesti Raamaat (Tallinn), 1973. (in Russian)
4. Lotsmanova, S. E. Tendentsii razvitiya dokumental'nykh serial'nykh proyektov dlya publichnogo videokhostinga Youtube/ [Trends in the development of documentary serial projects for public Youtube video hosting]. *Telekinet*, vol. 12, no. 3, 2020. URL:

https://telecinet.com/wp-content/uploads/2020/12/telekinet.2020.3–12.p.21–28.pdf (01.12.2022) (in Russian)
5. Matison, D. *Media-diskurs. Analiz media-tekstov* [Media discourse. Analysis of media texts]. «Gumanitarnyy Tsentr» (Kharkiv), 2017. (in Russian)
6. Mokhov, S. Kan S. Intervyu-diskussiya: «Death studies i zapadnaya antropologiya». [Interview-discussion: "Death studies and Western anthropology"]. *Arkheologiya russkoy smerti,* no. 1, 2015, pp. 11–30. (in Russian)
7. Penfold-Mouse, R. Mertvyye tela, populyarnaya kultura i nauka sudebnoy ekspertizy: publichnaya oderzhimost smertyu. [Dead bodies, popular culture and forensic science: a public obsession with death]. *Arkheologiya russkoy smerti,* no. 4, 2017, pp. 126–150 (in Russian)
8. Turner, V. *Simvol i ritual* [Symbol and ritual]. ГРВЛ (Moscow), 1983. (in Russian)
9. Chernysheva, E. *Mezhdu zhiznyu i iskusstvennym intellektom: kak algoritmy pozvolyayut obshchatsya s umershimi*. [Between life and artificial intelligence: how algorithms allow you to communicate with the dead]. [Electronic resource]. URL: https://plus-one.rbc.ru/society/mezhdu-zhiznyu-i-iskusstvennym-intellektom (06.02.2021) (in Russian)
10. Death Tech: novaya nisha dlya startapov. [Death Tech: a new niche for startups]. The Tech (information portal). [Electronic resource]. URL: https://the-tech.kz/death-tech-novaya-nisha-dlya-startapov (01.12.2022) (in Russian)
11. Geraci, R. *Apocalyptic AI: Visions of Heaven in Robotics, Artificial Intelligence, and Virtual Reality.* Oxford University Press (Oxford), 2010.
12. Huberman, J. From ancestors to avatars: transfiguring the afterlife. *Candi K. Cann (ed.) The Routledge Handbook of Death and the Afterlife.* Routledge (London, New York), 2018, pp. 277–290.
13. Kress, G. & Van Leeuwen, T. *Reading Images: The Language of Visual Design.* Routledge (London), 1996.
14. Kress, G. & Van Leeuwen, T. Multimodal Discourse: Modes and Media of Contemporary Communication. *Language in Society*, vol. 33, no. 1, January, 2004, pp. 115–118.
15. Milgram, P., Kishino, A.F. Taxonomy of Mixed Reality Visual Displays. IEICE Transactions on Information Systems, vol. E77-D, no. 12, December 1994, pp. 1321–1329. URL: https://www.researchgate.net/publication/231514051_A_Taxonomy_of_Mixed_Reality_Visual_Displays.pdf (01.12.2022)
16. Rothblatt, M. *Virtually Human: The Promise and the Peril of Digital Immortality.* St. Martin's Press (New York), 2014.

УДК: 778.5.01.009:8
DOI: 10.24412/2618-9313-2023-122-18-21

Дискурсивная вариативность кинокритического творчества

Саенкова-Мельницкая Л. П.

Для цитирования
Саенкова-Мельницкая Л. П. Дискурсивная вариативность кинокритического творчества // Телекинет. 2023. N1(22). С. 18-21.

Сведения об авторе
Людмила Петровна Саенкова-Мельницкая, кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой литературно-художественной критики факультета журналистики Белорусского государственного университета, Минск, Белоруссия
ORCID ID: https://orcid.org/0000–0003–2137–1663
sayenkova@gmail.com

Аффилиация
Белорусский государственный университет, 220030, Минск, Белоруссия, пр. Независимости, 4

Аннотация
Статья посвящена исследованию кинокритики как важного в контексте развития кинематографа вида творческой деятельности. Предлагается определение понятия «кинокритика» с учетом особенностей ее исторического развития как значимого вида деятельности в информационном и медиапространстве. Акцентируется внимание на разных видах кинокритического дискурса. Представляются такие виды дискурсивной практики кинокритики как рекламный, научный, публицистический, художественный. В заключение автор приходит к выводу, что в кинокритическом творчестве в зависимости от временного контекста, авторских стратегий, редакционно-авторского целеполагания, запросов читателей (зрителей) доминируют разные дискурсивные практики: публицистические, научные, художественные, рекламные. Однако мобильность кинокритики, ее возможность адаптироваться к новым социокультурным запросам и вызовам объясняется тем, что в ней синтезируются разные подходы, методы рассмотрения произведения, события, автора художественного произведения. Кинокритика каждый раз демонстрирует высокую степень адаптации и жизнеспособности даже в ситуациях кризиса кино и не всегда массовой востребованности публикаций о нем.

Ключевые слова
советские СМИ, российские СМИ, кинокритический дискурс, кинокритика, медиакритика, публицистика

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.

Discursive Variability of Film Criticism

Saenkova-Melnitskaya, L. P.

For Citation
Saenkova-Melnitskaya, Ludmila. Discursive Variability of Film Criticism. *Telekinet*, no. 1(22), 2023, pp. 18-21.

About the contributor
Ludmila Saenkova-Melnitskaya, Candidate of Science, Associate professor, Head of the Department of Literary and Art Criticism (Faculty of Journalism) of the Belarusian State University, Minsk, Belarus
ORCID ID: https://orcid.org/0000–0003–2137–1663
sayenkova@gmail.com

Affiliation
Belarusian State University, 4, Independence prospect, Minsk, Belarus, 220030

Abstract
The article provides a study of film criticism as an important type of creative activity in the context of the development of film-making. The author proposes a definition of the concept of “film criticism”, taking into account the peculiarities of its historical development as a significant type of activity in the information and media space. Focus is made on different types of film critical discourse. The article discusses various types of discursive practice of film criticism such as advertising, scientific, journalistic,

and artistic. In conclusion, the author educes that in film criticism, depending on the time context, author's strategies, editorial and author's goal-setting, readers' (viewers') requests, different discursive practices such as journalistic, scientific, artistic, and advertising are prevailing. However, the mobility of film criticism, its ability to adapt to new socio-cultural requirements and challenges is explained by the fact that it synthesizes different approaches, methods of considering a work, an event, and the author of a work of art. Film criticism always demonstrates a high degree of adaptation and viability even in during a crisis of cinema and absence of mass demand for publications about it.

Keywords
Soviet media, Russian media, film critical discourse, film criticism, media criticism, publicistics

Кинокритика — информационно-аналитический вид познавательно-творческой и культурно-просветительской деятельности средств массовой информации, в рамках которой осуществляется системная репрезентация кинопроцесса как объективно интегрированного сегмента высокотехнологичной медиасреды и художественной культуры, ориентированной на эстетические запросы аудитории и профессионально-творческие потребности участников кинопроизводства в квалифицированной оценке его эффективности. Феномен кинокритики, обусловленный многоуровневыми детерминантами, предопределил не только ее генезис и развитие (что, безусловно, связано с изобретением кино), но и ее автономность в качестве полифункционального объекта, обладающего своей предметной спецификой. Кинокритика — востребованная часть современного инфопространства. С привлечением этого вида творческой деятельности осуществляются такие явления социокультурной практики, как кинофестивальное движение, киноклубная деятельность, кинопедагогика, медиаобразование, медиакритика.

Кинокритика имеет свой социально-эстетический статус, свои типологические характеристики и дискурсные разнообразия. В разные годы в кинокритике проявлялась то одна, то другая дискурсивная практика: научная, публицистическая, художественная, рекламная. Поскольку функционирование кинокритики осуществляется в средствах массовой информации, то многообразие ее дискурсивных практик соотносится с творческим потенциалом журналистики. В первые годы существования кино, когда важно было выразить восторг от нового, невиданного прежде вида зрелища, на газетных полосах пестрели громкие заголовки, подчеркнуто эмоциональные анонсы. По сути, это были публикации, впервые представлявшие кинорекламный дискурс. Рекламная дискурсивная практика заметна в повышении степени императивности, активном приглашении зрителя к просмотру. Императивность в критике предопределена ожиданиями адресата, чувствованием настроений и предпочтений аудитории. В этом смысле рекламу и критику объединяют определенные прагматические установки, выраженные в более или менее лапидарной форме, соответствующей разным видам деятельности. Прагматический компонент в кинокритике заметен и в том, как представляется произведение (личность, процесс, событие), и в степени авторской самопрезентации, и в нескрываемом авторском желании выйти на диалог с читателем/зрителем, чтобы дистанция в коммуникативном процессе была минимальной.

В 1970–1980-х гг. в научно-практическом обороте весьма востребованным было определение кинокритики как науки. В критике (особенно в аналитическо-журнальной) используются методы научного познания: системность, классификация, целостность, аргументированность, доказательность. Однако принципы научности в кинокритике отличаются от тех, которые используются, например, в киноведении. Методы научного познания и анализа в кинокритике переосмысливаются и в определенной степени редуцируются. В кинокритическом тексте, независимо от вида издания, средства массовой информации, запечатлеваются определенные уровни научного познания.

По версии, предложенной известным филологом В. Тюпой, «всего может быть выявлено пять таких стадиальных уровней — единых для науки в целом, но специфически проявляющихся в многообразных областях знания, объединяемых установкой на научность: 1) фиксация, 2) систематизация, 3) идентификация, 4) объяснение, 5) концептуализация» [6, с. 8]. К этому перечню можно добавить такие модусы научности, как логическая последовательность, структурная (композиционная) целостность, точность фактов и убедительность аргументов. В кинокритике произведение (либо событие, либо его субъект) становится публичным фактом социокультурной значимости. Интенции научной значимости обнаруживаются в том, что факт становится важным, когда кинокритик как исследователь актуализирует эту часть реальности. Здесь художественный факт, представленный в средствах массовой информации, как и исследуемый факт научной значимости,— авторский запрос-ответ на вызов реальности. «Ни вещь, ни существо, ни процесс, никакое иное явление реальности само собой научным фактом еще не являются. Для этого нужен наблюдатель, занявший по отношению к реальности соответствующую позицию — позицию актуализации реальности в том или ином ее аспекте, ракурсе, контексте» [6, с. 9]. Факт в кинокритическом тексте — это не просто и не только информирование общества о неких событиях киножизни, но это всегда приобщение к значимым культурным ценностям, к тому, что принадлежит к сфере эвристических смыслов.

