

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное
бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения»



НЕДЕЛЯ НАУКИ И ТВОРЧЕСТВА

Материалы Межвузовского научно-практического форума
студентов, аспирантов и молодых ученых,
посвященного Году российского кино

18–22 апреля 2016 г.

Часть 1

Санкт-Петербург
СПбГИКиТ
2016

УДК 001.3
ББК 72.4
Н42

Рекомендовано к изданию Научным советом СПбГИКиТ

Рецензенты:

д-р хим. наук, профессор *А. В. Гарабаджиу* (СПбГТИ (ТУ)),
канд. искусствоведения, член Союза художников России *Т. В. Ковалева*
(СПбГХПА им. А. Л. Штиглица)

Н42 Неделя науки и творчества: материалы Межвузовского научно-практического форума студентов, аспирантов и молодых ученых, посвященного Году российского кино, 18–22 апреля 2016 г. В 5 ч. Ч. 1 / редкол.: А. Д. Евменов (отв. ред.) [и др.]. – СПб.: СПбГИКиТ, 2016. – 205 с.

ISBN 978-5-94760-200-5 (ч. 1)

ISBN 978-5-94760-199-2

В сборнике представлены статьи студентов, аспирантов и молодых ученых – участников Межвузовского научно-практического форума «Неделя науки и творчества», посвященные научным и творческим вопросам и объединенные общей темой Года российского кино. В часть 1 включены материалы пленарного заседания и секции «Актуальные проблемы экранных искусств».

Материалы адресованы широкому кругу исследователей, ученых, преподавателей, аспирантов, студентов и специалистов, работающих в области развития культуры и совершенствования медиатехнологий.

УДК 001.3
ББК 72.4

ISBN 978-5-94760-200-5 (ч. 1)
ISBN 978-5-94760-199-2

© СПбГИКиТ, 2016

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

А. Д. Евменов – д-р экон. наук, профессор, засл. деят. науки РФ, ректор СПбГИКиТ (отв. ред.);

О. Э. Бабкин – д-р техн. наук, профессор, проректор по научной работе СПбГИКиТ (зам. отв. ред.);

А. И. Климин – канд. ист. наук, председатель СМУ СПбГИКиТ (отв. секр.);

Т. В. Алексеева – канд. пед. наук, декан ф-та технологий кино и телевидения СПбГИКиТ (чл. редкол.);

П. П. Иванцов – канд. юр. наук, декан ф-та фотографии, дизайна и журналистики СПбГИКиТ (чл. редкол.);

С. И. Мельникова – д-р искусствоведения, профессор, декан ф-та экранных искусств СПбГИКиТ (чл. редкол.);

М. А. Морозова – д-р экон. наук, декан ф-та медикоммуникаций и туризма СПбГИКиТ (чл. редкол.);

О. А. Чеснова – канд. экон. наук, декан ф-та продюсирования, экономики и управления СПбГИКиТ (чл. редкол.);

Д. А. Хрюкин – председатель СНО СПбГИКиТ (чл. редкол.);

А. В. Шишкина – документовед 1-й категории отдела аспирантуры и научной деятельности СПбГИКиТ (чл. редкол.).

ПРОГРАММНЫЙ КОМИТЕТ ФОРУМА

А. Д. Евменов – д-р экон. наук, профессор, засл. деят. науки РФ, ректор СПбГИКиТ (председатель);

О. Э. Бабкин – д-р техн. наук, профессор, проректор по научной работе СПбГИКиТ (заместитель председателя);

Н. В. Волков – засл. деят. искусств РФ, заведующий кафедрой операторского искусства;

Н. И. Дворко – д-р искусствоведения, профессор кафедры режиссуры телевидения;

В. В. Ильина – канд. техн. наук, доцент кафедры кинофотоматериалов и регистрирующих систем;

А. И. Климин – канд. ист. наук, председатель СМУ СПбГИКиТ;

В. А. Коновалов – канд. техн. наук, профессор кафедры компьютерной графики и дизайна;

Е. В. Константинова – канд. техн. наук, заведующая кафедрой фотографии и народной художественной культуры;

А. Н. Круталевич – ассистент кафедры телевидения;

С. А. Кузнецов – канд. техн. наук, доцент кафедры киновидеоаппаратуры;

Р. Р. Латылова – канд. экон. наук, доцент кафедры радиотехники и информационных технологий;

Е. И. Лелис – д-р филол. наук, заведующая кафедрой журналистики;

Е. И. Нестерова – д-р техн. наук, заведующая кафедрой компьютерной графики и дизайна;

Т. В. Ртищева – канд. экон. наук, доцент кафедры продюсирования кино и телевидения;

О. О. Рыбалко – доцент кафедры режиссуры;

О. Г. Салищева – старший преподаватель кафедры математики и физики;

Н. С. Скороход – канд. искусствоведения, доцент кафедры драматургии и киноведения;

Е. В. Сладковская – доцент кафедры звукорежиссуры;

С. В. Хлыстунова – канд. искусствоведения, доцент кафедры искусствознания;

Д. А. Хрюкин – председатель СНО СПбГИКиТ;

Е. А. Янова – доцент кафедры звукорежиссуры.

ПРИВЕТСТВЕННОЕ СЛОВО

Участники форума! Друзья!

Наш форум – это вы!

Вы – молодые исследователи, ученые, творцы.

Вы – студенты и аспиранты, делающие первые шаги в науке и творчестве.

Вы все разные. Вы из разных вузов, из разных городов и даже из разных стран. И ваши интересы разнообразны: от журналистики и проблем развития телевидения и радиотехники до компьютерной графики и материаловедения, от развития туризма до воплощения мировоззрения посредством экранных искусств. И не случайно мы выделили в нашем форуме столько секций – мы пытались охватить весь спектр направлений и специальностей, по которым ведется подготовка в нашем институте. Среди вас – начинающие продюсеры, техники, экономисты, киноведы, режиссеры, менеджеры, журналисты, химики-технологи...

Этот форум – зеркало нашего вуза: он отражает все многообразие профессий современной медиаиндустрии, форм ее существования и выражения. В нашем институте, как в калейдоскопе, составляющем яркую картину из разнообразных несвязанных фрагментов, диаметрально противоположные образовательные программы обеспечивают конвергентную, разностороннюю подготовку высокообразованного специалиста для сферы кино и телевидения. И в ваших силах добавить ярких красок в эту картину! Ваша целеустремленность и увлеченность любимым делом сейчас – это залог нашего будущего в искусстве, науке, производстве, будущего нашей Родины. Желаю всем вам удачных выступлений на форуме, приобретения новых знаний и навыков на мастер-классах, побед в конкурсах, ярких впечатлений!

Учитесь, дерзайте в искусстве, доказывайте свои теории в науке, разрабатывайте и воплощайте свои проекты – и будущее за вами!

*Председатель оргкомитета,
ректор СПбГИКиТ, профессор А. Д. Евменов*

ПРОГРАММА ФОРУМА

18 апреля

Киноконцертный зал СПбГИКиТ (ул. Бухарестская, д. 22)

10.45–11.00 ОТКРЫТИЕ ФОРУМА

Приветственное слово председателя форума ректора Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения, заслуженного деятеля науки Российской Федерации, д-ра экон. наук, профессора А. Д. Евменова

11.00–13.00 ПЛЕНАРНОЕ ЗАСЕДАНИЕ

22 апреля

	Ауд. 1312 (ул. Правды, д. 13)
14.45–15.30	Церемония закрытия форума
14.45–15.00	Награждение победителей в рамках форума
15.00–15.20	Принятие итоговой резолюции форума
15.20–15.30	Заключительное слово председателя форума ректора Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения, заслуженного деятеля науки Российской Федерации, д-ра экон. наук, профессора А. Д. Евменова

Секция

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ЭКРАННЫХ ИСКУССТВ

18 апреля

14.00–18.00 ауд. 3117 ул. Бухарестская, д. 22	Интерактивное повествование и режиссура мультимедиа <i>Руководитель</i> – Дворко Н. И., д-р искусствоведения, профессор кафедры режиссуры телевидения СПбГИКиТ
15.00–19.00 ауд. 1502 ул. Правды, д. 13	Круглый стол «Российское кино: эпохи и люди. Культурная самобытность и художественные особенности отечественного киноискусства» <i>Руководитель</i> – Хрюкин Д. А., председатель СНО СПбГИКиТ
18.00–21.00 ауд. 1324 ул. Правды, д. 13	Творческий вечер, посвященный 90-летию со дня рождения народного артиста РФ Э. А. Розовского <i>Руководитель</i> – Волков Н. В., заведующий кафедрой операторского искусства, профессор СПбГИКиТ

19 апреля

10.45–13.00 ауд. 1502 (1514) ул. Правды, д. 13	Круглый стол «Современные технологии анимационного кино» <i>Руководитель</i> – Рыбалко О. О., доцент кафедры режиссуры СПбГИКиТ
--	--

11.00–17.30
ауд. 3117
ул. Бухарестская, д. 22
13.00–15.00
ауд. 1424
ул. Правды, д. 13

Интерактивное повествование и режиссура мультимедиа
Руководитель – Дворко Н. И., д-р искусствоведения, профессор кафедры режиссуры телевидения СПбГИКиТ
От «Великого немого» до DOLBY ATMOS
Руководители – Гасан-Заде А. А., исполняющий обязанности заведующего кафедрой звукорежиссуры СПбГИКиТ; Сладковская Е. В., доцент кафедры звукорежиссуры СПбГИКиТ

20 апреля

11.00–13.00
ауд. 3513, 3508
ул. Бухарестская, д. 22
13.00–16.00
ауд. 1502
ул. Правды, д. 13

Круглый стол «Модульные программно-аппаратные комплексы для постпродакшн»
Руководители – Янова Е. А., доцент кафедры звукорежиссуры СПбГИКиТ; Гитис М. И., старший преподаватель кафедры звукорежиссуры СПбГИКиТ
Шекспир и кинематограф: старые и новые ракурсы
Руководитель – Хрюкин Д. А., председатель СНО СПбГИКиТ

21 апреля

14.45–18.15
ауд. 1311
ул. Правды, д. 13
14.00–18.00
ауд. 1502
ул. Правды, д. 13
10.00–12.00
ауд. 3513, 3508
ул. Бухарестская, д. 22

Актуальные проблемы экранных искусств: взгляд студента
Руководитель – Хлыстунова С. В., канд. искусствоведения, доцент кафедры искусствознания СПбГИКиТ
Круглый стол «Сценарий в современном кинематографе»
Руководитель – Скороход Н. С., канд. искусствоведения, доцент кафедры драматургии и киноведения СПбГИКиТ
Элементы технологического обеспечения звукозаписи в условиях современного аудиовизуального производства
Руководители – Янова Е. А., доцент кафедры звукорежиссуры СПбГИКиТ; Гитис М. И., старший преподаватель кафедры звукорежиссуры СПбГИКиТ

22 апреля

10.00–14.00
киноконцертный зал
ул. Бухарестская, д. 22

III Международный конкурс-фестиваль студенческих работ звукорежиссеров «ИНТОНАЦИИ»
Руководитель – Сладковская Е. В., доцент кафедры звукорежиссуры СПбГИКиТ

Секция

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ПРОДЮСИРОВАНИЯ В СФЕРЕ КИНО И ТЕЛЕВИДЕНИЯ

22 апреля

10.45–12.20
ауд. 1407
ул. Правды, д. 13

Руководитель – Ртищева Т. В., канд. экон. наук, доцент кафедры продюсирования кино и телевидения СПбГИКиТ

Секция

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ СФЕРЫ В РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

22 апреля

13.00–14.35
ауд. 1435
ул. Правды, д. 13

Руководители – Чеснова О. А., канд. экон. наук, декан факультета продюсирования, экономики и управления СПбГИКиТ; Сорвина Т. А., канд. экон. наук, доцент кафедры управления экономическими и социальными процессами СПбГИКиТ

Конкурс студентов факультета продюсирования, экономики и управления ЛУЧШИЙ ЭКОНОМИЧЕСКИЙ КРОССВОРД

22 апреля

12.00–13.00
ауд. 1419
ул. Правды, д. 13

Руководитель – Рыжих Л. В., канд. экон. наук, доцент кафедры экономики кино и телевидения СПбГИКиТ

Секция

ЖУРНАЛИСТИКА В УСЛОВИЯХ ГЛОБАЛИЗАЦИИ

19 апреля

10.45–12.20
ауд. 1310
ул. Правды, д. 13

Руководители – Лутова С. К., канд. полит. наук, доцент кафедры журналистики СПбГИКиТ; Сергачев В. Я., канд. филол. наук, доцент кафедры журналистики СПбГИКиТ

13.00–14.35
ауд. 1310
ул. Правды, д. 13

Руководители – Синельников Д. П., канд. филос. наук, доцент кафедры журналистики СПбГИКиТ; Оганесова Ю. А., канд. филол. наук, доцент кафедры журналистики СПбГИКиТ

14.45–16.20
ауд. 1310
ул. Правды, д. 13

Руководители – Демченко П. Н., канд. филол. наук, доцент кафедры журналистики СПбГИКиТ; Федорова Д. Е., канд. филол. наук, доцент кафедры журналистики СПбГИКиТ

Секция

МЕДИАТЕХНОЛОГИИ: НАУКА И ТВОРЧЕСТВО

19 апреля

10.00–14.30
ауд. 3254
ул. Бухарестская, д. 22

Руководитель – Константинова Е. В., канд. техн. наук, заведующая кафедрой фотографии и народной художественной культуры СПбГИКиТ

Секция

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ РАЗВИТИЯ ТУРИЗМА, ГОСТЕПРИИМСТВА И СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

20 апреля

13.00–14.45
ауд. 1312
ул. Правды, д. 13

Руководитель – Климин А. И., канд. ист. наук, доцент кафедры социально-культурной деятельности, туризма и гостеприимства, председатель СМУ СПбГИКиТ

Секция
МАССОВЫЕ КОММУНИКАЦИИ В МЕНЯЮЩЕМСЯ МИРЕ

18 апреля

15.00–20.30
ауд. 1312
ул. Правды, д. 13

Руководитель – Климин А. И., канд. ист. наук, доцент кафедры социально-культурной деятельности, туризма и гостеприимства, председатель СМУ СПбГИКиТ

Секция
ТЕЛЕВИДЕНИЕ: СЕГОДНЯ И ЗАВТРА

20 апреля

10.45–12.00
ауд. 1312
ул. Правды, д. 13

Общее (пленарное) заседание секции
Руководители – Белозерцев А. В., канд. техн. наук, заведующий кафедрой телевидения СПбГИКиТ; Круталевич А. Н., ассистент кафедры телевидения СПбГИКиТ

12.00–12.30
кафедра телевидения
ул. Правды, д. 13

Профориментационная интерактивная игра «Телевичок» для учащихся средних школ и Киновидеотехнического колледжа
Руководители – Белозерцев А. В., канд. техн. наук, заведующий кафедрой телевидения СПбГИКиТ; Круталевич А. Н., ассистент кафедры телевидения СПбГИКиТ

12.30–14.30
ауд. 1517
ул. Правды, д. 13

Подсекция «Телевизионные жанры и форматы: история, современность, развитие»
Руководители – Белозерцев А. В., канд. техн. наук, заведующий кафедрой телевидения СПбГИКиТ; Круталевич А. Н., ассистент кафедры телевидения СПбГИКиТ

12.30–14.30
ауд. 1524
ул. Правды, д. 13

Подсекция «Организация телевизионного производства и вещания»
Руководители – Белозерцев А. В., канд. техн. наук, заведующий кафедрой телевидения СПбГИКиТ; Круталевич А. Н., ассистент кафедры телевидения СПбГИКиТ

Секция
СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ РАДИОТЕХНИКИ

20 апреля

15.30–17.00
ауд. 3410
ул. Бухарестская, д. 22

Руководитель – Латыпова Р. Р., канд. экон. наук, доцент кафедры радиотехники и информационных технологий СПбГИКиТ

Секция
**МАТЕМАТИКА, ФИЗИКА И ИНФОРМАТИКА
В МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОМ ВЗАИМОДЕЙСТВИИ**

20 апреля

13.00–18.00
ауд. 3312
ул. Бухарестская, д. 22

Руководитель – Салищева О. Г., старший преподаватель кафедры математики и физики СПбГИКиТ

Секция
ТЕХНОЛОГИИ ЗАПИСИ И ВОСПРОИЗВЕДЕНИЯ
АУДИОВИЗУАЛЬНОЙ ИНФОРМАЦИИ

20 апреля

10.45–14.35
ауд. 3405

ул. Бухарестская, д. 22

Руководитель – Кузнецов С. А., канд. техн. наук, доцент
кафедры киновидеоаппаратуры СПбГИКиТ

Секция
КОМПЬЮТЕРНАЯ ГРАФИКА И ДИЗАЙН

21 апреля

11.00–13.00
ауд. 1509
ул. Правды, д. 13

Руководители – Коновалов В. А., канд. техн. наук, профессор кафедры компьютерной графики и дизайна СПбГИКиТ; Нестерова Е. И., д-р техн. наук, заведующая кафедрой компьютерной графики и дизайна СПбГИКиТ

22 апреля

13.00–14.00
ауд. 1509
ул. Правды, д. 13

Руководители – Коновалов В. А., канд. техн. наук, профессор кафедры компьютерной графики и дизайна СПбГИКиТ; Нестерова Е. И., д-р техн. наук, заведующая кафедрой компьютерной графики и дизайна СПбГИКиТ

Секция
МАТЕРИАЛЫ И ТЕХНОЛОГИИ В МЕДИАИНДУСТРИИ

18 апреля

14.00–17.30
ауд. 3224
ул. Бухарестская, д. 22

Руководитель – Бабкин О. Э., д-р техн. наук, профессор, проректор по научной работе, заведующий кафедрой кинофотоматериалов и регистрирующих систем СПбГИКиТ

Секция
ЧЕЛОВЕК И ЕГО ЯЗЫК

21 апреля

09.00–10.35
ауд. 1435
ул. Правды, д. 13

Руководитель – Лелис Е. И., д-р филол. наук, заведующая кафедрой журналистики СПбГИКиТ

Секция
РУССКИЙ ЯЗЫК И МЕЖКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ

21 апреля

13.00–14.35
ауд. К-607
ул. Правды, д. 13

Руководитель – Лелис Е. И., д-р филол. наук, заведующая кафедрой журналистики СПбГИКиТ

ПЛЕНАРНОЕ ЗАСЕДАНИЕ

**«ЛЕНИНГРАДСКАЯ ШКОЛА» КИНО 1970-х ГОДОВ:
КИНЕМАТОГРАФ ПОСТИЖЕНИЯ ЛИЧНОСТИ**

Ленинградский игровой кинематограф 1970-х гг. – это искусство пристального углубленного постижения человеческой личности в ее духовном и нравственном самоосуществлении. Неотвлеченным интересом, обостренным вниманием к динамике внутренней жизни героев отмечены фильмы мастеров ленинградского экрана: Ильи Авербаха, Динары Асановой, Виктора Трегубовича, Сергея Микаэляна, Виталия Мельникова, Наума Бирмана, Виктора Соколова, Григория Аронова, Владимира Шределя, Соломона Шустера, Аян Шахмалиевой.

Об этой особенности «ленинградской школы» много говорили сами ленинградские режиссеры. В середине 1970-х гг. Иосиф Хейфиц в интервью назвал «одной из самых плодотворных тенденций ленинградского кино обостренное внимание к человеку, тенденцию к художественному исследованию характера» [1, с. 16]. О том же говорил Илья Авербах: «Самые грандиозные наши планы в искусстве могут быть осуществлены только через исследование человека. Не случайно кинематографисты, пройдя через многие формальные искусства и поиски, в своих лучших образцах сегодня возвращаются к тому, что мы называем кинематографом актерским, то есть искусством пристального концентрированного изучения человека» [2, с. 48]. «Сегодня, как мне представляется, гораздо важнее исследовать сильный характер, его внутренние проблемы и сложности, то есть диалектику характера. <...>. Кинематограф для меня в данном случае – средство изучения моей героини», – вторил им Глеб Панфилов [2, с. 49].

Духовное беспокойство подобного художественного всматривания в человека пронизательно выражено крупными исследователями. По чуткому замечанию киноведа Л. Г. Муратова, фильмы ленинградских кинематографистов «родственны друг другу в сосредоточенности интереса на проблеме человеческой личности, ее становлении и деформации, целостности и ущербности, духовного роста и духовного обнищания» [2, с. 35]. Единство голосов ленинградского экрана, разных и самобытных, – «этическое», по точному выражению философа А. Л. Казина, «оно связано с направленностью ленинградского кино на человеческую личность, остающуюся, при всех трагических поворотах истории, ее конечным смыслом» [1, с. 5]. В одной из своих обстоятельных статей, посвященных ленинградскому кинематографу, киновед и режиссер О. А. Ковалов емко замечает, что «в 70-е гг. “Ленфильм” превращается словно бы в студию “камерного” фильма» [3, 4], или, пользуясь формулировкой режиссера И. Хейфица, «фильма тихого, скромного, неброского по форме» [1, с. 17].

Однако убедительная и, казалось бы, исчерпывающая акцентированность «издавна свойственной ленинградскому кино ориентации на исследование человека» более озадачивает, чем проясняет кинематографический контекст «ленинградской школы» [2, с. 48]. Чем внимание к человеку в фильмах

1970-х гг. отличается от «человекоцентризма» «Чапаева», «Юности Максима» и «Депутата Балтики»? Каким образом ленинградский киноэкран 1970-х гг. , с его широким разворотом жанровых направлений в своей этической взволнованности объединяет разных и самобытных кинематографистов: обладающих выраженной авторской интонацией режиссеров Илью Авербаха, Динару Асанову, Алексея Германа и владеющих высочайшей кинематографической культурой мастеров репертуарной, жанровой режиссуры – Виктора Трегубовича, Сергея Микаэляна, Наума Бирмана? Какими формальными выразительными средствами осуществляется постижение человека? Цель настоящей статьи – попытаться обозначить ориентиры поиска ответов и решения этих вопросов.

Сформировавшийся в советском кино в 1930-е гг. эпико-драматический принцип повествовательности с его интересом к человеку как героическому выразителю знаменательных исторических изменений («Чапаев», «Юность Максима», «Депутат Балтики», «Член правительства») кардинально трансформируется во время «оттепели». На экране ясно обозначается интерес к простым чувствам и повседневной жизни человека («Чужая родня», «Дело Румянцева», «Дорогой мой человек»). Фильмы рубежа 1950-х–1960-х гг. отличается приподнятая интонация романтической просветленности, искренний пафос душевной щедрости и открытости, предощущения лучшей жизни. Однако уже к концу 1960-х гг. отчетливо проявляет себя драматизм личной и общественной жизни экранного персонажа. Кинематограф 1970-х гг. обновляет и расширяет понятие «героя» и «героического» на экране.