В теории критики начиная с 1970-х гг. популярной была концепция «критика как публицистика». Публицистическое начало в критике предполагает фиксацию личностного отношения к произведению, соотносимого с гражданской позицией, со степенью понимания места того или иного артефакта в системе общечеловеческих ценностей. В публицистически окрашенном произведении проявляется такая важная стилевая категория, как модальность. Публицистическому тексту свойственны масштабность охвата и осмысления значимых для общества явлений, фактов, ситуаций, проблем, особая степень коммуникативной диалогичности с целью создания насыщенного информационно-эмотивного поля и вовлечения как можно большего числа сторонников. В кинокритике публицистическое начало всегда было значимым, когда кинокартина давала повод для осмысления более широкого круга проблем. Такая кинокритика была востребована в советское время, когда фильмы, особенно те, которые определялись как «кино на морально-этическую тему», предполагали разговор о важных проблемах в обществе. Именно на такие киноленты одно издание могло позволить себе публикацию несколько рецензий (pro/contra), мнений зрителей (читателей), кинокритических дискуссий. Это та разновидность кинокритики, о которой кинокритик А. Шемякин говорил как о судящей «по произведению в первую очередь о внетекстовой реальности» и рассматривающей «экран как медиум жизни с большей или меньшей разрешающей способностью» [8, с. 12]. Несмотря на разные аспекты

публицистичности, по-разному проявляющиеся в зависимости от конкретного социально-исторического контекста, это качество — неотъемлемая составляющая кинокритических публикаций, если речь идет о выражении авторской позиции, отстаивании общественно и художественно значимых явлений, событий, фактов.

Кинокритические тексты могут быть и собственно художественным явлением, когда изысканность авторского стиля дополняется глубиной и неординарностью авторской мысли. В данном случае речь может идти о кинокритике как искусстве. Если под последним понимать то, о чем в свое время говорил Л. Толстой («Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их» [4, с. 168]), то это в полной мере относится к текстам, где есть авторское переживание, чувства, размышления, выраженные таким образом, что они способны вовлечь в эмотивно-рефлексивное поле читателя. Неслучайно в свое время некоторые авторы подробно анализировали сходство между литературной критикой и художественной литературой. Известный кино- и телекритик Ю. Богомолов на вопрос «Что такое критика?» ответил: «Форма рефлексии по поводу увиденного в соотнесении с личным и историческим опытом. Она может быть художественной…» [1, с. 42]. Одним из главных критериев эстетической состоятельности произведения является архитектоника, под которой стоит понимать ценностную структуру «эстетического объекта, т.е. мира… воспринятого читателем» [3, с. 24]. Несмотря на то, что под архитектоникой чаще всего понимают соразмерность, художественную выразительность, стилевую изысканность, оригинальное авторство, все-таки не менее существенной является степень воспринятости всех элементов как единого целого. «Важнейшая категория текстовой идентификации, архитектоника, предполагает, прежде всего, эстетическую оценку внутренней формы произведения» [9, с. 58]. Это предопределяет выявление ценностного смысла «искусства текстуализации». В кинокритических текстах ценностная составляющая выявляется автором так, что именно эта категория становится коммуникативно-объединяющим началом пишущего и читающего («текст в момент его создания есть дискурс автора, текст в момент его восприятия есть дискурс реципиента» [5]). Эстетическо-художественная значимость текстов о культуре и искусстве определяется эвристическо-познавательным смыслом, который всегда является новостью, востребованной у аудитории. «…Эстетически нагруженный текст должен переживаться, побуждать читателя к сотворчеству… должен намекать на те смыслы, которые выходят за пределы языковых значений» [9, с. 72].

Однако художественность — качество, свойственное не всем, а только тем текстам, в которых обнаруживается как особая степень переживания эстетической реальности автором, так и особый уровень оформления этого переживания — чувствования — понимания. Форма здесь — авторский стиль, который отличается богатством лексики, образностью, многообразием средств художественной выразительности, смысловой многослойностью, способной воздействовать на читателя не только информационно, но и эстетически. Как правило, такие публикации обладают побудительным эффектом (прочитать, посмотреть, узнать дополнительную информацию). Они способны расширить границы произведения (факта), открыть незнакомое или по-новому открыть уже известное. В подобных текстах есть открытие, о котором в свое время говорил автор концепта «мир впервые» в теории диалога культур В. Библер [2]. Художественность предполагает создание новой реальности. В кинокритических текстах волей автора тоже создается новая реальность, основанная на рефлексии художественного произведения. Произведение искусства — это, как правило, пространство смыслов. В критическом произведении данное пространство расширяется за счет приращения дополнительных смыслов, возникших и открывшихся в ходе критической рефлексии. «Каждое откровение нуждается в бесконечном наращивании интерпретаций, благодаря которым его смысл прирастает» [10]. В произведении критического творчества обнаруживаются те же принципы, которым следуют авторы, создающие художественную реальность: композиция, установка на полисемантичность (авторская стратегия, предполагающая многовариантность восприятия), архитектоника текста, интрига, субъективизм (порой специально подчеркнутый), ирония, наличие подтекстов, антропоцентризм (раскрытие человекосообразных смыслов). Разница между собственно художественным и художественным в критике может пролегать в плоскости объективного и субъективного. Создание художественного текста не предполагает абсолютной тождественности между авторским высказыванием и субъективной идентичностью творца, в то время как авторское мнение в критическом тексте и есть выражение «субъективной версии» (В. Тюпа) создающего, поскольку «за горизонтом рефлексии… остается неуловимый… источник самой рефлексии, ядро внутренней жизни — тайна личности, тайна самобытного “я”» [7].

Таким образом, в кинокритическом творчестве в зависимости от временного контекста, авторских стратегий, редакционно-авторского целеполагания, запросов читателей (зрителей) доминируют разные дискурсивные практики: публицистические, научные, художественные, рекламные. Однако мобильность кинокритики, ее возможность адаптироваться к новым социокультурным запросам и вызовам объясняется тем, что в ней синтезируются разные подходы, методы рассмотрения произведения, события, автора художественного произведения. Кинокритика каждый раз демонстрирует высокую степень адаптации и жизнеспособности даже в ситуациях кризиса кино и не всегда массовой востребованности публикаций о нем.

Литература

1. Анкета «ИК» // Искусство кино.1995. № 6. С. 38–64.
2. Библер В. О произведении [Электронный ресурс]. URL: https://www.bibler.ru/bid_o_proizv.php (дата обращения: 15.03.2022).
3. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной, 2008. 358 с.
4. Толстой Л. Н. Что такое искусство. М.: Современник, 1985. 592 с.
5. Тюпа В. И. Аналитика художественного: введение в литературоведческий анализ [Электронный ресурс]. М.: Лабиринт, 2001. URL: http://litved.com/docs/Typa-Analitica.pdf (дата обращения: 06.02.2023).
6. Тюпа В. И. Коммуникативные стратегии теоретического дискурса // Критика и семиотика. 2006. Вып.10. С. 36–45.
7. Тюпа В. И. Онтология коммуникации [Электронный ресурс] — URL: https://lektsii.net/1–63179.html (дата обращения: 17.07.2022).

8. Шемякин А. К проблеме кризиса отечественной критики, его причины и следствия // История кино: современный взгляд (киноведение и критика): по материалам конференции / сост. М. Зак; отв. ред. Л. Будяк. М.: Материк, 2004. С. 12–21.
9. Эстетика журналистики / А. И. Беленький [и др.]; под ред. М. А. Бережной. СПб.: Алетейя, 2018. 252 с.
10. Ямпольский М. Что такое кинокритика [Электронный ресурс] // COLTA. URL: http://os.colta.ru/cinema/events/details/35533/?expand=yes#expand (дата обращения: 06.04.2022).

References

1. Anketa “IK” [Questionnaire “IK”]. *Iskusstvo kino,* no. 6, 1995, pp. 38–64.
2. Bibler, V. *O proizvedenii* [About the creature] [Elektronnyj resurs] — Rezhim dostupa: https://www.bibler.ru/bid_o_proizv.php (data obrashcheniya: 15.03.2022).
3. Poetika: slovar aktualnyh terminov i ponyatij [Poetics: dictionary of actual terms and concepts] / glavnyj nauchnyj redactor N. D. Tamarchenko. Izdatelstvo Kulaginoj (Moscow), 2008.
4. Tolstoj, L. N. *Chto takoe iskusstvo* [What is art]. Sovremennik (Moscow), 1985.
5. Tyupa, V. I. *Analitika hudozhestvennogo: vvedenie v literaturovedcheskij analiz* [The analytics of the artistic: an introduction to literary analysis]. Labirint (Moscow), 2001. URL: http://litved.com/docs/Typa-Analitica.pdf (data obrashcheniya: 06.02.2023).
6. Tyupa, V. I. Kommunikativnye strategii teoreticheskogo diskursa [Communicative strategies of theoretical discourse]. *Kritika i semiotika*, vypusk 10, 2006, pp. 36–45.
7. Tyupa, V. I. Ontologiya kommunikacii [Ontology of communication]. URL: https://lektsii.net/1–63179.html (data obrashcheniya: 17.07.2022)
8. Shemyakin, A. K probleme krizisa otechestvennoj kritiki, ego prichiny i sledstviya [On the problem of the crisis of domestic criticism, its causes and consequences]. *Istoriya kino: sovremennyj vzglyad (kinovedenie i kritika): po materialam konf.* / sostavitel M. Zak; otvetstvennyj redaktor L. Budyak. Materik (Moscow), 2004, pp. 12–21.
9. Estetika zhurnalistiki [Aesthetics of journalism] / A. I. Belenkij [i drugie]; pod redakciej M. A. Berezhnoj. Aletejya (Saint Petersburg), 2018.
10. Yampolskij, M. Chto takoe kinokritika [What is film criticism]. *COLTA*. URL: http://os.colta.ru/cinema/events/details/35533/?expand=yes#expand (data obrashcheniya: 06.04.2022).