Главной движущей силой сюжета ленинградских фильмов 1970-х гг. становится динамика внутренней жизни героя, поисков и смятений души. Идеино-нравственные искания ленинградского кино 1970-х гг. определяют две основные повествовательные модели.

Первая – движение человеческого характера в напряженном хранении нравственной убежденности, доброты, преданности мечте и делу, верности чувств. Здесь и тончайшие монодрамы («Монолог», «Объяснение в любви», реж. И. Авербах), и детские фильмы («Не болит голова у дятла», реж. Д. Асанова; «Весенние перевертыши», реж. Г. Аронов), школьные фильмы («Дневник директора школы» реж. Б. Фрумин; «Учитель пения» реж. Н. Бирман), детектив-расследование («Длинное, длинное дело», реж. В. Шредель и Г. Аронов), производственные фильмы («Премия», реж. С. Микаэлян; «Обратная связь», реж. В. Трегубович).

Вторая – кризис душевной жизни, изломы внутренних противоречий личности, метания духовного перерождения или оскудения («Одиножды один», реж. Г. Полока; «Старые стены», реж. В. Трегубович; «День приема по личным вопросам», реж. С. Шустер; «Прошу слова», реж. Г. Панфилов; «Беда», реж. Д. Асанова; «Сладкая женщина», реж. В. Фетин; «Старший сын» и «Отпуск в сентябре», реж. В. Мельников; «Уходя – уходи» и «Путешествие в другой город», реж. В. Трегубович) и также в широком жанровом развороте. Объектом художественного исследования в подобных фильмах становятся герои, лишенные положительной идеализации и романтической приподнятости, сложные и глубоко неоднозначные человеческие характеры. По тонкому замечанию искусствоведа И. В. Сэпман «художники заняты исследованием не просто нравственной позиции человека в той или иной конфликтной ситуации, но нравственного опыта человека в целом» [2, с. 49].

Объемно и ясно вышесказанное обнаруживает себя во многих знаковых картинах одного из самых идеологически регламентированных жанровых направлений советского кино 1970-х гг. – производственный фильм. В «Премии» (реж. С. Микаэлян, опер. В. Чумак, 1974) поступок бригадира Потапова не выглядит абстрактным «протестом гегемона революции» против пороков производства. В тонком и проникновенном исполнении актера Евгения Леонова отказ от премии предстает глубинным в своей естественности выражением непонимания искаженного порядка вещей. В драматичном отстаивании бригадиром своей убежденности перед членами парткома на экране раскрывается характер совестливого труженика, цельного, нравственно здорового человека. Достоверность ситуации создается за счет тончайшего пространственного решения и созданной изобразительной среды. Благодаря точности найденных выразительных средств фильм захватывает колоссальным уровнем эмоционального напряжения. Из области локально-производственных противоречий конфликт «Премии» переходит в пространство этических координат. «Путь к себе» – так озаглавил С. Микаэлян заметки о своем фильме. Действительно, по словам И. В. Сэпман, «сложный путь самопознания, уяснение своей жизненной позиции – вот внутренний сюжет, на котором базируется любое исследование человека» [2, с. 46].

Главные герои производственных картин «Ленфильма», исследующих личность активного социального проявления – «делового человека», – цельные, волевые натуры незаурядного ума и внутренней силы, чья работа до самозабвения, зачастую вопреки установившемуся порядку превратила их в «железных мальчиков». Катастрофа неустраоенности жизни героя, обреченного на одиночество и душевные метания, в каждом подобном фильме («Старые стены» В. Трегубовича, «День приема по личным вопросам» С. Шустера, «Личная жизнь директора» В. Шределя) получала различные образные воплощения. Черно-белая графичность изображения, высококонтрастное, почти «кнуаровское» освещение в картине «День приема по личным вопросам» (1974, реж. С. Шустер, опер. А. Чечулин) передают на экране состояние тревоги и духовного напряжения главного героя, директора крупного энергетического треста (А. Папанов). Тончайшие по образной пластике и нарративной нагрузке как бы «необязательные» сцены-вставки и мотивы (музицирующая скрипачка, купание на пляже, ночная улица) становятся камертоном внутренних мучительных состояний героя.

Душевный мир подростка, открывающего для себя тайны и законы личного и общественного бытия, одухотворенную полноту осмысленной жизни, раскрывается в детских фильмах через столкновение непосредственного детского характера и проявлений черствости, грубости и мешанской мелочности. Дюшка, главный герой картины «Весенние перевертыши» (1974, реж. Г. Аронов, опер. В. Федосов), в одну из пришедших в его родной леспромхоз весен неожиданно, но с потрясающей душу силой открывает гармонию пушкинского стиха, в однокласснице начинает видеть сходство с женой поэта Натальей Гончаровой, а в набухающих почках и качаемых ветром ветвях берез он прозревает «движение времени». Впитанная сердцем возвышающая красота открывает для мальчика страшную надломленность жизни его близких: отчужденность всецело отданных работе родителей; страдание забитого одноклассника, отца которого, человека доброго и тихого, клеймят неудачником; искалеченность жизни местного хулигана, при равнодушном попустительстве

всех превратившегося в озлобленного звереныша. Достоверность бытовой среды, органичность персонажей, разработанность драматических коллизий убедительно претворили на экране душевные изменения мальчика: рожденные и крепнувшие в нем начала деятельного равнодушия и сострадания.

Если художественный облик «Весенних перевертышей» определяет главным образом глубокая драматургия писателя Владимира Тендрякова, а изобразительно-пластические образные открытия, как, например, умный и светлый финал фильма, являются отдельными удачными находками, то картина «Не болит голова у дятла» (1974, реж. Д. Асанова, сцен. Ю. Клепиков, опер. Д. Долинин, худ. В. Светозаров) покоряет своей гармоничной цельностью и художественной энергией эмоционального объема и смысловой многомерности. Светотональное богатство изобразительной среды, сохраняя бытовую достоверность пространства, наделяет экранный мир поэтической просветленностью интонаций. Мир, в котором остро, живо, непосредственно раскрывается и утверждает себя дыхание детской души, чувства искренние, нежные, добрые. Чувства невозмутимые, пронзительные, непримиряемые к мертвящей косности, грубости и жестокосердию.

Грацией, благородством и великодушием, свойственными «ленинградской школе» 1970-х гг., отличаются фильмы Ильи Авербаха. Тончайшее исследование человека с его нравственной убежденностью, внутренней интеллигентностью, верностью чувствам было, пожалуй, главной движущей силой его творчества («Чужие письма», «Объяснение в любви», «Голос»; реж. И. Авербах, опер. Д. Долинин, худ. В. Светозаров). постижение человека в его фильмах претворяется на экране благодаря художественной подвижности, гибкости режиссерского мышления, сочетавшей в образной ткани картин развивающееся многоголосье пластических образов, смысловых мотивов. Вспомним хотя бы «Монолог» (реж. И. Авербах, опер. Д. Месхиев, худ. М. Азизян), с его семантической глубиной явленной на экране городской архитектуры: возникший купол Никольского Морского собора завершает сцену прогулки на речном трамвайчике с ее чистосердечным признанием профессора Сретенского дочери: «Я простил...».

Тонко, изящно, по музыкальному строго и последовательно внимание к душевной жизни человека разработано в творчестве другого гранда ленинградской режиссуры – Виктора Трегубовича, яркого и самобытного мастера. «Уходя – уходи», «Путешествие в другой город» – фильмы об углубленном самооткрытии человека, преодолении удушливой инерции застывшей рутины, мелочной, и всегда – трагичной для человека. О дающей возможность такого преодоления устремленности к нравственно здоровому, радостному, естественному началу, которым в фильмах В. Трегубовича была жизнь простых цельных людей, связанных с миром деревни, природы («Трижды о любви», «Вот моя деревня», «Башня»). В «Уходя – уходи» и «Путешествии в другой город» благодаря сотворчеству режиссера и актеров Виктора Павлова и Кирилла Лаврова тончайшие, как в живом потоке подвижные изменения состояний героев зримо и остро переданы на экране. Характер же этих изменений подлинно драматичен. В «Путешествии в другой город» (1979, реж. В. Трегубович, опер. Д. Месхиев, звукореж. Н. Левитина) ощущение счастья зримыми и слышимыми красками воплощено в образе залитого солнцем после дождя леса, куда убегает со своей возлюбленной одинокий, метущийся, внутренне неуспокоенный главный герой, крупный управленец (дует Кирилл

ла Лаврова и Ирины Купченко). Здесь же, в этом лесу, куда они по-ребячески сбежали от всех, они попадают в тихую церковь, где едва не венчаются... А потом, после возвращения, – мнимое смущение, нерешительность, сожаления, малодушные метания главного героя. Драма человека в этой картине, как и в других лучших фильмах «ленинградской школы», показана крупно, объемно и многогранно.

Условная «камерность» ленинградских фильмов 1970-х гг. с их тонкой и вдумчивой сосредоточенностью на частной судьбе оборачивается неизмеримой глубиной и художественной значительностью. «Ленинградская школа» утверждает себя в истории мирового кинематографа как самобытное явление отечественного киноискусства.

Список литературы

1. Фильмы. Судьбы. Голоса: Ленинградский экран: Статьи. Творческие портреты. Интервью. Публикации / сост., отв. ред. И. В. Сэпман. Л.: Искусство, 1990.

2. Ленинградский экран: Статьи. Творческие портреты. Интервью / сост. И. В. Сэпман; отв. ред. Н. С. Горницкая. Л.: Искусство, 1979.

3. Ковалов О. А. Культура ленинградского фильма // Однако. URL: <http://www.odnako.org/magazine/material/kultura-leningradskogo-filma/> (дата обращения: 03.04.2016).

4. Ковалов О. А. Кино Ленинграда или ленинградское кино? // Сеанс: URL: <http://www.seance.ru/n/4/lesalumees/leningradkino/> (дата обращения: 03.04.2016).

Научный руководитель: А. А. Артюх, д-р искусствоведения, профессор кафедры драматургии и киноведения СПбГИКиТ.

УДК 791.43/45

И. П. Мальшев

Санкт-Петербургский государственный институт
кино и телевидения, Санкт-Петербург

ОСОБЕННОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ КИНОКОМПАНИЙ-МЕЙДЖОРОВ В РОССИИ

Кинокомпания-мейджор – это вертикально и горизонтально интегрированный концерн, который имеет одновременно порядка 100 проектов на различных стадиях производства либо продаж [4].

Для полноты представления всей сути кинокомпаний-мейджоров необходимо определить их основные особенности, которые отличают эти компании от прочих игроков кинорынка.

Первой особенностью мейджоров является наличие внутренней структуры, представляющей собой вертикально и горизонтально взаимодействующие компании. Другим отличием является сам процесс работы таких компаний. И связано это с тем, что деятельность мейджоров по производству аудиовизуальной продукции включает в себя все этапы производства, дистрибуции и продаж, которые проходит проект от идеи до его реализации и по-

следующего существования на протяжении 10–15 лет. Развитую инфраструктуру мейджоров дополняет наличие тематических парков недвижимости, всевозможных фондов и дочерних компаний. Сюда относятся целые жилые комплексы, гостиничные, социальные, а также развлекательные инфраструктуры. К финансовым особенностям кинокомпаний-мейджоров можно отнести прозрачность денежных потоков и эффективное использование ресурсов, что объясняется замкнутостью этих потоков и ресурсов внутри самой компании, а также легкостью предоставления им кредитов, так как есть возможность давать кредиты под залог имущества компаний. Также стоит отметить, что мейджоры зачастую являются градообразующими предприятиями [3; 1].

К наиболее крупным зарубежным мейджорам относятся такие кинокомпании, как Universal Pictures (1912) с долей рынка на 2015 г. в США и Канаде в 21,65%; Walt Disney Pictures (1923), занимающая 20,75% рынка кино в США; Warner Bros. Pictures (1923) с долей рынка в 14%; 20th Century Fox (1935), имеющая долю в 12,73% на кинорынке; Columbia Pictures (1924) с долей 8,49%; Paramount Pictures (1912), которая занимает еще 6,18% рынка кино США и Канады в 2015 г. Сюда же относятся все дочерние компании данных студий [3].

Что касается наличия мейджоров в России, то ситуация такова: у нас имеются свои крупные игроки в сфере кинопроизводства и проката, которые СМИ и другие источники по тем или иным причинам иногда приписывают к кинокомпаниям-мейджорам. Среди них такие студии, как «Арт Пикчерс», «Дирекция Кино», «СТВ», «Стрела», «РЕАЛ – Дакота», «Нон-стоп продакшн», «ПРОФИТ», «Рекун-синема», «Студия ТРИТЭ», «ТабБак», «Централ партнершип» и др. Но, по сути, ни одна из данных фирм не является мейджором, так как у отечественных кинокомпаний нет фондов, тематических парков, дочерних предприятий, слишком мал объем производства и структура отличается от структуры компании-мейджора. Ежегодный отбор и присвоение данным киностудиям статуса «лидеров отечественного кинопроизводства» осуществляется согласно приказу Фонда кино [5; 7].

Основными показателями оценки отечественных лидеров является зрительская оценка, выражающаяся в посещаемости и рейтинге кинопродукции; профессиональная оценка, учитывающая награды и кинопремии; продолжительность работы кинокомпании на рынке.

Однако отечественные компании не дотягивают до уровня зарубежных мейджоров по трем основным причинам: отсутствие развитой инфраструктуры; слишком низкие производственные и финансовые показатели; деятельность отечественных компаний включает в себя лишь небольшую часть производственных услуг. Продажей, дистрибуцией и осуществлением прочих услуг, связанных с выпуском кино, как правило, занимаются уже сторонние компании, не связанные с производящими основной контент студиями.

Подтверждает вышесказанное статистика по показателям проката и выпуска фильмов в России за последние несколько лет (рис. 1 и 2).

Так, в 2015 г. число релизов (без учета креативного контента и фильмов регионального производства) снова снизилось до отметки 386 картин (ниже уровня 2012 г.), также уменьшилось и общее число фильмов в кинопрокате – до 469 [8].

В целом уровень кинопотребления в стране упал до 1,96 раза в год на душу населения в городах, где есть кинотеатры, и до 1,19 раза в целом по стране (в 2014 г. эти показатели составили 2,03 и 1,21 соответственно).



Рис. 1. Число релизов в российском кинопрокате



Рис. 2. Посещаемость и кассовые сборы в России

И последние два не менее важных показателя – кассовые сборы и доля российских фильмов в прокате – также снизились в этом году. Рост сборов установился на отметке всего 1,7% (по сравнению с +2,5% в 2014 г.); посещаемость снизилась более заметно – на 1,2% (–0,2% по сравнению с 2014 г.). При росте же количества отечественных релизов доля их сократилась по числу посетителей с 18,7% до 17,6%, а по кассовым сборам – с 17,9% до 16,2%.

Основными причинами сокращения посещаемости кинотеатров в стране являются увеличение общей доли киносмотрения в Интернете, экономический кризис и демографическая проблема.

Можно выделить еще ряд причин снижения посещаемости сеансов и эффективности отечественного кинематографа в целом, которые также несут в себе опасность для развития российского кинематографа. Во-первых, в последнее время аудитория становится все более избирательной и старается посещать наиболее зрелищные картины, и выбор зачастую падает на зарубежные фильмы вместо отечественных. Во-вторых, бюджеты на рекламу российских фильмов на порядок ниже промобюджетов зарубежных картин, что также сильно снижает интерес к данным картинам и общее количество продажи билетов на них. Говоря о рекламных бюджетах и рекламе в целом, следует отметить ее качество. Необходим строгий отбор и проработка всех промокампань

ний по продвижению фильмов для достижения наиболее эффективных результатов. Еще одним фактором является неправильное распределение средств, за счет которых осуществляется поддержка российских фильмов. Этот процесс также необходимо оптимизировать и более тщательно контролировать.

Перечисленные проблемы должны мотивировать компании-кинопроизводители в России выйти на принципиально новый уровень и начать равняться на зарубежные кинокомпании-мейджоры как по внутренней структуре, так и по качеству производимого киноконтента. Компании-мейджоры отличаются следующие особенности.

- Во-первых, эффективное распределение и экономия финансовых и иных ресурсов. Сложная структура мейджора позволяет эффективно управлять огромным имуществом, денежными потоками, за счет максимальной эффективности инвестиций, большого объема оборота и быстрого возврата вложенного капитала. Так, компания-мейджор, продюсируя проекты, обеспечивает полную загрузку производственных мощностей, что позволяет избежать затрат связанных с простоями. Также мейджор фактически оказывает услуги самому себе, так как финансовые потоки не выходят за пределы компании, а финансирование производства ресурсами вместо общепринятого денежного финансирования, позволяет повысить устойчивость денежного потока.

- Во-вторых непосредственное влияние на рынок труда. У одной компании-мейджора может быть огромное множество дочерних компаний; многие компании-мейджоры являются градообразующими предприятиями, поэтому наличие в стране такой компании является источником большого количества рабочих мест. Вузы имели бы возможность предоставить всем студентам места для прохождения практики, а также рабочие места для трудоустройства. И это относится не только к вузам в сфере кино, но и к другим профильным вузам, так как кроме кинопроизводственной инфраструктуры данные компании включают в себя и иные социальные и производственные комплексы.

- В-третьих, возможность привлечения финансовых потоков в сферу кино и развлечений, а также развитие данных сфер в России. Компании-мейджоры включают в себя такие сегменты развлечений, как ТВ-сети, музыку, радио, игры, бизнес-информацию, журналы, газеты и книги, тематические парки, азартные игры, спорт и туризм. Это обеспечивает приток дополнительных финансовых потоков, а также возможности для развития всей сферы развлечений в стране в целом.

- В-четвертых, возможность создания более качественного контента, что имеет высокую значимость для отечественного кинематографа. Наличие у мейджеров огромного количества ресурсов и достаточного финансирования изнутри позволяет компании производить высококачественный контент даже без привлечения заемных средств.

Таким образом, можно заключить, что основные достоинства компаний-мейджоров состоят в том, они имеют большие возможности для создания качественного киноконтента и его последующей продажи, а также для развития и поддержания на высоком уровне сферы кино и развлечений в целом. Эти аргументы могут стать стимулом для создания или интеграции российских компаний в кинокомпании-мейджоры.

Однако для достижения отечественными компаниями уровня кинокомпаний-мейджоров необходимо приложить немало усилий как самим кинопроизводящим компаниям, так и государству. В первую очередь необходимо

полностью пересмотреть всю политику государственной поддержки российского кино, а также нацелиться на повышение качества киноконтента, производимого отечественными кинокомпаниями.

Существующий уровень качества кинокартин иногда позволяет российским компаниям окупать их производство и получать часть планируемой выручки, однако для того, чтобы доля отечественных картин на рынке и посещаемость кинотеатров выросли, этого недостаточно.

Что касается пересмотра политики поддержки кино, то здесь необходимо определить пути наиболее эффективного распределения средств. Сейчас основная часть средств на развитие кинематографа в России согласно приказу Фонда кино должна распределяться исключительно между кинокомпаниями-лидерами отечественного кинопроизводства. Однако такой подход, на мой взгляд, является ошибочным, так как в последнее время все больше успешных картин производят более мелкие компании, которые не получают бюджетных средств, в то время как крупные компании-лидеры имеют достаточный объем средств в обороте, чтобы обеспечить бесперебойное производство фильмов без привлечения государственных средств от Фонда кино. Следовательно, необходимо направлять наибольшую часть средств независимым и более мелким, но подающим надежды кинокомпаниям, так как именно их кинопродукция в дальнейшем будет играть решающую роль в общем уровне качества контента на российском рынке.

Сокращение финансовой поддержки кинокомпаний-лидеров и эффективный поэтапный контроль использования государственных средств, а также контроль качества картин на разных этапах их производства, будут стимулировать лидеров отечественного кинопроизводства на создание более конкурентоспособной и качественной кинопродукции, так как они сами будут представлять собственные интересы. Также необходимо стимулировать расширение производства кинокомпаний, чтобы они смогли создавать собственные продюсерские, рекламные и, что наиболее важно, дистрибуторские подразделения. Такой подход позволит перераспределять сэкономленные на рекламе и прокате средства, а также не выпускать их из оборота компании. Одним из способов стимулирования подобных расширений могут стать льготные тарифы для отечественных кинодистрибуторов.

Комплекс мер, предложенных выше для решения имеющихся в российском кинематографе и кинозрелищной деятельности проблем, позволит не только создать развитую инфраструктуру, так необходимую нашей стране, но и откроет новые возможности для выхода на международный рынок и повысит конкурентоспособность российских кинокомпаний и картин.

Список литературы

1. Кино в двух шляпах: Эксперт // Культура. 2006. № 6 (57).
2. Киноиндустрия Российской Федерации: European Audiovisual Observatory, 2009.
3. Мэйджор. URL: <http://wiki.kinokadr.ru> (дата обращения: 26.02.2016).
4. Первый видео форум. URL: <http://www.videoforum.com.ua> (дата обращения: 26.02.2016).
5. Российские студии-мейджоры. URL: <http://www.kinopoisk.ru> (дата обращения: 26.02.2016).
6. Синемаскоп // Информационное издание компании «Невафильм». 2010. № 2.

7. Список мейджоров на 2015 год. URL: <http://www.kinobusiness.com> (дата обращения: 26.02.2016).

8. Фонд кино. URL: <http://www.fond-kino.ru> (дата обращения: 26.02.2016).

Научный руководитель: *Т. В. Ртищева*, канд. экон. наук, доцент кафедры продюсирования кино и телевидения СПбГИКиТ.

УДК 37

В. В. Федорова

Санкт-Петербургский государственный институт
кино и телевидения, Санкт-Петербург

МЕДИАГРАМОТНОСТЬ В СИСТЕМЕ СОВРЕМЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

С середины XX в. основные способы распространения массовой информации претерпели серьезные изменения. Помимо печатного текста, широкое применение получает текст аудиовизуальный. К началу XXI в. молодежный сегмент аудитории полностью переориентирован на восприятие медиатекста, в связи с чем актуализируется соответствующее образование личности – медиаобразование. Его основными целями становятся медиаграмотность и медиакомпетентность.