УДК: 778.5с
DOI: 10.24412/2618-9313-2023-122-22-27

Смех Константина Юдина

Каптерев С. К.

Для цитирования
Каптерев С. К. Смех Константина Юдина // Телекинет. 2022. N1(23). С. 22-27.

Сведения об авторе
Сергей Кириллович Каптерев, PhD, ведущий научный сотрудник, Всероссийский государственный университет кинематографии им. С. А. Герасимова (ВГИК), Москва, Россия
ORCID ID: https://orcid.org/0000–0003–4692–2134
skk4704@nyu.edu

Аффилиация
Всероссийский государственный университет кинематографии им. С. А. Герасимова, ВГИК, 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, д. 3

Аннотация
В статье автор в хронологическом порядке анализирует фильмы известного советского режиссера Константина Юдина и выявляет то, как формировался уникальный метод работы кинематографиста с материалом. Своеобразие режиссуры Юдина строится, прежде всего, на умении использовать комизм ситуаций, детализировать женские образы. Приемы работы выявляются на примере фильмов «Девушка с характером» (1939), «Сердца четырех» (1941), «Антоша Рыбкин» (1942), «Близнецы» (1945). В статье исследуется влияние на Юдина таких кинематографистов, как Сергей Эйзенштейн, Григорий Александров, особое внимание уделено его сотрудничеству с драматургами Никодаем Эрдманом и Михаилом Вольпиным, режиссером Борисом Барнетом. Особое внимание автор уделяет аллюзиям на театр в фильмах Юдина. Подробно анализируется выпадающий на первый взгляд из амплуа комедиографа фильм «Смелые люди» (1950), который тем не менее нес в себе основные признаки комедии. Юмористические интонации выявляются и в других фильмах мастера: «Застава в горах» (1953), экранизациях прозы Антона Чехова, «На подмостках сцены» (1956). Анализируются раскадровки последнего фильма режиссера «Борец и клоун» (1957), в котором запечатлен трагизм мироощущения режиссера.

Ключевые слова
Советское кино, Константин Юдин, кинокомедия, военное кино, комизм

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.

Laughter of Konstantin Yudin

Kapterev, S. K.

For Citation
Kapterev, Sergei. Laughter of Konstantin Yudin. *Telekinet*, no. 1(22), 2023, pp. 22-27.

About the Contributor
Sergei Kapterev, PhD, leading researcher, the Gerasimov University of Cinematography (VGIK), Moscow, Russia
ORCID ID: https://orcid.org/0000–0003–4692–2134
skk4704@nyu.edu

Affiliation
Gerasimov University of Cinematography (VGIK), 3, Wilhelm Peak str., Moscow, Russia, 129226

Abstract
The author of the article analyzes the films of the famous Soviet director Konstantin Yudin in chronological order and reveals how the filmmaker's unique method of working with material was formed. The originality of Yudin's direction is based primarily on his ability to use the comicality of situations and to detail female images. His working techniques are revealed through the example of the films *A Girl with Character* (1939), *Four Hearts* (1941), *Antosha Rybkin* (1942), and *Twins* (1945). The article examines the influence on Yudin of the filmmakers Sergei Eisenstein and Grigory Alexandrov; emphasis is put on his collaboration with the playwrights Nikolai Erdman and Mikhail Volpin, and the director Boris Barnet. The author focuses on allusions to the theatre in Yudin's films. The film *Brave People* (1950), which at first glance was not in the comedy line, but still had the main sings of a comedy, is analyzed

in detail. Humorous intonations can also be found in other films of the master: *An Outpost in the Mountains* (1953), adaptations of Anton Chekhov's prose, *On the Stage* (1956). The author analyzes the storyboard of the director's last film *A Wrestler and a Clown* (1957), which captures the tragedy of the director's view of life.

Keywords
Soviet film, Konstantin Yudin, comedy film, military cinema, comicality

К. Юдин родился в 1896 г. в подмосковном селе Семеновском, в семье рабочего мельницы. После смерти отца с восьмилетнего возраста воспитывался у деда и бабушки, окончил с отличием четырехклассную школу, а затем был отдан «в люди», где работал, среди прочего, учеником шорника, «конюшенным мальчиком» и жокеем. В 1917 г. переехал в Пятигорск, где стал работать на ипподроме.

В 1918 г. Юдин в составе красноармейского кавалерийского отряда участвовал в боях на Северном Кавказе, а затем снова вернулся в коневодство, работая отборщиком племенных лошадей. Многолетняя работа с лошадьми сыграет важную роль во второй половине его будущей карьеры кинорежиссера.

После демобилизации в 1920 г. Юдин переехал в Москву, где работал в Центропечати и других возникших после ее ликвидации организациях по распространению советских печатных изданий. Именно в этот московский период началось его увлечение театром, позже определившее его умение точно выбрать актеров для фильма.

Затем Юдин перешел во Всероссийский фотокинематографический отдел Наркомпроса. Работая в созданных впоследствии на его основе органах управления кинематографией на административных должностях в разных российских городах, попутно активно занимался самообразованием, изучал кино и другие искусства.

В Ростове-на-Дону Юдин в 1926 г. сделал свой первый фильм — трехчастевую документальную картину «Красный Крым». Вероятно, все, что осталось от его режиссерского дебюта — это хранящиеся в архиве четыре фотографии рабочих моментов съемок. Там же, в Ростове, участвовал в работе комсомольской киностудии «Госкино-комсомол», где, среди прочего, посещал лекции по искусству и занятия по боксу.

В 1928 г. Юдин начал работу на фабрике «Госвоенкино». В 1929 г. он поступил (как производственник) на второй курс режиссерского факультета Государственного техникума кинематографии. Занимаясь в ГТК, Юдин пробовал писать сценарии на серьезные актуальные темы. Его дипломная работа, психологическая драма из крестьянско-колхозной жизни «Волчья ночь», сделана под художественным руководством С. Эйзенштейна и вышла в прокат на вторые экраны.

Учась в ГТК и работая на «Госвоенкино», Юдин стал помощником режиссера П. Малахова на съемках приключенческого фильма «Остров Тогуй», выпущенного в 1929 г., о борьбе советских пограничников с диверсантами-белогвардейцами (к сожалению, сохранился только в описаниях). Можно предположить, что динамичный сюжет «Острова» в какой-то степени определил интерес Юдина к четкой повествовательности жанрового кино, мастером которого он впоследствии стал.

После упразднения «Госвоенкино» Юдин перешел на «Совкино», где в 1930 г. работает ассистентом режиссера П. Арманда на агитфильме «Стыдно сказать», пропагандировавшем новые методы лечения венерических болезней. Юдин выступил в фильме и как актер — в эпизодической роли краснофлотца.

В еще одном несохранившемся фильме, немой картине «Любовь Алены» («Песнь о бабе Алене»), поставленной в 1934 г. уже знакомым Юдину по студенческой практике Б. Юрцевым для «Москинокомбината», он снова ассистент режиссера — уже как выпускник Государственного института кинематографии (новое название ГТК). Фильм о простой женщине, через эмоциональные переживания приходящей к осознанию важности социалистического строительства. Рассказ велся в комедийном ключе, который станет определяющим для творчества Юдина [1, с. 270–273; 4, с. 247–269; 4а, с. 147–159; 7а, с. 217–227; 8, с. 232–246].

При работе над спортивной комедией Юрцева «Мяч и сердце» («Даже не однофамилец») («Мосфильм», 1935) Юдин уже был его сорежиссером. От этой посвященной футболу картине (которая планировалась в немой и звуковой версиях, но была выпущена как немая) осталось всего несколько архивных фотографий. Судя по описаниям, сюжетно комедию эту можно отнести к поджанру «комедии ошибок», который станет основой большинства самостоятельных комедийных работ Юдина. Одну из ролей в «Мяче и сердце» сыграл А. Тутышкин, который позже снимется в нескольких юдинских фильмах.

По информации биографа Юдина Б. Долынина, в 1936 г. Юдин работал ассистентом режиссера на еще одной комедии — картине И. Ильинского и Х. Шмайна «Однажды летом» по сценарию Ильфа и Петрова, на киевской студии «Украинфильм»; а также начал работать в качестве сорежиссера над приключенческим, посвященным борьбе с нарушителями южных границ СССР, фильмом «Ай-Гуль», прекратив работу над ним после того, как он был передан студии «Союздетфильм» (режиссер фильма — Ю. Васильчиков) [3].

В 1938 г. Юдин стал старшим ассистентом Г. Александрова на постановке «Волги-Волги», где снова встретился с Тутышкиным, сыгравшим одну из главных ролей. Комедийный талант Александрова, а также участие в сразу ставшей классической работе советского кино не могли не повлиять на последующую карьеру Юдина. Более того, Александров дал Юдину возможность самостоятельной работы над некоторыми сценами фильма. Однако, по мнению авторов сценария «Волги-Волги» и будущих сценаристов нескольких фильмов самого Юдина, М. Вольпина и Н. Эрдмана, Юдин считал себя учеником не Александрова, а Эйзенштейна, которому нравилось его студенческое творчество и с которым он дружил [10, с. 301–313]. В определенной степени это могло быть связано с тем, что тогдашняя склонность Александрова к форме фильма-дивертисмента не соответствовала позже декларированному Юдиным принципу простоты и внятности изложения художественного замысла на основе динамичного «элементарного сюжета». Известно также, что Юдин ратовал выйти за рамки музыкальной комедии, за разнообразие комедийных форм.

Первый самостоятельный фильм Юдина «Девушка с характером» («Мосфильм», 1939, сц. Г. Фиша и И. Склюта), также был комедией и, следуя моделям «Любви Алены» и «Волги-Волги», рассказывал о том, как молодая дальневосточница приезжает в Москву и успешно агитирует других молодых женщин уехать с ней на освоение Дальнего Востока. Фильм сочетал

в себе облегченную вариацию на актуальную тему, перекликавшуюся с популярным тогда жанром «оборонного фильма»; убедительную разработку центрального героическо-лирического характера на калейдоскопическом фоне эксцентрических второстепенных персонажей; точные наблюдения городского быта и элементы «комедии ошибок», столь важной для юдинской интерпретации комедийного жанра [9, с. 35–38].

Благодаря успеху «Девушки с характером» Юдин зарекомендовал себя как комедиограф, оставаясь в этом амплуа почти до конца своей жизни. Установка режиссера на детализацию образа героини дала импульс короткой, но яркой карьере В. Серовой, с легкостью, энергией и обаянием исполнившей в фильме главную роль.