Миссия медиаобразования заключается в подготовке нового поколения к жизни в быстроразвивающемся информационном обществе. Современному человеку необходимо критично воспринимать различную информацию, осознавать последствия ее воздействия на психику, а также владеть способами общения на основе невербальных форм коммуникации.

На сегодняшний день общепринятого определения термина «медиаобразование» не существует. Первой из множества считается дефиниция, сформулированная в документах ЮНЕСКО в 1973 г. В них под медиаобразованием (media education) предлагается понимать обучение теории и практике овладения современными средствами массовой коммуникации, рассматриваемыми как часть специфической, автономной области знаний [11, с. 8]. При этом медиаобразование следует отличать от использования медиа как вспомогательных средств в процессе преподавания иных предметов, например математики, физики и др.

Президент профессиональной ассоциации медиapedагогов А. В. Федоров характеризует медиаобразование как «...процесс развития личности с помощью и на материале средств массовой коммуникации с целью формирования культуры общения с медиа, творческих, коммуникативных способностей, критического мышления, умений полноценного восприятия, интерпретации, анализа и оценки медиатекстов, обучение различным формам самовыражения при помощи медиатехники» [8, 135]. Медиаграмотность, обретенная в результате этого процесса, помогает человеку активно использовать возможности информационного поля телевидения, радио, прессы, кинематографа, сети Интернет. Данное определение наиболее полно раскрывает суть медиаобразования.

В статье «Портфолио медиаграмотности» В. Вебер [2, с. 49] выделяет два обязательных умения, составляющих медиаграмотность человека: умение отбирать и использовать то, что могут предложить медиа и умение разрабатывать собственный медиапродукт.

Согласно представлениям американского медиапедагога С. Бэрна [10, с. 126], медиаграмотность человека предполагает:

- 1) способность и готовность сделать усилие, чтобы воспринять содержимое медиаконтента и отфильтровать «шум»;
- 2) понимание и уважение силы влияния медиатекстов;
- 3) способность различать эмоциональную и аргументированную реакцию при восприятии, чтобы действовать соответственно;
- 4) развитие компетентного предположения о содержании медиатекста;
- 5) знание условностей жанров и умение определять их синтез;
- 6) способность размышлять о медиатекстах критически, независимо от того, насколько влиятельны их источники;
- 7) знание специфики языка различных медиа и способность осознавать их воздействие, независимо от сложности медиатекста.

Выявление сущности медиаграмотности позволяет рассмотреть степень ее распространенности в России. В системе отечественного образования выделяется дошкольное обучение, обучение в общеобразовательных заведениях (школы, лицеи, гимназии), среднее профессиональное образование (училища, техникумы, колледжи), высшее образование (университеты, институты, академии) и послевузовское образование (аспирантуры, докторантуры, ординатуры).

На этапе дошкольного образования освоение медиаграмотности происходит в рамках семьи, и этот процесс предоставлен на усмотрение родителей. Начиная со второго звена, медиаграмотность может формироваться общим курсом школьных предметов. Того, что информатика дает общие представления о работе с компьютером, не достаточно. В рамках обучения истории, обществознанию, литературе и другим дисциплинам, распространенным домашним заданием является подготовка доклада на заданную тему, что подразумевает отбор, анализ и редактирование большого объема информации, почерпнутой из книг, публицистической литературы и чаще всего из сети Интернет. Именно в этот период из уст компетентного педагога ребенок должен узнать об особенностях работы с медиатекстом.

Среднее профессиональное образование имеет целью подготовку специалистов среднего звена и может реализовываться по-разному. Так, в зависимости от учреждения, программа может сочетать черты школьного и высшего образования, в том числе и в плане медиаграмотности.

Согласно ст. 69 Федерального закона «Об образовании в Российской Федерации» [3], высшее образование имеет целью обеспечение подготовки высококвалифицированных кадров по всем основным направлениям общественно полезной деятельности в соответствии с потребностями общества и государства; удовлетворение потребностей личности в интеллектуальном, культурном и нравственном развитии, углублении и расширении образования, научно-педагогической квалификации. Учитывая вышесказанное, медиаграмотность можно причислить к обязательным аспектам высшего образования.

Современные исследователи выделяют три базовые модели высшего образования: классическую модель, проектную и сетевую (поисковую).

Классическая модель (или модель конвейера) ориентирована на передачу глубоких теоретических знаний в сфере науки и искусства. Проектная модель предполагает практико-ориентированное образование. Сетевая модель с творческо-диалоговой и личностно-ориентированной парадигмой опирается не только на информационные потоки, но и на «открытость разных культурных практик для разных потребителей и субъектов образования» [1, с. 33].

Сегодня подавляющее большинство российских вузов реализуют первую модель, в которой преобладает передача устной информации, исходящей от лектора. Вторая модель получила широкое распространение в американских вузах и предполагает выстраивание индивидуальных траекторий обучения. Поисковая модель направлена на развитие у студентов самостоятельности, и тогда главным ресурсом становится не объем знаний, а умение добывать, фильтровать и обрабатывать полученную информацию. Очевидно, что медиаобразование подразумевает использование третьей модели обучения.

На рынке современного образования появляются новые направления, подразумевающие приобретение медиаграмотности. Одним из примеров такого направления является «Телевидение» (код 42.03.04). Оно еще не получило широкого распространения, однако успешно реализуется в нескольких российских учебных заведениях. В 2016/2017 учебном году открыт набор на «Телевидение» в следующих вузах:

- 1) МГУ им. М. В. Ломоносова (Высшая школа телевидения Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова);
- 2) СПбГИКиТ (Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, факультет технологий кино и телевидения);
- 3) РУДН (Российский университет дружбы народов, филологический факультет);
- 4) ВГУЭС (Владивостокский государственный университет экономики и сервиса);
- 5) ВГУ (Воронежский государственный университет).

Рассмотренное в качестве примера направление «Телевидение» в СПбГИКиТ включает широкий ряд дисциплин, в результате изучения которых у студента формируются знания, умения и навыки, необходимые в условиях современного информационного общества. Иными словами, медиаграмотность приобретает во время изучения таких дисциплин, как «Медиаметрия», «Медиаискусство», «Массовая культура» и «Массовые коммуникации», «Язык современного телевидения», «Менеджмент в сфере СМИ», «История отечественной журналистики», «История зарубежной журналистики», «Социология телевидения» и «Продюсирование в медиаиндустрии».

Высшее образование должно отвечать запросам времени. В современном обществе медиаграмотность становится обязательным качеством образованного и интеллигентного человека, что повышает актуальность изучения основанных на ней дисциплин. А вузы, осуществляющие комплексную подготовку в сфере медиаобразования, становятся значимым звеном в системе современного образования.

Список литературы

1. *Агафонова Е. С.* Формирование информационной культуры личности в процессе профессиональной подготовки в вузе // Научные проблемы гуманитарных исследований. 2011. № 2.

2. Вебер В. Портфолио медиаграмотности // Информатика и образование. 2002. № 1.
3. Об образовании в Российской Федерации: Федеральный закон от 29 декабря 2012 г. № 273-ФЗ (Контрольный текст на 1 марта 2016 г.). URL.: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_140174/ (дата обращения: 01.04.2016).
4. Основная образовательная программа высшего образования. Программа бакалавриата. Направление подготовки 42.03.04 «Телевидение». URL.: http://www.gukit.ru/sites/default/files/files/docs/2015/ooop_vo_42.03.04_televidenie.pdf (дата обращения: 03.04.2016).
5. Смирнов С. А. Практикуемые модели социально-гуманитарного образования // Преподавание социально-гуманитарных дисциплин в вузах России: состояние, проблемы, перспективы. 2001. № 1.
6. Стичкин А. В. Что такое медиаобразование? Курган, 1999.
7. Сухенко Н. В. Информационная политика вузов в конкурентной среде российского высшего образования: автореф. дис. ... канд. соц. наук. СПб, 2015.
8. Федоров А. В. Медиаобразование, медиаграмотность, медиакритика и медиакультура // Высшее образование в России. 2005. № 6.
9. Хлызова Н. Ю. Медиаобразование и медиакомпетентность в эпоху информационного общества // Вестник Томского государственного университета. 2011. № 342.
10. Baran S. J. Introduction to Mass Communication: Boston; New York: McGraw Hill, 2002.
11. Media education. Paris: UNESCO, 1984.

Научный руководитель: *А. Н. Круталевич*, ассистент кафедры телевидения СПбГИКиТ.

УДК 339

В. И. Водяненко, Д. В. Могилевцева
Санкт-Петербургский государственный институт
кино и телевидения, Санкт-Петербург

ИВЕНТ-МАРКЕТИНГ КАК ТЕХНОЛОГИЧЕСКАЯ ОСНОВА ПРОДВИЖЕНИЯ ТОВАРОВ

Рынок сегодня развивается бурными темпами. Ежедневно огромное количество рекламы обрушивается на потребителя с экранов телевизоров, со страниц газет и журналов, из радиозэфира, а также ожидает его на городских улицах. Потребитель защищается, переставая воспринимать рекламную информацию, переключая телевизор на рекламных паузах, пролистывая рекламные развороты, вращая ручки радиостанций. И традиционная реклама оказывается все менее и менее эффективной. Производителям продукции необходимо постоянно изобретать сверхоригинальные креативные концепции, завлекая потребителя подарками, интригуя необычной рекламой.

Но реклама больше напоминает яркую закрытую коробку, в которую производитель запаковывает товар или услугу. Она создает мечту – обещание того счастья, которое вы испытаете, как только приобретете рекламируемый товар.

В современных условиях компаниям становится все труднее овладевать вниманием покупателей. Поскольку старые маркетинговые инструменты со

временем теряют свою эффективность, участники рекламного бизнеса вынуждены изобретать новые концепции, полностью отвечающие требованиям современной целевой аудитории. Очевидно, что традиционными ATL-технологиями не обойдешься, поэтому современные рекламные компании все чаще обращаются к дополнительным VTL-технологиям, направленным на стимулирование сбыта. Одним из инструментов, призванных поддержать и усилить эффект классического медиавеса, является событийный маркетинг (event-маркетинг) – это способ продвижения, включающий в себя комплекс активных приемов PR и VTL, осуществляемых в рамках какого-либо мероприятия [4].

Подход ивент-маркетинга полностью отличается по способу своего восприятия, так как главной особенностью данного вида маркетинга является то, что потенциальный потребитель практически сразу формирует определенное личностное отношение к бренду. Покупатель по-настоящему чувствует, получает реальный, буквальный опыт общения с маркой.

Основная задача организации маркетинговых мероприятий состоит в соединении в целостное событие времени, места и атмосферы, которые позволят вечно спешащему и чем-то занятому потребителю адекватно воспринять предназначенную ему информацию. И «упаковка» маркетингового сообщения должна быть сегодня иной – это должна быть не столько информация, сколько эмоциональная встряска, новое ощущение, запоминающееся и ассоциирующееся с предметом рекламы на подсознательном уровне. Еще в 450 г. до н. э. Конфуций сказал: «Я слышу и забываю. Я вижу и помню. Я испытываю и понимаю».

Говоря о событийном маркетинге, часто имеют в виду комплекс специальных мероприятий и акций, способных не только запомниться, но и стать новостью:

- 1) партизанские акции;
- 2) Product placement;
- 3) Ambient media;
- 4) фестивали и ярмарки;
- 5) массовые ивент-мероприятия, тест-драйвы;
- 6) PR-мероприятия и имиджевые акции.