Следующая комедия Юдина «Сердца четырех» сделана в 1941 г., но вышла лишь в начале 1945 г. Здесь двигающие сюжет любовные недоразумения доведены до почти ренэклеровской водевильности, которая была уместна в мирное время, защищенное договорами СССР с потенциальными внешними противниками и сравнительным утиханием борьбы с внутренним врагом — время, когда советское кино попыталось переориентироваться с оборонной и политической тематики на бытовую. Однако игривость «Сердец четырех» вступила в конфликт с партийным пониманием задач кинематографа. Фильм был обречен на невыход на экран — используя характеристику секретаря ЦК ВКП(б) А. Жданова, за «незатейливость приемов» и «некоторый опасный отрыв от действительности» (несмотря на положительную оценку фильма худсоветом «Мосфильма») [4, с. 247–269]. А драматичное начало войны усугубило неприятие водевильной легкости «Сердец четырех».

Одну из главных ролей в фильме снова сыграла Серова, в данном случае она создавала образа видимости зрелого спокойствия, который контрастировал с юной энергией Л. Целиковской, по-настоящему дебютировавшей именно в этом фильме [2, с. 72–78]. По воспоминаниям коллег Юдина, в комедии его в первую очередь привлекало не остроумие, а комизм ситуаций. По крайней мере, это можно отнести к первому периоду его творчества, закончившемуся в середине 1940-х гг. В «Сердцах четырех» комизм был смягчен романтической тональностью и образами лирических героев, которые излишнее комикование могло бы разрушить.

Как и в «Девушке с характером», монтажером в «Сердцах четырех» был Л. Фелонов. Его мастерство помогло созданию в обоих фильмах легкого комедийного ритма: энергичного в «Девушке с характером» и плавного, лиричного в «Сердцах четырех». Выйдя в прокат за несколько месяцев до конца уже победоносной войны, фильм имел большой успех, покорив зрителей той самой легкостью, которая за несколько лет до того помешала фильму попасть на экран [5, с. 32–33; 6, с. 285; 7, с. 49].

Как и практически всех заметных советских режиссеров, начальный этап Великой отечественной войны заставил Юдина перейти к работе с малобюджетными кинематографическими формами. Для вышедшего в августе 1941 г. на «Мосфильме» третьего «Боевого киносборника» Юдин ставит под художественным руководством Эйзенштейна новеллу «Антоша Рыбкин» [10, с. 301–313]. Ее комедийный сюжет строился вокруга талант Б. Чиркова и, косвенно, фарсово-серьезного образа, созданного этим актером под руководством Г. Козинцева и Л. Трауберга в «Юности Максима» (1934).

В новелле колхозный повар Антоша Рыбкин в боевых условиях демонстрировал доблесть и смекалку, достойные сказочного героя. Лаконичность и энергичность повествования, узнаваемый образ основного персонажа и живая разговорная речь обеспечили простому, скромно поставленному сюжету зрительский успех, достаточный для того, чтобы в 1942 г. Юдин поставил о Рыбкине — уже в условиях эвакуации, на Центральной объединенной киностудии в Алма-Ате — полнометражный фильм «Антоша Рыбкин». Здесь склонность Юдина к комедии ситуаций и фарсовым формам себя оправдали: несмотря на некоторую поспешность исполнения (понятную в условиях военного времени), затянутость и перегруженность гротескными ситуациями и образами, фильм получился смешным и энергичным, вполне отвечая принципам столь важной для творчества Юдина комедии недоразумений. Попутно с привычными для того момента издевательствами над германской армией, Юдин спародировал условности театра, включив в «Антошу Рыбкина» комическую версию театрального представления — действо, возможно отсылавшее самого режиссера к театральным увлечениям его молодости и предвкушавшее его посвященный театру фильм «На подмостках сцены».

В 1945 г. на вернувшемся в Москву «Мосфильме» Юдин закончил очередную комедию — «Близнецы». В ней снова сыграла Целиковская, и снова Юдин выбрал форму комедии недоразумений и ошибок. История усыновления двух близнецов благородной девушкой и ухаживаний за ней положительного и отрицательного персонажей идеально подходила для такого жанра — как и для соскучившегося по развлечениям послевоенного зрителя. «Близнецы» пользовались большим успехом. Официальная критика, однако, обвинила режиссера в подражании буржуазным образцам, в клишированном подходе к жанру и в псевдосатире; последнее обвинение было обусловлено актерским обаянием сыгравшего ведущего интригу фильма жулика-снабженца М. Жарова.

Сотрудничество Юдина с «Мосфильмом» (где режиссер будет работать буквально до конца своих дней) продолжилось в 1950 г. уже в другом жанре — героико-приключенческом фильме. Вероятно, на эту смену жанров могло непосредственно повлиять критическое неприятие «Близнецов»; однако в контексте позднесталинской эпохи можно говорить о тогдашнем сворачивании комедии в кинематографе. Тем не менее, рассказывавший о подвигах северокавказских коневодов во время Великой отечественной войны фильм «Смелые люди» нес в себе многочисленные признаки комедии. Сценаристами картины стали знакомые Юдину по «Волге-Волге» Вольпин и Эрдман. В ситуации, когда героико-патриотическая тема должна была находиться на первом плане, сценаристы сделали акцент на диалоги. Их ненавязчивый, но очевидный юмор оттенял серьезность темы и описываемых событий и подчеркивал приключенческий характер фильма. Кроме того, Юдин воспользовался своим режиссерским опытом военного времени и использовал тему германского вторжения для создания ряда комических образов врагов. Так как в «Смелых людях» центральное место занимала тема коневодства и конного спорта, Юдин использовал полученные им в молодости обширные знания в этой области.

«Смелые люди» были смонтированы работавшим над первыми фильмами Юдина Л. Фелоновым (впоследствии в качестве преподавателя монтажа во ВГИКе воспитавшего несколько поколений советских кинорежиссеров, в мемуарах вспоминавших о нем как о великом мастере монтажа). Фильм состоит из 930 кадров, с очень короткой резкой куска, что способствует динамическому развертыванию сюжета. Из 2840 м картины около 2200 м — натурные съемки, выполненные на Северном Кавказе под руководством оператора И. Гелейна. «Смелые люди» стали первой работой Юдина в цвете, и здесь важным

вкладом стало операторское мастерство Гелейна, одного из ведущих специалистов развивавшейся тогда советской цветной кинематографии.

После большого успеха «Смелых людей» (в 1950 г. этот фильм был безусловным лидером советского проката), закрепившего репутацию Юдина как мастера популярного жанрового кино, в 1953 г. режиссер снова вернулся к приключенческому фильму. Темой его новой картины стала пограничная служба, борьба с нарушителями границы; именно с этой темой он почти за тридцать лет до этого работал в фильме «Остров Тогуй», затронув ее затем в «Девушке с характером». «Застава в горах» (первоначальное название сценария — «На далекой заставе») снималась в Средней Азии, в условиях высокогорья и исключительной жары. Как и в «Смелых людях», подлинность натуры чувствуется в «Заставе» практически повсеместно, создавая атмосферу достоверности показываемых событий и отражая принципиальное неприятие Юдиным бутафории.

Одновременно Юдин использовал свои обширные и разносторонние знания в области живописи, строя мизансцену так, чтобы видовой компонент не мешал динамике действия. Так, в сцене боя на пограничной реке режиссер, согласно его собственным словам, опирался на батальную живопись Делакруа.

Еще в большей степени, чем в «Смелых людях», Юдин и вновь работающие с ним Вольпин и Эрдман подчеркивают жанровую природу «Заставы в горах» юмористическими интонациями диалогов и утрированными образами врагов. Однако здесь на место героико-приключенческой драмы «Смелых людей» приходит слегка политизированное чистое приключение: диалоги становятся более динамичными, а выступающие, в соответствии с реалиями «холодной войны», в качестве врагов американские разведчики представлены более сдержанно, чем образы немецких оккупантов в «Смелых людях». Как результат, юмор становится более интегрированным, напоминая — на этот раз в пику условностям международной конфронтации — лучшие образцы американского жанрового кино, где лаконичный юмор является средством усиления повествовательной динамики. «Застава в горах» стала одним из лучших фильмов, сделанных на начальном этапе отхода от жестко регламентированной позднесталинской культуры, и одним из удачных примеров обращения советской кинематографии к традиционным динамическим жанрам.

Следующая работа Юдина по сути противоположной двум предыдущим. Короткометражная экранизация раннего рассказа А. Чехова «Беззаконие» (1953) вышла в рамках подготовки к 50-летию смерти Чехова. В этом фильме Юдин обратился к своему любимому писателю — по воспоминаниям, следующим в его литературных пристрастиях после Л. Толстого.

В «Беззаконии» Юдин, ограниченный короткометражным форматом, акцентировал актерскую игру, в первую очередь классическую театральную игру М. Яншина. Тогда как в «Антоше Рыбкине» пародировались худшие образцы театрального представления, в этом фильме Юдин продемонстрировал глубокое уважение к русской театральной традиции, предоставив Яншину играть роль растерянного коллежского асессора Мигуева в соответствии с его актерской интуицией и опытом. Сдержанная театральность актерской игры поддерживалась в фильме убедительным воспроизведением атмосферы русской дачной жизни, по-своему опробованным в фильме «Сердца четырех».

В 1954 г. Юдин снова экранизировал Чехова — рассказ «Шведская спичка». Сценарий написан Эрдманом. В его интерпретации раннее чеховское произведение, которое Юдин считал пародией на «Преступление и наказание» Ф. Достоевского (еще один любимый писатель режиссера), приобрело зрелость поздних рассказов писателя и эмоциональные нюансы, созвучные не только ироничному тону литературного оригинала, но и историческому времени создания фильма.

Элементарность сюжета «Шведской спички», не в последнюю очередь определявшаяся формой рассказа, дала режиссеру возможность создать фильм, не менее динамичный, чем комедии на современные темы и приключенческие фильмы. Расследование совершенного в провинциальном городке мнимого преступления попутно раскрывает вереницу человеческих характеров — без комического гротеска, с которым это делалось в «Девушке с характером», а с ироничным реализмом, позволяющим рассказываемой забавной истории стать печальным комментарием к застойной российской жизни при «старом режиме». И даже больше: неопределенно-беспокойная, «осенняя» интонация фильма может быть воспринята как выражение усталости от окостенелого общественного порядка и предчувствия перемен в советском обществе, как формально более совершенный кинематографический эквивалент «Оттепели» И. Эренбурга.