Благодаря ивент-маркетингу достигается основная цель продвижения: событие давно закончилось, но его результаты шагают далеко за его пределы: они сказываются и до события, и долго после его окончания, и даже косвенно воздействуют на тех, кто не попал на мероприятие, но входит в целевую группу. Товар при этом из вещи или услуги превращается в часть стиля жизни его целевых потребителей, становится не просто модным, но и необходимым.

Классификация ивент-маркетинга. Для того чтобы ивент-маркетинг принес серьезную отдачу, необходимо грамотно и последовательно выстроить весь процесс – от постановки целей и задач до выбора контента мероприятия и способов его освещения.

В зависимости от маркетинговой среды выделяют следующие форматы ивент-маркетинга [1].

- Событие – самый популярный формат ивент-маркетинга. Основная задача события – привлечение внимания аудитории к появлению на рынке нового бренда. К сожалению, по причине банальности информационного повода, над концепцией проведения подобного мероприятия не особо сильно

задумываются, ограничиваясь лишь музыкальным сопровождением, разрезанием ленты и официальными речами. Лишь немногие всерьез задумываются, что привлечь потребителей помогут элементы шоу, подарки и массовые развлечения, идеологически увязанные с поводом проведения мероприятия.

- Презентация – один из довольно распространенных форматов, цель которого – добиться максимальной заинтересованности потребителя в презентации и использовании представляемого продукта. Данный формат ивент-маркетинга – событие, направленное на информирование потребителя о лучших свойствах продукта. Поэтому 80% времени должно быть посвящено самому бренду и описанию его преимуществ, а не шоу и розыгрышам, которым отводится лишь оставшаяся часть времени.

- Выставка – формат ивент-маркетинга, цель которого та же, что и при проведении презентации: демонстрация лучших характеристик бренда. Однако, в отличие от презентации, выставка – процесс более длительный, предполагающий свободный график посещения. В связи с этим его довольно сложно организовать, используя развлекательные элементы. К тому же это неуместно, так как выставка – процесс скорее деловой. Чаще всего производители ограничиваются использованием стендов, небольших видеопрезентаций на экране и личным консультированием каждого заинтересовавшегося потребителя.

- Праздник – самое масштабное и яркое ивент-мероприятие, которое может быть разным в зависимости от повода и количества приглашенных участников. Общим будет одно: развлекательной части должно быть отведено не менее 80% всего времени. Ведь любое торжество – это событие эмоциональное и яркое. Так что при грамотной его организации положительный маркетинговый эффект будет стопроцентным за счет получения потребителем порции хорошего настроения.

Очевидно, что спектр возможностей событийного маркетинга весьма широк, и существует много форм их использования. Рассмотрим несколько особенностей, отличающих маркетинговые мероприятия от других [3].

1. Марка должна тотально присутствовать в событии – на каждом шагу, везде и во всем, начиная от рекламной и сувенирной продукции и заканчивая самим сюжетом события. Посетитель ни на минуту не должен забывать, кто организовал его досуг.

2. Ивент-мероприятие непременно должно иметь запоминающееся название, которое прочно ассоциируется с брендом, например: «Nokia. Мегapolis-пульс» или «Клинское. Продвижение».

3. Во время специальной акции с посетителями контактируют так называемые «послы марки»: они предлагают дегустировать продукт, если это что-то съедобное; подержать его в руках или опробовать в действии, если это, допустим, мобильный телефон или автомобиль; консультируют или раздают бесплатные образцы. Это позволяет потенциальному потребителю поближе узнать сам продукт, а на эмоциональном уровне – почувствовать заботу бренда.

4. Ивент-мероприятие должно привлекать аудиторию, идентичную целевой группе потребителей продукта. Так, не случайно при разработке концепции мероприятия для Nokia был выбран сноуборд, а Coca-Cola регулярно проводит дворовые соревнования по футболу. Все должно быть на своем месте. Нелепо было бы устраивать футбольный матч для продвижения новой линии декоративной косметики, потому что женщин по большей части не интересует футбол, а любители футбола не делают макияж, то есть они мо-

гут прийти на матч, но все, что связано с косметикой, будет в лучшем случае проигнорировано, в худшем – вызовет раздражение.

5. Ивент-мероприятие должно нести ту же эмоциональную нагрузку, что и марка. Выбор неподобающего мероприятия может отрицательно сказаться на имидже бренда.

Преимущества ивент-маркетинга.

- Каждый событийный проект содержит в себе мощную новостную составляющую, связанную, например, с участием в мероприятии каких-либо известных персон. И если на ивент-мероприятии присутствует максимальное количество журналистов и других представителей СМИ, то мероприятие обзаводится мощной PR-поддержкой в виде последующих публикаций в СМИ и репортажей.

- Событийный маркетинг обладает долгосрочным эффектом, так как начинается задолго до события в анонсах, афишах, на пресс-конференциях и продолжается в последующих выступлениях, гастролях и публикациях в СМИ.

- Среди других преимуществ event-маркетинга можно выделить еще одну очень важную деталь – это экономия финансов. Ведь по сравнению с традиционной рекламой событийный маркетинг позволяет сэкономить до 30% общего бюджета, в то время как эффективность достигается за счет правильно спланированной и оригинальной рекламной кампании гораздо быстрее.

- Ивент-маркетинг дает возможность совершить прямые продажи за счет привязывания их к мероприятию, хотя мероприятие не всегда подразумевает продажу продукции.

Использование современных технологий в ивент-маркетинге. Организация мероприятий благодаря новым гаджетам и приложениям стала проще и удобнее, кроме того, гостей технологичные ивенты привлекают больше, чем старые добрые классические презентации с проектором и списком гостей на листке бумаги [2].

Сегодня для проведения мероприятий ивент-маркетинга используют несколько основных инструментов.

1. Система регистрации. Театр начинается с вешалки, а успешное мероприятие начинается с регистрации гостей. Раньше регистрация отнимала массу времени, сил и средств: составлять и распечатывать списки гостей, отыскивать в горе бейджей тот единственный, неизменно оказывающийся где-то в самом низу. К счастью, те времена давно прошли и львиную долю работы теперь берет на себя небольшая онлайн-программа. Электронная система регистрации позволяет привлечь минимум персонала для работы на мероприятии и избежать путаницы.

2. Система RFID. Система RFID (Radio Frequency IDentification) раньше использовалась только в логистике и розничной торговле, а теперь получила широкое распространение – в числе прочих ее оценили и специалисты событийного маркетинга. Сложное название скрывает за собой технологию, способную идентифицировать любой физический объект с помощью радиометок. В качестве метки можно использовать пластиковую карту с уникальным кодом, которую можно привязать к конкретному человеку и отслеживать все его действия на мероприятии.

Нагляднее всего объяснить это на примере: допустим, вам нужно выяснить, что посетителям выставки показалось наиболее интересным, чтобы затем от-

править им только эту информацию, отфильтровывая ненужное. К метке вы привязываете имя человека и его контактные данные. Таким образом вы избавите гостя от необходимости собирать тяжелые каталоги и буклеты (вся информация отправляется ему прямым на почту), а вы получаете всю статистику его интересов и контактные данные, с которыми можете работать в дальнейшем.

3. Мобильные приложения. Посредством мобильных устройств проще донести до посетителей всю информацию о мероприятии – время, место, расписание, программу, имена спикеров и т. д. Все это можно не печатать на бумаге, а разместить в мобильном приложении.

4. Интерактивные презентации. Одним из способов оживить поток таких данных во время мероприятия является интерактивная презентация – современные технологии позволяют сделать презентацию самой интересной частью ивента. На смену стандартному Power Point пришли голографические презентации, 3D-маппинг и технология Radar touch, благодаря которой спикер может управлять изображением лишь с помощью движения руки, безо всяких кликеров или сенсорных экранов.

5. Приложения для мультитач-экранов. Мультитач-экраны могут донести официальную информацию, развлекают при этом гостей. Например, с помощью небольшой игры или викторины, загруженной в экран, можно легко проверить, как посетители усвоили информацию, и еще раз напомнить о ключевых сообщениях.

Успешный ивент-маркетинг на примере авиакомпании S7. S7 Airlines с помощью ивент-маркетинга должна была рассказать, что вместе со своими партнерами, осуществляющими рейсы в пункты назначения по всему миру, они уже достигли отметки 900+. А также показать, что S7 Airlines является технологическим лидером и новатором.

Маркетологам необходимо было решить, как вдохновить S7 Airlines целевую группу людей, которые путешествуют для бизнеса или отдыха, чтобы вновь открыть для себя мир. Мечтать. Наша удивительная планета, вероятно, имеет место, которое соответствует вашей мечте. И это только один полет. Все что вам нужно – это авиакомпания. Воображаемая машина, установка, которая позволяет лететь к месту вашей мечты, используя только силу вашего воображения. EEG-технология превратила мозги в игровые контроллеры – участники имели 45 секунд, чтобы маневрировать небольшим самолетом к месту назначения «Мечта», используя силу своего ума. Участники, которые сосредоточились на своих пунктах назначения, получили билет на самолет.

Само мероприятие «Воображаемая машина» прошло в оживленном московском «Амфимолл Сити». Более 250 человек в течение дня приняли в нем участие. В конце концов 49 человек выиграли билет к месту назначения мечты. Установка сделала наше понимание ощутимым [5].

Были достигнуты следующие эффективные показатели:

- более 250 участников в один день;
- 49 победителей;
- мероприятие освещалось ведущими СМИ по всему миру, достигнув 82 млн просмотров в течение первой недели;
- фильм: событие получило 1,3 + млн просмотров в течение первой недели;
- 4 500+ – настолько выросло число новых участников программы лояльности на день мероприятия;
- заказы выросли на 20 %.

В заключение стоит отметить, что ивент-маркетинг обеспечивает достижение следующих целей:

- выделение на фоне конкурентов;
- активизация внимания целевой группы;
- оптимизация и снижение затрат путем объединения бюджетов по рекламе, маркетингу и PR;
- усиление авторитета компании;
- развитие и укрепление отношений с партнерами по бизнесу;
- создание платформы для дальнейшего развития.

Список литературы

1. Романцов А. Н. Ивент-маркетинг. Сущность и особенности организации. М.: Дашков и К°, 2013.
2. Новая веха в развитии ивент-маркетинга. URL: <http://www.sostav.ru/> (дата обращения: 24.03.2016).
3. Особенности маркетинговых мероприятий. URL: <http://www.marketing.spb.ru/> (дата обращения: 24.03.2016).
4. Ивент как часть маркетинга. URL: <http://www.advlab.ru/> (дата обращения: 25.03.2016).
5. Победитель в номинации лучшее мероприятие для бренда. URL: <http://www.premia.event.ru/> (дата обращения: 24.03. 2016).

УДК 791.43.03

А. В. Марков

Санкт-Петербургский государственный институт
кино и телевидения, Санкт-Петербург

СОВЕТСКИЕ КИНЕМАТОГРАФИСТЫ В АФРИКЕ: ИСКУССТВО ИЛИ ПРОПАГАНДА

В 1960 г. сразу семнадцать стран Африканского континента получили независимость. В ситуации холодной войны, когда две сверхдержавы боролись за влияние в мире, «новые» страны также стали ареной этой борьбы. В период хрущевской «оттепели» внешняя политика СССР активизировалась, а Африка и арабский мир стали приоритетными сферами советской дипломатии (отсюда, в частности, расцвет советской африканистики в 1960-е гг.). Советские кинематографисты были откомандированы снимать документальные фильмы, чтобы запечатлеть «дружбу» между экспертами из соцстран, несущими научно-технический прогресс, и теми, кто только встал на путь социалистического строительства, скинув ярмо колониализма. Созданные советскими режиссерами фильмы назывались чаще всего однотипно: «Гордый сын Африки» (1961), «Мы с тобой, Африка!» (1963), «Говорят века Африки» (1966), «Ритмы Африки» (1966), «Дружба с народами Африки» (1980) и т. п.

Как можно судить даже по названиям, эти ленты резко контрастировали с фильмами, созданными по другую сторону «железного занавеса», напри-

мер с итальянским документальным фильмом о Черном континенте под названием «Прощай, Африка!» (*Addio Africa*, 1966). В провокационном и неоднозначном «шокьюментари» Гуальтьеро Якопетти показаны гражданские войны и жестокие конфликты, начавшиеся на континенте после ухода европейских колониалистов.

Несмотря на сосредоточение кинопроизводства на студиях Москвы и Ленинграда, фильмы об Африке создавались и в Литве, Латвии, Эстонии, Украине, Белоруссии, Грузии и Узбекистане. В их создании принимали участие профессионалы высшего класса: Александр Медведкин, Владимир Ешурин, Ирина Венжер, Евгений Аккуратов, Леонид Махнач, Георгий Асатиани, Семирамида Пумпянская, Семен Школьников, Илья Копалин, Владлен Трошкин, Михаил Литвяков, Юрий Альдохин, Ивар Селецкис, Викторас Старошас, Римитаутас Шилинис, Андрес Сеет, Алексей Учитель, и многие другие.

Особенно акцентированной темой советской документалистики на африканском континенте было обращение к войнам за независимость и вооруженным конфликтам в Эфиопии, Либерии, Алжире, Конго, Египте, Гвинее-Бисау, Мозамбике, Анголе и Намибии. Такая работа была сопряжена с опасностями, и ее поручали, в 1950–1960-х гг., по большей части тем операторам, которые имели опыт фронтовой съемки в годы Второй мировой войны. Нельзя сказать, что тема вооруженного противостояния подавалась только «прямыми съемками», нередко она была отражена через заимствованные кинохроникальные кадры или иконографию.

Добрая половина документальных лент об Африке была посвящена официальным визитам партийных лидеров, представителей правительств и глав государств. Другая половина показывала африканские реалии с советской точки зрения, которая сама по себе нуждается в определении. Советским кинематографистам был присущ специфический революционный романтизм: по всему СССР – на фабриках, в школах и университетах, на улицах и площадях – советские граждане выступали в поддержку своих африканских товарищей (или собратьев) с их стремлением к самоопределению и освобождению от колониального гнета. От фильма к фильму риторика Октябрьского переворота 1917 г., «освободившего» рабочих и крестьян от гнета помещиков и капиталистов, переносилась на оппозицию колониалист–угнетенный или раб–работоговец. Хрущевская «оттепель» принесла в страну новые надежды, которые переключались с оптимистическими чаяниями граждан новых суверенных государств Африки. Впрочем, повседневная культура социалистической Африки формировалась по той же советской модели: с парадом военных и молодежи, коллективизацией сельского хозяйства и однопартийной политической системой.

Документальные фильмы периода «оттепели» отличает особая стилистика: несмотря на идеологический посыл, который они содержат, в них чувствуется ослабление запретов, пронизывавших советское общество в предыдущие десятилетия. Идеологически зашоренный зритель увидел в них лишь то, что ему хотелось видеть, но в этих фильмах присутствует и неподдельный интерес к «другому» в африканской реальности. Наряду с кадрами парадов и колхозов они показывают и простых людей в повседневной обстановке. Камера передает противоречивые чувства и умонастроение операторов: непосредственные эмоции и воодушевление смешиваются с идеологическими

шаблонами. Переживавшая исторические трансформации Африка наглядно представляла путь в «светлое будущее» и в то же время обнаруживала близость духу «оттепели», что парадоксальным образом сближало африканцев с советскими людьми. Сейчас это может показаться наивной иллюзией, но эта иллюзия неотъемлема от той эпохи.

Пожалуй, наиболее сильно идеологические условия отразились в драматургической структуре этих фильмов. Почти все картины построены по одной схеме – что и неудивительно, ведь они были заказаны государством, ставившим идеологию выше искусства кинодокументалистики. Отснятый материал редактировался в соответствии со сценарием, который писался на студии в Москве или Ленинграде. Советские композиторы создавали музыкальное сопровождение. Звуковая дорожка редко включала звуки, записанные в ходе съемки, и почти никогда – голоса самих африканцев. Вместо этого восприятие визуального ряда сопровождалось и направлялось закадровым голосом, воплощавшим официальную точку зрения.

Первые советские съемки в Африке проводились в 1935–1936 гг. во время второй Итало-Эфиопской войны. Фильм, выпущенный в советский прокат, назывался «Абиссиния». Съемки выполняли, в том числе, и с разведывательными целями, два кинооператора: Владимир Ешури (оператор кинопоезда А. И. Медведкина) и Борис Цейтлин (репрессирован в 1937 г.). Режиссер «Абиссинии» – Илья Копалин, шестикратный лауреат Сталинских премий.

Активность СССР в Африке набрала обороты к 1955 г. и достигла своей кульминации в середине 1960-х гг. Съемки в Северной и Тропической Африке стартовали практически одновременно. В 1955–1956 гг. «киноглаз» фокусируется на Египте и Либерии. В 1960–1970-х гг. отсняты все страны Западной, Восточной и Юго-Восточной Африки. Фильмами о Мозамбике и Анголе заканчивается период советского кинематографического десанта на Африканский континент. Еще встречались редкие «вылазки» на острова Зеленого Мыса, Мадагаскар, в Руанду и Сенегал вплоть до начала 1990-х гг. С распадом СССР советская кино одиссея в Африке сворачивается. Государственного заказа на киносъемки Африканского континента больше не было. На первый план выходит телевидение. Но это уже совсем другая история...

Список литературы

1. Документальное кино XX века. Кинооператоры от А до Я: справочник-каталог / авт.-сост. Горбатский В., отв. ред. Дерябин А. М.: Материк, 2005.
2. Режиссеры советского документального кино. Информация № 8 / Мчелидзе Н. А., Джулай Л. Н., Долматовская Г. Е., Копалина Г.И, Балтаусе О. Я., Янулайтис К. А. и др.; зав. ред. Карасев Л. А. М.: Госкино, 1985.
3. *Мазов С. В.* Холодная война в «сердце Африки»: СССР и конголезский кризис, 1960–1964. М.: Ун-т Дмитрия Пожарского, 2015.
4. Забытая гражданская война в Анголе: воспоминания очевидцев: Изд. 2-е, испр. и доп.: В 2 т. Т. 1 / ред.-сост. Шубин Г. В. и др. М.: изд. И. Б. Белого, 2015.
5. Африка: история и историки / Балезин А. С., Воеводский А. В., Давидсон А. Б. и др.; отв. ред. Давидсон А. Б. М.: Высш. шк. экономики, 2014.

МАРКЕТИНГОВЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ И МАНИПУЛЯЦИИ ПРИ ПРОДВИЖЕНИИ ТОВАРА НА РЫНКЕ

Проведение маркетинговых исследований стоит на первом месте среди мероприятий при разработке многих успешных брендов. В отличие от последующих этапов, таких как создание дизайна бренда, тестирование на реальности и последующее развитие бренда, именно маркетинговые исследования являются самым долгим по времени и самым дорогостоящим процессом.

Нередко многие фирмы пропускают этот важный шаг, и стратегия их развития может выглядеть следующим образом: дизайн бренда → выпуск на рынок. Если фирма экономит на маркетинговых исследованиях или вообще их не проводит, результатом могут стать искаженная информация о нынешнем состоянии рынка и неверные управленческие решения. На российском рынке, к примеру, такая стратегия видна особенно хорошо.

Для того чтобы привлечь внимание и деньги потребителей к бренду, маркетологи различными способами манипулируют аудиторией. Они прибегают к самым немалым и сложным уловкам, считывая информацию о каждом шаге потребителей, о каждой одобренной и понравившейся покупке, побуждая их повторять ее снова и снова. Анализируя рынок, проводя маркетинговые исследования, маркетологи «нажимают» на самые уязвимые места в сознании потребителей. Маркетологи ведут свою игру на рынке, причем игра эта нередко дорого обходится и требует применения колоссальных усилий и времени. Однако эта игра того стоит.

Говорят, что в наше время специалисты по маркетингу не просто выявляют потребности общества, но и сами создают их. Продажа потребителям идей о покупке и является сутью маркетинговых коммуникаций [1; 2].

На сегодняшний день маркетологи ухитряются самыми различными способами заставить потребителей покупать все больше и больше товаров, причем не особенно нужных и жизненно необходимых. Они способны вызывать такие чувства, как зависть, ностальгия, вина, страх, вожделиние. Маркетологи следуют за нами, потребителями, по пятам, собирая информацию о наших вкусах, взглядах, предпочтениях. Они «перепрограммируют» наши мозги, чтобы «подсадить» на потребление и шопинг.

Маркетологи играют с нами и нашим воображением, не упуская из вида ни одного шага, ни одной сделанной нами покупки, ни одного мнения, оставленного о том или ином продукте. Они сканируют наши банковские и дисконтные карты (карты лояльности), узнавая, когда, где и что мы купили в магазине (или даже в Интернете, где к каждому аккаунту у нас привязан свой почтовый адрес). Далее нас одолевают персонализированными торговыми предложениями через директ-мейл, почтовую рассылку интересных предложений и скидок. И не стоит удивляться, что после активного поиска в Интернете определенной марки какого-нибудь, к примеру, ноутбука, мы заходим на любой сайт или в интернет-магазин, и повсюду вдруг начинают всплывать рекламные предложения разных

магазинов с желаемым нами ноутбуком. Почему? Потому что так называемые файлы cookies, хранящие историю наших запросов в поисковых сетях, собирают и анализируют сторонние интернет-ресурсы.

Один известный маркетинговый консультант, эксперт в области брендов Мартин Линдстром очень подробно и интересно описал в своей книге «Вынос мозга», как маркетологи манипулируют нами и ищут способы покупать их товары. Книга перевернула мир маркетинга с ног на голову, вывернула суть нашего современного общества потребления наизнанку, показала, насколько мы, потребители, доверчиво идем на многочисленные уловки и маркетинговые ходы... Собственно говоря, книга открыла тайны мощных манипуляторов, действующих на каждого из нас ежедневно и превращая нас в настоящих зомби или кукол-марионеток [5].

«Рожденный покупать» – так называет Линдстром того, кто с самого рождения запрограммирован на потребление определенных товаров, на вожделение к конкретной продукции, на любовь к конкретной музыке, запахам и даже брендам [5]. Сложно поверить, но маркетологи начинают воздействовать уже на тех, кто находится в утробе матери – маленький, еще не родившийся младенец уже испытывает влияние извне. А проявляется это влияние вот в чем. В науке давно известно, что дети, находясь еще у мамы в животике, могут слышать материнскую речь и даже различать звуки внешнего мира. Будущие новорожденные, что удивительно, не просто слышат музыку – эта музыка оказывает на них сильное влияние и оставляет продолжительное впечатление, которое в будущем воздействует на формирование вкусов. Так, например, у плода может автоматически развиться тот же музыкальный вкус, что и у его родителей.