Безупречное прочтение Чехова сценаристом и режиссером, первоклассный актерский ансамбль (в котором снова участвовал Яншин), впечатляющая работа с осенним колоритом операторов И. Гелейна и В. Захарова, атмосферные декорации Г. Турылева и лаконичная изобретательность режиссерского решения сделали «Шведскую спичку», наверное, самой крупной работой Юдина, получившего в 1954 г. звание Заслуженного деятеля искусств РСФСР.

Фильм «На подмостках сцены» (1956) — экранизация классического водевиля Д. Ленского «Лев Гурыч Синичкин», описывавшего русские театральные нравы первой половины XIX в. Первоначально сценарная интерпретация Вольпина и Эрдмана предназначалась И. Пырьеву, хотя Юдин первым выразил желание работать с произведением Ленского и, в конце концов, осуществил свой замысел.

Необычным для Юдина было активное использование в фильме песен. Вообще музыка и песня часто играли важную роль в уточнении тональности его фильмов (песни из «Девушки с характером» и «Сердец четырех» стали популярны), но здесь песни были заявлены как элементы драматической структуры. В действительности они несколько тормозили действие, порой нарушая — вместе со стилизованной, утрированной игрой некоторых актеров — драматическое и стилистическое единство фильма. Несмотря на это, крепкий сценарий, во многом обусловленная потребностью исторической стилизации живописность мизансцены, ироничная насмешка над бутафорской аляповатостью (при показе представлений провинциального театра, напоминавших фарсовую стилистику театрального представления в «Антоше Рыбкине») и активное и изобретательное использование натуры естественного декора русской провинциальной городской среды позволили фильму «На подмостках сцены» занять в творчестве Юдина вполне достойное место.

Юдин скончался 30 марта 1957 г. в Москве, в результате трагического инцидента на съемках фильма «Борец и клоун». И хотя вышедший на экраны в конце 1957 г. фильм был закончен Б. Барнетом, которому Юдин завещал свою последнюю работу и который внес в оригинальный замысел ряд изменений, фильм этот можно считать истинно юдинским произведением (что подтверждает выполненная Юдиным графическая раскадровка фильма, показывающая, насколько внимательно он относился

к изобразительному решению), хотя и полностью лишенным комедийной легкости.
Много раз менявшийся — от прямолинейного позднесталинского национализма до оттепельной эмоциональной многозначности — сценарий Н. Погодина основан на биографиях двух выдающихся цирковых артистов, И. Поддубного и А. Дурова. Их столкновения с равнодушием и цинизмом дореволюционного российского общества объясняют местами пессимистическую тональность картины, сходную с элегическим тоном «Шведской спички». Однако элегичность сгущена в «Борце и клоуне» до трагических тонов. Можно предположить, что в фильме отражена метафизическая драма самого Юдина — драма комедиографа, смирившегося с несправедливостью человеческой жизни.
Умелый рассказчик, мастер мизансцены, комических ситуаций и характеров, тонко воспринимавший зрительный ряд фильма и нюансы диалога, Юдин придавал своим работам ту интеллигентную легкость, которая была довольно редким явлением в советском кино. Юдин выступал за органичное творчество всего съемочного коллектива, и это отражено во всех его фильмах: тщательная проработка буквально всех деталей свидетельствует о систематическом и тесном сотрудничестве режиссера с коллегами по работе и о точном соотнесении всеобъемлющего профессионализма с общим замыслом. Формальная отточенность фильмов Юдина не мешает, а способствует непосредственности их во сприятия и придает многозначность их кажущейся простоте.

Литература

1. Воспоминания актеров о работе с Константином Юдиным / Зап. А. Тремасов // Киноведческие записки. 2013. N104/105. С. 270–273.
2. Вострышев М. И. Чарующая Целиковская. М.: Алгоритм, Эксмо, 2000. 249 с.
3. Долынин Б. Константин Юдин. М.: Искусство, 1961. 192 с.
4. «Искусство движется тем, что существует много мнений»: Выступления Юдина на обсуждениях своих комедий / Предисл., публ. и комм. А. Сопина // Киноведческие записки. 2013. № 104/105. С. 247–269.
4а. Казючиц М. «Наша комедия должна быть воинствующей»… Два случая из теории советской комедии // Кинокомедия советского времени: история, звучания, подтексты. Посвящается 100-летию Леонида Гайдая. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2023. С. 147–159.
5. Кино на войне: Документы и свидетельства / Авт.-сост. В. Фомин. М.: Материк, 2004. 943 с.
6. Марголит Е. Живые и мертвое: Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов. СПб.: Мастерская «Сеанс», 2012. 559 с.
7. Марьямов Г. Кремлевский цензор: Сталин Смотрит кино / Отв. Ред. В. А. Ревич. М.: Киноцентр, 1992. 128 с.
7а. Спутницкая Н. Комедия брака: «без обнаженной тенденциозности» и американского стандарта. К истории формирования советской молодежной комедии, 1935–1939 // Кинокомедия советского времени: история, звучания, подтексты. Посвящается 100-летию Леонида Гайдая. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2023. С. 217–227.
8. Юдин К. В смене тени и света: Письма к жене / Предисл., публ. и коммент. Е. Долгопят // Киноведческие записки. 2013. № 104/105. С. 232–246.
9. Шимонова Н. В. Образ женщины в советском кинематографе 1930–1960 гг.: проблема свободы воли и личностного выбора // Телекинет. 2020. 4(13). С. 35–38.
10. Эйзенштейн С. «… Идем на совещание в ЦК», или «Спорить не о чем»: Три текста об одном предвоенном совещании // Предисл., публ. и комм. А. Сопина // Киноведческие записки. 2013. № 104/105. С. 301–313.

References

1. Vospominaniya akterov o rabote s Konstantinom Yudinym [Memoirs of actors about working with Konstantin Yudin] / Zapisal A. Tremasov. *Kinovedcheskie zapiski*, no. 104/105, 2013, pp. 270–273. (in Russian)
2. Vostryshev, M. I. *Charuyushchaya Celikovskaya* [Charming Tselikovskaya]. Algoritm, Eksmo (Moscow), 2000. (in Russian)
3. Dolynin, B. *Konstantin Yudin* [Konstantin Yudin]. Iskusstvo (Moscow), 1961. (in Russian)
4. “Iskusstvo dvizhetsya tem, chto sushchestvuet mnogo mnenij” [“Art moves by the fact that there are many opinions”: Yudin’s speeches at the discussions of his comedies]: Vystupleniya Yudina na obsuzhdeniyah svoih komedij / predislovie, publikaciya i kommentarij. A. Sopina. *Kinovedcheskie zapiski,* no. 104/105, 2013, pp. 247–269. (in Russian)
4a. Kazyuchits, M. “Nasha komediya dolzhna byt voinstvuyushchej”… Dva sluchaya iz teorii sovetskoj komedii [“Our comedy should be militant”… Two cases from the theory of Soviet comedy]. *Kinokomediya sovetskogo vremeni: istoriya, zvuchaniya, podteksty. Posvyashchaetsya 100-letiyu Leonida Gajdaya.* Kanon+ ROOI «Reabilitaciya» (Moscow), 2023, pp. 147–159. (in Russian)
5. Kino na vojne: Dokumenty i svidetelstva [Cinema at war: Documents and evidence] / avtor-sostavitel V. Fomin. Materik (Moscow), 2004. (in Russian)
6. Margolit, E. *Zhivye i mertvoe: Zametki k istorii sovetskogo kino 1920–1960-h godov.* [The Living and the Dead: Notes on the History of Soviet Cinema of the 1920s-1960s.]. Masterskaya «Seans» (Saint Petersburg), 2012. (in Russian)
7. Maryamov, G. *Kremlevskij cenzor: Stalin Smotrit kino* [Kremlin censor: Stalin Is Watching a movie] / otvetstvennyj redactor V. A. Revich. Kinocentr (Moscow), 1992. (in Russian)
7a. Sputnitskaya, N. Komediya braka: “bez obnazhennoj tendencioznosti” i amerikanskogo standarta. K istorii formirovaniya sovetskoj molodezhnoj komedii, 1935–1939 [Comedy of marriage: “without naked tendencies” and American standard. To the history of the formation of the Soviet youth comedy, 1935–1939]. *Kinokomediya sovetskogo vremeni: istoriya, zvuchaniya, podteksty. Posvyashchaetsya 100-letiyu Leonida Gajdaya.* Kanon+ ROOI «Reabilitaciya» (Moscow), 2023, pp. 217–227. (in Russian)
8. Yudin, K. V smene teni i sveta: Pisma k zhene [In the change of shadow and light: Letters to his wife] / Predislovie, publikaciya i kommentarij E. Dolgopyat. *Kinovedcheskie zapiski*, no. 104/105, 2013, pp. 232–246. (in Russian)
9. Shimonova, N. V. Obraz zhenshchiny v sovetskom kinematografe 1930–1960 gg.: problema svobody voli i lichnostnogo

vybora [The image of a woman in Soviet cinema of the 1930–1960s: the problem of freedom and personal choice]. *Telekinet*, no. 4(13), 2020, pp. 35–38. (in Russian)

10. Ejzenshtejn, S. "…Idem na soveshchanie v CK," ili "Sporit ne o chem.": Tri teksta ob odnom predvoennom soveshchanii" ["…We are going to a meeting in the Central Committee, or "There is nothing to argue about": Three texts about one pre-war meeting] / Predislovie, publikaciya i kommentarij A. Sopina // *Kinovedcheskie zapiski*, no. 104/105, 2013, pp. 301–313. (in Russian)

CHARTULARIUS | АРХИВ

УДК: 778.5.04.071:75.054
DOI: 10.24412/2618-9313-2023-122-28-32

«Дерсу Узала» — предметный мир фильма. Из фондов Музея кино

Малая Э. Р.

Для цитирования
Малая Э. Р. «Дерсу Узала» — предметный мир фильма. Из фондов Музея кино // Телекинет. 2023. N1(23). С. 28-32.

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

Аффилиация
ФГБУК «Государственный центральный музей кино», 129223, Россия, Москва, Проспект мира, д. 119, стр. 36

Аннотация
В статье вводятся в научный оборот ценные материалы, хранящиеся в Государственном центральном музее кино, — игровой реквизит, личные вещи главного героя фильма «Дерсу Узала», режиссер А. Куросава. Работа включает аналитический обзор публикаций советской прессы 1973–1976 гг. о съемках фильма. Приводимые сведения позволяют составить достаточно полную картину информационной кампании фильма «Дерсу Узала» в Советском союзе: его анонсирование, освещение процесса съемок и т.д. Особое внимание уделено социальной и политической подоплеке создания фильма. Пространные высказывания Куросавы о сложностях производства независимых фильмов позволяют более точно понять специфику кинопроизводства за рубежом 1970-х гг., особенно в Японии и США. В работе представлены подробные высказывания в прессе режиссёра-постановщика, исполнителей главных ролей и сценариста. Автор также вводит важный внешнеполитический контекст, отражающий реакцию отдельных стран (Китай) на съемки этого крупного советско-японского фильма.

Ключевые слова
кино СССР, широкоформатное кино, Музей кино, «Дерсу Узала», Акира Куросава, Юрий Нагибин, Владимир Арсеньев

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.

Dersu Uzala: the Objective World of the Film. From the Holdings of the Film Museum

Malaya, E. R.

For Citation
Malaya, Emma. Dersu Uzala: the Objective World of the Film. From the Holdings of the Film Museum. *Telekinet*, no. 1(22), 2023, pp. 28-32.

About the contributor
Emma Malaya, curator of the subject-memorial fund at the State Central Film Museum, Moscow, Russia
ORCID ID: https://orcid.org/0000–0002–8934–1471
emma.malaya@mail.ru

Affiliation
State Central Film Museum, 119 (housing 36) Prospekt mira St., Moscow, Russia, 129223

Abstract
The article introduces into scientific discourse valuable materials kept in the State Central Film Museum — props, personal belongings of the main character of the film *Dersu Uzala*, directed by Akira Kurosawa. The work includes an analytical review of the Soviet press publications in 1973 to 1976 about the shooting of the film. The information provided allows us to compile a fairly complete picture of the information campaign of the film *Dersu Uzala* in the Soviet Union: its announcement, coverage of the filming process, etc. Focus is put on the social and political background of the film. Kurosawa's lengthy statements about the difficulties of producing independent films make it possible to more clearly understand the specifics of filmmaking abroad in the 1970s, especially in Japan

and the USA. The work presents detailed statements in the press of the director, the performers of the main roles and the screenwriter. The author also introduces an important foreign policy context reflecting the reaction of individual countries (China) to the shooting of this major Soviet-Japanese film.

Keywords
USSR film, wide-screen cinema, Film Museum, “Dersu Uzala”, Akira Kurosawa, Yury Nagibin, Vladimir Arseniev

В Государственном центральном музее кино на хранении находятся редкие ценные экспонаты — игровой реквизит, предметы личного быта удегейского охотника Дерсу Узала, главного героя одноименного фильма, выдающегося японского режиссера А. Куросавы. Наши экспонаты: посох-рогатина, сумка, кошель, курительная трубка,— по музейной терминологии — предметы личного быта персонажа. Главное их функциональность: охотник Дерсу живет в тайге, все необходимое носит с собой, все должно быть сложено легко и удобно.

«Дерсу Узала», 27-я кинокартина режиссера,— экранизация произведений выдающегося русского ученого-путешественника, географа, В. Арсеньева «Дерсу Узала» и «По Уссурийскому краю». Эти произведения, в свое время были высоко оценены такими писателями, как М. Горький. Но экранизация его оказалась делом отнюдь не легким: главная сложность заключалась в кажущейся простоте произведения, ведь это не только художественный текст, здесь много ценного документального, научного материала о растительности, животном мире тайги; немало ценных этнографических, порой и остросоциальных сведений. Известный советский сценарист и писатель Ю. Нагибин, соавтор Куросавы по сценарию, в интервью говорил о «сопротивлении» текста: «”Сопротивление” великолепных книг Арсеньева с точки зрения кинематографической заключается том, что эти книги поэтичные, умные, но без драматургии. <…> Словом, придется поломать голову, чтобы, сохранив всю прелесть Арсеньева, организовать материал в почти трехчасовое кинозрелище, к которому зритель до самого финала не потеряет интереса» [4].

Немало интересного Нагибин рассказал и о совместной работе с мастером. На первом этапе каждый из авторов сценария написал свой самостоятельный вариант, «который, как потом оказалось, резко отличался один от другого» [3]. Затем Куросава подготовил финальный вариант, который утвердил японский продюсер фильма и «Мосфильм».

«Дерсу Узала» в СССР и за рубежом. На пути к воплощению

Каким видел Акира Куросава свой новый, первый фильм, снятый в Советском союзе? Главное послание режиссера — любовь и бережное отношение к природе. Этой цели был подчинен и весь замысел кинокартины. Куросава говорит: «В своем фильме я не собираюсь акцентировать внимание на экспедициях Арсеньева. Для меня важно другое. В центре внимания будет та необыкновенная дружба, которая долгие годы связывала Арсеньева и Дерсу Узала. Тема дружбы, человеческой верности и любви к природе больше всего привлекает меня в произведениях В. К. Арсеньева и представляется мне главной в фильме. Дерсу как бы слился с природой. Он живет с ней одной жизнью, научился понимать ее, любить, у него нет с ней никаких конфликтов. Дерсу духовно здоровый, цельный, сильный. И я, так же как и Арсеньев, не могу не восхищаться им. Книги писателя-путешественника, по существу, о том, как автор раз от раза все глубже и глубже понимал Дерсу, а через него — и всю природу, весь окружающий мир <…>. Я часто задумываюсь над тем, как люди порой легкомысленно относятся к своему будущему. Я имею в виду поистине варварское обращение с окружающей нас средой. Посмотрите, с каким безрассудством во многих странах разрушают природу. В том числе и у нас в Японии» [1].

Труден путь режиссера авторского кино в Японии, стремящегося к творческой самостоятельности, даже такого большого мастера как Куросава. Его прошлый фильм, в нашем прокате известный как «Под стук трамвайных колес» («До-дес-ка-ден»), был снят всего за двадцать восемь дней и оказался сверхприбыльным для кинокомпании, но не для постановщика. На вопрос корреспондента, почему снять большое кино сегодня невозможно на родине, Куросава ответил: «Это связано с положением в нашем кино. Производством фильмов в Японии занимаются пять больших компаний, одна из них, к счастью, недавно лопнула. Независимы от них единицы, да и их фильмы очень редки. Даже талантливые молодые люди, например Ямада Едзи или Коити Сайто, вынуждены ставить фильмы для этих компаний. Я хорошо отношусь к творчеству этих режиссеров, они подают надежды, но их судьба незавидна, и то, что они задумали, или совсем не удается сделать, или удается не в полной мере. Те же, кто независим, находятся в таком положении, как я: нет денег, чтобы работать. Компании мешают делать настоящее кино. Самая большая наша беда — отсутствие государственной поддержки, равнодушие властей. Кинематографисты в буквальном смысле слова нищие — даже, когда они работают, вознаграждение мизерно. Закончив фильм “До-дес-ка-ден”, я попросил государственный кинотеатр устроить просмотр для общественности бесплатно. Мне наотрез отказали, хотя зал пустовал. Власти мстят мне за то, что в моих фильмах есть критические ноты, что в них звучат такие, например, слова: “Это не человек — это чиновник”. Компании не дают критиковать существующий строй, делать произведения с политической проблематикой. Япония сейчас, как никогда, нуждается в политическом кино. Фильм “Дерсу Узала”, выступающий в защиту природы, содержит политический акцент: природу уничтожают в своекорыстных целях промышленные монополии. Речь идет о спасении планеты, и я хочу, чтобы на эту тему делали фильмы режиссеры всех поколений разных стран» [10].

О своей работе в СССР режиссер всегда говорит с глубокой благодарностью: «…В Японии я не имею возможности снимать то, что мне бы хотелось. Точнее — у меня нет возможности вообще делать фильмы. Вы, наверное, знаете: я пробовал работать в Голливуде, но вынужден был расторгнуть контракт, и пришлось выплачивать неустойку. Сумма была крупная, я сразу залез в долги. Заложил свой дом и на эти деньги сделал фильм “Под стук трамвайных колес”. Но он не оправдал себя, компания забрала львиную долю дохода. Так что я не смог даже выкупить свой дом. Короче говоря, не было никаких перспектив, и я почувствовал, что просто не в силах больше бороться. (Если присмотреться, на шее Куросавы заметен длинный шрам: он пытался покончить с собой в порыве отчаяния, нанес себе шестнадцать ран.) Я был отчаянно зол на близких и друзей, которые сделали все, чтобы спасти мне жизнь. Но сейчас благодарен близким: исполняется моя давнишняя мечта-сделать фильм о Дерсу Узала! Советская кинематография создала мне идеальные, сказочные условия для работы. Я чувствую удивительно

бережное отношение к себе, и утерянные за все эти годы душевный покой и уверенность постепенно возвращаются ко мне. Я даже поправился на два килограмма за несколько дней» [4].

Говоря о политической остроте, стоит отметить, что в работах Арсеньева немало трагических эпизодов, где в самом неприглядном виде показаны китайцы-хунхузы, эксплуатирующие местное население Дальнего Востока: «Мы, конечно, обсуждали не только художественную сторону будущей картины,— говорит Нагибин,— но и ее идейные моменты, связанные с показом В. Арсеньевым борьбы в защиту нашего русского Дальнего Востока от проникновения в него агрессивно настроенных соседей, которыми в ту пору являлись китайские хунхузы. Эти бандитские шайки вторгались в нашу тайгу, бесчинствовали там, грабили местное население и губили природу. <…> Таким образом, наш фильм, как и роман В. Арсеньева, будет наглядно показывать, что русские люди и местные народности, проживающие на Дальнем Востоке и входившие в состав России, давали решительный отпор всевозможным агрессорам» [3]. И действительно, в фильме присутствуют трагические эпизоды: столкновение местных жителей с китайцами-хунхузами, которые украли местных женщин; в другом эпизоде отряд Арсеньева обнаруживает ловчие ямы, которые бросили хунхузы, не потрудившись засыпать землей.

Реакция Китая на совместную с Японией (в титрах фильма отражено участие японской кинокомпании — «Ателье 41», японским продюсером был Е. Матцуэ, ранее работавший с Куросавой в качестве второго режиссера над такими кинолентами, как «Скрытая крепость», «Злые остаются живыми» и др.) советскую постановку не заставила себя ждать. В Российском государственном архиве новейшей истории (РГАНИ) хранится записка «О реакции КНР на советско-японский фильм», составленная по распоряжению Ю. Андропова: «В беседе с послом западной страны в Пекине представители японской кинематографии рассказали о негативной реакции китайской стороны на производство советско-японского кинофильма “Дерсу Узала”. <…> Этот кинофильм по своему характеру является антикитайским. В нем даже затрагивается китайско-советская пограничная проблема. <…> Поскольку с момента начала производства фильма прошло уже больше года, то уговорить находящегося сейчас на съемках в СССР японского режиссера Куросава прекратить свою работу фактически невозможно. <…> Китайская сторона весьма серьезно готовится взяться за дело с кинофильмом “Дерсу Узала”, и оно может вылиться в довольно жгучую политическую проблему» [7].

Актеры в фильме

Тридцать лет внутренней духовной подготовительной работы завершились режиссер: в Советском союзе режиссер получил уникальную возможность воплотить свой замысел. В роли Дерсу Куросава видел, например, Тосиро Мифуне — своего любимого актера и друга. На пресс-конференции 14 марта 1973 г. в Центральном доме журналиста режиссер поделился с представителями советских СМИ своими планами: «Вместе с Юрием Нагибиным мы начинаем работу над сценарием, и хочется надеяться, что в скором времени я смогу приступить к съемкам. На роль Дерсу хочу пригласить исполнителя ролей во многих моих фильмах Тосиро Мифунэ. В картине будут, конечно, сниматься и советские актеры» [2].

К началу зимы 1973 г. Куросава и Нагибин в Токио «поставили свои подписи под окончательным вариантом сценария» [3]. Режиссер так и не смог привлечь Мифуне к работе над фильмом, но нашел прекрасных исполнителей для своих героев — Ю. Соломина и М. Мунзука.

Летом 1974 г. в самый разгар съемок Куросава скажет об актерском дуэте двух главных исполнителей: «Вполне вошли в свои роли» [7а]. Что ж, с этим нельзя не согласятся. Мунзук рассказал об интересных особенностях творческого метода режиссера: «Дело в том, что у Куросавы свой метод работы; все продумывается и выверяется заранее. И еще: Куросава пользуется так называемой многокамерной съемкой. Это, по его мнению, очень удобно для всех. Допустим, играет актер сцену, добивается определенного эмоционального состояния, а ему вдруг говорят: “Подожди, мы сейчас переснимем”. Такое часто бывает на съемках с одной камерой. А при многокамерной каждый из аппаратов движется по особой схеме, и актер не беспокоится за судьбу кадра. Он может и не знать, снимают его в данный момент или нет. У нас не актер играл на камеру, а наоборот — камера на актера, сказал Мунзук.— Поэтому было мало дублей» [8].

Достоверность образа Дерсу привела в восхищение и сына Арсеньева — Владимира Владимировича, проживающего в бывшей деревне Семеновке, к тому времени ставшей городом Арсеньевым: он назвал эту роль «большой удачей» [9].

Ю. Соломин к моменту съемок закончил работу в двух фильмах — «Хождение по мукам» и «Блокада». «Мне думается,— говорит актер,— что этот фильм, помимо выполнения своей основной задачи показать человека, живущего в гармонии с природой, как это задумал Куросава, будет еще и увлекательной приключенческой лентой, которую восторженно примут дети, зачитывающиеся книгами Майн Рида, Фенимора Купера. Ведь эта картина о путешественниках, опасностях и трудностях, подстерегающих их в труднопроходимой тайге» [5].

«Дерсу Узала» в Музее кино

У реквизита в фильме свое особое место: точность и достоверность каждой вещи в фильме имеет большое значение. Об этом писал еще В. Пудовкин в работе «Кинорежиссер и киноматериал»: «Вещь сама по себе уже выразительна, поскольку с каждой из них зритель всегда связывает целый ряд определенных представлений. Игра же актера, связанная с вещью, построенная на ней, всегда была и будет одним из сильнейших приемов кинематографического оформления. Это –кинематографический монолог без слов. Вещь, с которой связан актер, может выявить настолько тонко и глубоко оттенки его состояния, которые не поддались бы никакому условному изображению пластикой или мимикой» [6, с. 121].

В коллекции Музея кино представлено несколько интересных экспонатов, реквизит фильма «Дерсу Узала» (Ил.5). Роль сумки из сыромятных ремней оказалась чрезвычайно важной. С этой сумкой, набитой необходимой поклажей, Дерсу появляется уже в первых кадрах. Она сопровождает его в течение всей кинокартины и зимой, и летом. Сложно представить охотника без этого надежного, верного атрибута.

1. Сумка удегейского охотника (Ил.1). Кожа сыромятная, работа ручная, дл.— 75 см. Сумка, сплетенная как сетка с крупными ячейками из узких ремешков сыромятной кожи натурального цвета. Горизонтальные и вертикальные ремешки соединены узелками. В нее вкладывается мешок, в котором все необходимое: утепление, одежда и обувь, запас еды, котелок, какие-то атрибуты охотника, сверху может быть приторочено одеяло. Сумка почти безразмерная, носится за плечами, как рюкзак, для этого имеется ремень из той же кожи. Игровой реквизит из фильма «Дерсу Узала».

Ил.1. **Сумка удегейского охотника ↓**
Ил.2. **Кошель удегейского охотника ↓↓**
Ил.3. **Курительная трубка самодельная ↑**
↑ Ил.4. **Посох-рогатина**

Кошель также появляется в первых кадрах с Дерсу. В сцене его первой встречи с Арсеньевым в лесу у костра кошель хорошо виден, он приторочен слева на поясе.

2. Кошель удегейского охотника (Ил.2). Кожа сыромятная, работа ручная, размер 20х16. Кошель без застежки, с откидным клапаном, прошит толстыми нитками, внизу кожаная бахрома. Имеет специальную «кулиску» для ношения на поясе. В нем охотник может носить всякие мелкие предметы, курительную трубку, кисет с табаком, мелкий инструмент и пр.

появление ночью у костра в лагере Арсеньева Дерсу раскуривает ее и рассказывает о себе.

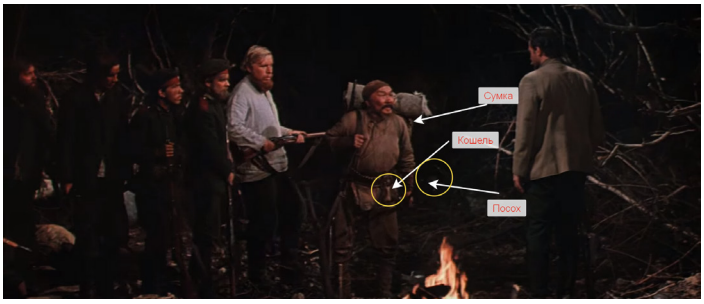
Трубка стала одним из самых важных атрибутов охотника (Ил.6). В упомянутой сцене с тигром-амбой герой неожиданно обнаруживает, что потерял ее. Дерсу ищет, но так и не находит. Трубку, однако, обнаружат солдаты из лагеря Арсеньева и торжественно возвратят охотнику. Чтобы глубже вжиться в роль, актер Мунзук не расставался с трубкой и за пределами съемочной площадки. Даже в редакцию газеты давать интервью пришел вместе с ней [8].

3. Курительная трубка самодельная (Ил.3), изготовлена из темно-коричневого дерева, своеобразной формы с узким длинным мундштуком, дл. 30 см. Главное, она действующая, ее можно набивать табаком, раскуривать, производить весь процесс курения. Это важная деталь в игре актера для создания образа. Эскиз трубки и даже чертеж для изготовления сделал художник Юрий Ракша. Мунзук

Можно заметить, что посохов-рогатин в фильме было несколько. Один, с которым мы видим Дерсу изначально, имеет довольно длинные раздвоенные концы. Посох, представленный в коллекции Музея кино, имеет небольшое разветвление и появляется во второй половине фильма, когда Дерсу и Арсеньев вновь встречаются через несколько лет разлуки. В таких важных эпизодах, как, например, когда тигр (Дерсу зовет его «амба») бродит вокруг лагеря, а охотник кричит и пытается отогнать хищника, посох им используется как ружейный подсошник. Но самый яркий эпизод наш посох «сыграл» в финале картины. Именно он послужил надгробным памятником замечательному охотнику. Простившись с другом, Арсеньев оставляет посох на могильном холмике.

4. Посох-рогатина — орудие охотника (Ил.4). Дерево, металл, работа ручная, дл. 135 см. Посох вырезан из прочной искривленной ветки дерева, зачищенной от коры, натурального неровного цвета. Раздваивается наверху в виде рогатины. Эти предметы в сочетании с достоверным костюмом помогли создать цельный живой образ.

Как же эти предметы из «оскароносного» фильма через много лет попали в музей? Их передал в 1995 г. Вячеслав Захарович Максаков. Советский и российский режиссер кино и дубляжа, актер, сценарист, Максаков окончил режиссерский факультет ВГИКа (мастерская Л. Кулешова) в 1973 г. Работал ассистентом режиссера, вторым режиссером, снимался в эпизодических



Ил.5. **Первое появление Дерсу Узала в фильме ↑↑**
Ил.6. **Трубка Дерсу Узала впервые в кадре ↑**

ролях в фильмах Н. Михалкова «Неоконченная пьеса для механического пианино» и «Сибирский цирюльник» (второй режиссер). В 1973 г. он с отличием окончил режиссерский факультет ВГИКа и был направлен на работу на «Мосфильм». Ему выпала такая удача — молодой кинематографист сразу начал работать ассистентом режиссера по реквизиту (казалось бы, скромная должность), но где? На фильме «Дерсу Узала» знаменитого японского режиссера Куросава. В основном группа была мосфильмовская, но была и японская часть группы. Для Славы Максакова это была прекрасная школа режиссерской профессии в самом широком смысле этого слова.

Он досконально изучил источники по материальной культуре народов Уссурийского края. Но на подлинные вещи начала века не приходилось рассчитывать. Надо было их воспроизвести с максимальной достоверностью. Чего только не сделают на «Мосфильме». Там был старый мастер, который занимался изделиями из кожи (типа конской упряжи), называется эта профессия «шорник». Он все это сделал по рисункам художника, фотографиям и объяснениям Максакова.

«Надо сказать, что Акира Куросава полностью положился на художника и советскую группу в части исторической достоверности декораций и реквизита. Но это не мешало ему всякий раз беспокоиться о создании подлинных фактур. Он сам любил потрогать

Ил. 7. **Постановочная фотография из х/ф «Дерсу Узала»** ↓
Ил. 8. **Фотография Арсеньева и Дерсу из архива ученого** ↓↓

Встречи с интересными людьми

Он знал Дерсу Узала

Сельская жизнь, М., 1976, 15/IV

каждую вещь, как-то обжить ее. «Старение» всего, что было в кадре, проводилось неизменно»[1]. Максаков рассказал такой эпизод: «Куросава чрезвычайно внимательно относился к каждой детали костюма и реквизита. Однажды Слава, молодой ассистент, что-то должен был уточнить с режиссером и пришел к нему в номер. Он увидел, что великий режиссер сидит и “отфактуривает” плетеную сумку Дерсу Узала, он обдирает ее напильником и трет чуть ли не гуталином, доводит до кондиции. Славе стало стыдно, что не он это делает, хотя он, конечно, тоже все “фактурил”».

В фильме нашлось место и фотографиям. Ведь, действительно, именно фотографии помогли съемочной группе (бутафорам, костюмерам, актерам, режиссеру, оператору, сценаристу, художнику-постановщику) создать достоверный образ всего фильма. Свою дань Куросава отдает искусству фотографии очень оригинально: все мы помним эпизод во второй половине кинокартины, где Арсеньев фотографирует Дерсу, затем солдаты — их вместе. Монтажная фраза состоит из серии фотографий, фактурных, черно-белых с Соломиным и Мунзуком, показанных в кадре под музыку. На большом экране они выглядели весьма достоверно. Однако самое интересное заключается в том, что некоторые из этих постановочных фотографий были созданы по… оригиналу. Достаточно беглого взгляда на фотографию Арсеньева и Дерсу из архива самого писателя (Ил.7) и фотографию из фильма (Ил.8), и можно оценить ту тщательность, скрупулезность, с которой Куросова выстраивал художественную правду своего великого фильма.

Автор выражает признательность Ольге Чижевской, заведующей Лабораторией отечественного кино (Кабинет истории отечественного кино), Всероссийский государственный университет кинематографии им. С. А. Герасимова, ВГИК.
Подбор периодики — Максим Казючиц.

Литература

1. Балкин Ю. Адрес режиссера — Уссурийский край [текст, интервью] // Литературная газета, Москва, 10.07.1974.
2. Векслер И. Акира Куросава снимает «Дерсу» [интервью] // Молодой дальневосточник, Хабаровск, 24.03.1973.
3. Демченко М. Нас ждет интересный фильм [интервью, текст] // Советская культура, Москва, 21.12.1973.
4. Колесникова Н. Акира Куросава. Гость 13-й страницы [интервью] // «Неделя», приложение к «Известия», 08.04.1973.
5. Ралин Ю. Снимается фильм «Дерсу Узала» // Красное знамя, Владивосток, 04.06.1974.
6. Пудовкин В. И. Собрание сочинений: В 3 т. М.: Искусство, 1974. Т. 1. 439 с.
7. РГАНИ. Ф. 5. Оп. 67. Ед. хр. 973. <Письмо Председателя Комитета госбезопасности при Совете Министров СССР Ю. В. Андропова в ЦК КПСС о реакции КНР на советско-японский фильм. 20 декабря 1974 г.> Л. 17–18.
7а. Тарасов А. Акира Куросава: «Работаем хорошо, дружно» [интервью] // Комсомольская правда, Москва, 04.08.1974.
8. Тимофеев В. Вторая встреча с Дерсу [текст, интервью] // Кузнецкий рабочий, Новокузнецк, 05.04.1975.
9. Федоров А. Он знал Дерсу Узала [интервью, текст] // Сельская жизнь, Москва, 15.04.1976.
10. Черток С. Акира Куросава: человек и природа [интервью] // Правда Востока, Ташкент, 16.04.1974.

Referenses

1. Balkin, Y. Adres rezhissera — Ussurijskij kraj [The director’s address is the Ussuri Region] [tekst, intervyu]. *Literaturnaya gazeta*, Moscow, 10.07.1974. (in Russian)
2. Veksler, I. Akira Kurosava snimaet «Dersu» [Akira Kurosawa shoots “Dersu”]. *Molodoj dalnevostochnik,* Habarovsk, 24.03.1973. (in Russian)
3. Demchenko, M. Nas zhdet interesnyj fil’m [interv’yu, tekst] [There’s an interesting film waiting for us]. *Sovetskaya kultura,* Moscow, 21.12.1973. (in Russian)
4. Kolesnikova, N. Akira Kurosava. Gost 13-j stranicy [intervyu] [Akira Kurosawa. Guest of page 13]. *Nedelya, prilozhenie k «Izvestiya»,* 08.04.1973. (in Russian)
5. Pudovkin V. I. Sobranie sochinenij: V 3 t. [Collected works in three volumes]. Moscow: Iskusstvo, 1974, vol. 1, 439 p. (in Russian)
6. Ralin, Y. Snimaetsya film «Dersu Uzala» [The film “Dersu Uzala” is being filmed]. *Krasnoe znamya,* Vladivostok, 04.06.1974. (in Russian)
7. RGANI [Rossijskij gosudarstvennyj arhiv novejshej istorii]. Fond. 5, Opis. 67, Edinitsa. hranenia, 973. <Pismo Predsedatelya Komiteta gosbezopasnosti pri Sovete Ministrov SSSR Y. V. Andropova v CK KPSS o reakcii KNR na sovetsko-yaponskij film. 20 dekabrya 1974 g.> [A letter from the Chairman of the State Security Committee under the Council of Ministers of the USSR Yu. V. Andropov to the Central Committee of the CPSU about the reaction of the PRC to the Soviet-Japanese film. December 20 , 1974] L. 17–18. (in Russian)
7a. Tarasov A. Akira Kurosava: «Rabotaem horosho, druzhno» [intervyu] [Akira Kurosava: «We work well, we work together»]. *Komsomolskaya pravda*, Moskva, 04.08.1974. (in Russian)
8. Timofeev, V. Vtoraya vstrecha s Dersu [tekst, interv’yu]. *Kuzneckij rabochij,* Novokuzneck, 05.04.1975. (in Russian)
9. Fedorov, A. On znal Dersu Uzala [intervyu, tekst] [He knew Dersa Uzal]. *Selskaya zhizn,* Moscow, 15.04.1976. (in Russian)
10. Chertok, S. Akira Kurosava: chelovek i priroda [interv’yu] [Akira Kurosawa: Man and Nature]. *Pravda Vostoka,* Tashkent, 16.04.1974. (in Russian)

[1] Из воспоминаний художника фильма Ю. Ракши.

Сведения об авторах

Светлана Алексеевна Глазкова, Светлана Алексеевна Глазкова, кандидат социологических наук, доцент, Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, факультет медиатехнологий, кафедра медиакоммуникационных технологий, Санкт-Петербург, Россия
ORCID ID: https://orcid.org/0000–0002–1503–9149
svetlagl@mail.ru
Сергей Кириллович Каптерев, PhD, ведущий научный сотрудник, Всероссийский государственный университет кинематографии им. С. А. Герасимова (ВГИК), Москва, Россия
ORCID ID: https://orcid.org/0000–0003–4692–2134
skk4704@nyu.edu
Нина Александровна Кочеляева, кандидат исторических наук, начальник отдела разработки и апробации методик кинопросвещения, Всероссийский государственный университет кинематографии им. С. А. Герасимова (ВГИК), Москва, Россия; эксперт Научно-образовательного центра «Гражданское общество и социальные коммуникации» ИГСУ РАНХиГС, Москва, Россия
ORCID ID: https://orcid.org/0000–0002–3194–6021
nina.kochelyaeva@gmail.com
Эмма Рафаиловна Малая, хранитель предметно-мемориального фонда, Государственный центральный музей кино, Москва, Россия
ORCID ID: https://orcid.org/0000–0002–8934–1471
emma.malaya@mail.ru
Людмила Петровна Саенкова-Мельницкая, кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой литературно-художественной критики факультета журналистики Белорусского государственного университета, Минск, Белоруссия
ORCID ID: https://orcid.org/0000–0003–2137–1663
sayenkova@gmail.com

Information about the Contributors

Svetlana Glazkova, Candidate of Science, Associate Professor, St. Petersburg State Institute of Cinema and Television, Faculty of Media Technologies, Department of Media Communication Technologies, St. Petersburg, Russia
ORCID ID: https://orcid.org/0000–0002–1503–9149
svetlagl@mail.ru
Sergei Kapterev, PhD, leading researcher, the Gerasimov University of Cinematography (VGIK), Moscow, Russia
ORCID ID: https://orcid.org/0000–0003–4692–2134
skk4704@nyu.edu
Nina Kochelyaeva, Candidate of Science, Head of the Department of development and testing of methods of film education, the Gerasimov University of Cinematography (VGIK), Moscow, Russia; an expert of the Scientific and Educational Center «Civil Society and Social Communications» (IGSU RANHiGS), Moscow, Russia
ORCID ID: https://orcid.org/0000–0002–3194–6021
nina.kochelyaeva@gmail.com
Emma Malaya, curator of the subject-memorial fund at the State Central Film Museum, Moscow, Russia
ORCID ID: https://orcid.org/0000–0002–8934–1471
emma.malaya@mail.ru
Ludmila Saenkova-Melnitskaya, Candidate of Science, Associate professor, Head of the Department of Literary and Art Criticism (Faculty of Journalism) of the Belarusian State University, Minsk, Belarus
ORCID ID: https://orcid.org/0000–0003–2137–1663
sayenkova@gmail.com

Корреспондентский почтовый адрес и телефон для связи с авторами

141207 г. Пушкино, ул. Писаревская, 13–15. Тел. 84959933939

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

141207 Pushkino, Pisarevskaya str., 13–15. Tel. 84959933939

В оформлении обложки использована работа Нины Спутницкой «Пикник до войны: Скарлетт в “Двенадцати дубах”»

Телекинет (Telekinet)

2023. № 1(22)

Авт. л. 3,5

Верстка и дизайн макета:
Казючиц М. Ф.

Корректор:
Малеванная Н. Ф.