Но, если задуматься, какое великое множество мелодий и звуков связано с определенными торговыми марками и продуктами! Бывает, что услышав, как кто-то в рекламе музыкально напевает название какого-либо товара, мы, сами того не осознавая, начинаем в голове проделывать то же самое, и музыка рекламного ролика повторяется вновь и вновь в течение дня или недели. Вспомним, к примеру, рекламу McDonald's, називина, Danone, амбробене, колбасы «Останкино» со своей песенкой «Папа может», конфет «Мерси» и многого другого – нам не трудно запомнить их рекламные слоганы, веселую музыку, ассоциации с продукцией или рекламными героями. В рекламных роликах, например автомобилей, туалетной воды, часов или разных напитков, также нередко играет музыка, о которой мы с удивлением скажем: «Да это же моя любимая песня!» или «Какая ностальгическая мелодия!». Таким образом, музыка как один из маркетинговых приемов заставляет нас отдавать предпочтение определенным товарам и услугам, выбирать среди тысячи торговых марок и десятков брендов те, с которыми у нас возникают более приятные звуковые ассоциации, воспоминания.

Доказано, что в гипермаркетах должна играть более спокойная мелодичная музыка, – так потребители замедлят свой шаг, будут неторопливо идти вдоль многочисленных красочных прилавков или стенов с продукцией и набивать свою корзину товарами, которые под быструю активную музыку, они, может быть, даже и не заметили бы. Не секрет, что на кассе потребителей ждет еще один «сюрприз» – множество незапланированных покупок, о которых они и не задумывались, входя в гипермаркет. Вкусная жвачка, батарейки, клей, презервативы, «Мама, я хочу этот Киндер-сюрприз»... – почему бы и нет? Маркетологи уже давно изучили наши слабости, неспособность победить рациональный выбор и устоять от бесполезного потребления всего и вся. Кстати, в сетях ре-

сторанов быстрого питания важно включать, наоборот, более активную ритмичную музыку, чтобы посетители как можно быстрее прожевывали свой заказ и освобождали место другим людям. Ну и на кассе, конечно же, нам обязательно предложат вкусный горячий пирожок или прохладительный напиток.

Дети взрослеют, начинают ходить в школу, развиваться как личность, реализуются в определенных областях, приобретают свое мнение на тот или иной счет. И тут-то маркетологи еще активнее берутся за дело. Можно даже сказать, что в современном обществе они – наши спутники по жизни. Приобретая или потребляя, мы почти всегда оказываемся под невидимым их воздействием.

Из сказанного можно заключить: чем раньше мы начинаем пользоваться определенной торговой маркой, тем больше вероятность, что мы будем продолжать пользоваться ею еще долгие годы. Но дети и подростки являются инструментом маркетологов не только по этой причине. Их способность оказывать влияние на покупки своих родителей также активно используется маркетологами. Профессор маркетинга Техасского университета A&M, Дж. Мак-Нил, говорил, что «75% спонтанных покупок пищевых продуктов объясняются настойчивыми просьбами детей» [4]. Но дети, что на руку маркетологам, могут просить абсолютно все: от пиццы на ужин до iPhone или PS4. Наблюдается и обратное влияние родителей на ребенка. Так, если в семье постоянно покупают сок фирмы Rich, то и ребенок, подойдя к километровой стойке с различными марками соков, выберет именно Rich – так уже заложено привычкой или традицией.

Как было сказано, маркетологи с помощью различных приемов и ухищрений способны влиять и на эмоции человека, играть с ними на свой лад. Известно, что эмоциональная память довольно сильно влияет на покупательское решение в отношении того или иного продукта, поэтому маркетологи вместе с рекламистами и стремятся вызвать у целевой аудитории нужные эмоции. Целью маркетинга в брендинге является создание у потребителей определенного ассоциативного ряда с товаром. Здесь на помощь снова приходит реклама, создающая целые сюжеты, истории, которые показывают, как будет хорошо тебе, потребителю, если у тебя будет этот товар, то есть рекламисты сами продумывают за нас будущую удовлетворенность от покупки, положительные эмоции и одобрение.

Вспомним рекламу «Баунти» с его слоганом про «райское наслаждение»: берег моря, тихая красивая лагуна, пальмы, солнце и девушка, поедающая тот самый батончик «Баунти». Практически каждому из нас, думаю, хотелось бы оказаться там, на ее месте, не правда ли? Вот ассоциативный ряд и построен: грубо говоря, если мы хотим на море, к теплу и солнышку – мы хотим «Баунти».

Не менее сильно влияют на эмоции и рекламная лексика (тепло, уют, домашний, фермерский, любовь, нежность, сияние и пр.). Примеров успешных кампаний по продвижению бренда, определенных маркетинговых манипуляций, можно привести множество. И ведь именно те бренды стали успешными, которые ориентировались на потребителей, которые могли поставить себя на их место.

На каких эмоциях играют маркетологи?

Например, чувство страха. Боимся мы в XXI в. многого:

- 1) что нас обворуют (залезут в квартиру, угонят машину);
- 2) бактерий и грязи;
- 3) перестать быть в тренде;
- 4) не найти тему для разговора с людьми, не уметь общаться и выступать на публике и др.

Что делают маркетологи: во-первых, они напоминают об этих страхах людям; во-вторых, показывают, что делать, чтобы эти страхи не оправдались. Так, в первом случае они создают потребность страховать все – от собственной жизни до планшета или дорогого любимого смартфона. Во втором случае маркетологи призывают покупать как можно больше чистящих средств для ванны, пола, плиты, стен и пр. В третьем случае важную роль играет также реклама: если какой-либо товар выставлен на видное место, в первые ряды, о нем постоянно говорят, его пробуют и покупают, значит это модно, значит и я должен купить этот товар, чтобы не отставать от других. В четвертом случае все очень просто: существуют компании, специализирующиеся на консалтинге, тренингах по ораторскому искусству и др. Многие из этих компаний становятся брендами в своей области и на рынке своих услуг благодаря грамотному продвижению и помощи маркетинга.

Чувство ностальгии также используется в маркетинговой практике. Вспомним, к примеру, мороженое «Как раньше», сыры, колбасы и хлеб, упакованные в специальную бумагу, как это было в прошлом столетии, виниловые пластинки, увидев которые мы закрываем глаза и возвращаемся в прошлое – юность, первая любовь, веселье, танцы... Вспоминания обо всем этом разливаются в душе теплом, вызывают искреннюю улыбку – именно этого хотят добиться маркетологи, вызывая у потребителей ассоциации с определенным товаром. Ведь товар тоже несет в себе частичку памяти, связан с определенным моментом жизни каждого из нас.

О тех манипуляциях, к которым прибегают маркетологи, можно говорить очень и очень долго. Их на сегодняшний день существует уже бесконечное множество, ведь с каждым разом маркетологи придумывают все новые способы, чтобы привлечь потребителей. Думается даже, что девизом маркетологов являются слова: «Цель оправдывает средства».

Стремление иметь сводит нас, потребителей, с ума, а зависть и иные чувства толкают на безумные покупки. И даже несмотря на то, что некоторые покупки обойдутся нам в половину месячной зарплаты, мы все равно их совершаем, и отчасти только ради того, чтобы не отличаться от других более успешных людей. Современный мир меняет современного потребителя изнутри до неузнаваемости, и отказаться от брендов уже нет сил – «брендовая детоксикация» (полный отказ от брендовой продукции) в нашем цивилизованном обществе потребления невозможна.

Список литературы

1. Барнс Б., Шульц Д. Стратегические бренд-коммуникационные компании ДОС. М.: изд-во «Гребенников», 2003.
2. Божук С. Г. Маркетинговые исследования. Основные концепции и методы. СПб.: Вектор, 2005.
3. Дурович А. П. Практика маркетинговых исследований. М.: Изд-во Гревцова, 2008.
4. Котлер Ф. Основы маркетинга. М.: Прогресс, 1991.
5. Линдстром М. Вынос мозга. М.: изд-во «Манн, Иванов и Фербер»; «Эксмо», 2013.
6. Паничкина Г. Г. Маркетинговые исследования. Краткий курс. М.: Окей-книга, 2008.

Научный руководитель: В. Е. Новаторов, д-р пед. наук, профессор кафедры медиакоммуникационных технологий СПбГИКиТ.

ИСТОРИЯ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ РОССИЙСКО-КИТАЙСКОГО СОТРУДНИЧЕСТВА В ОБЛАСТИ КИНЕМАТОГРАФИИ

История развития мирового кинематографа насчитывает более 100 лет. С первых лет развития этого вида искусства экспертам и представителям властных структур стало очевидно, что кино обладает большим творческим потенциалом и открывает широкие перспективы художественного, воспитательного и идеологического воздействия на большие и разнообразные аудитории зрителей.

В современных условиях национальный кинематограф – это не только составная часть культуры страны, но и инструмент трансляции определенных ценностных ориентиров и установок как внутри государства, так и за его пределами. Прокат национальных фильмов за рубежом позволяет применить «мягкую силу», то есть усилить влияние государства на международной арене, приобрести союзников, транслировать национальные культурные ценности, способствовать формированию благоприятного имиджа страны.

История взаимоотношений России и Китая имеет давнюю и противоречивую историю, в которой периоды активного взаимодействия сменялись практически полной изоляцией, однако тесное соседство двух крупных держав неизменно приводило к организации сотрудничества и налаживанию взаимопонимания. В XX в. дружественные контакты СССР и Китайской Народной Республики (КНР) получили широкое развитие в результате подписания 14 февраля 1950 г. Договора о дружбе, союзе и взаимной помощи. В этот период именно кино стало основным проводником советских идей в Китае. Подчеркнем, что до 1955 г. в Китае были востребованы советские фильмы преимущественно революционной и военной тематики, такие как «Ленин в 1918 году», «Великий гражданин», «Мать».

В следующее десятилетие, с 1955 по 1966 г., в китайском прокате стремительно увеличивалось число советских картин (к 1964 г. более 400 советских фильмов было переведено на китайский язык), при этом происходило существенное расширение репертуарной линейки. В это же время в Китае стали модными прически и одежда героев советских фильмов, при всем различии национальных менталитетов очень часто популярные герои наших фильмов становились примером для китайцев.

Затем изменилась политическая ситуация, в Китае наступил период «культурной революции», произошел раскол в советско-китайских отношениях, который, естественно, привел к прекращению интенсивного культурного обмена, в том числе и в сфере кинематографа.

И только в мае 1989 г., спустя 20 лет, между СССР и КНР был подписан документ о нормализации советско-китайских отношений [4]. Этот период характеризовался оживлением культурного обмена между странами и Китай вновь стал закупать фильмы у Советского Союза, в том числе «Освобождение», «Осенний марафон», «Москва слезам не верит», «А зори здесь тихие»,

«Вокзал для двоих», «Война и мир», «Служебный роман», получившие признание зрителей и критиков.

Первый китайский фильм в СССР был продемонстрирован в 1951 г., это была картина «Седая девушка», в основе сюжета которой была народная легенда о призраке белокурой девушки, в грозовую ночь убивающей своих обидчиков на развалинах старого храма. Эта картина имела успех не только в прокате, но и у профессионалов – знаменитый советский режиссер Сергей Герасимов в театре Вахтангова поставил спектакль по мотивам китайского фильма. В то же время в прокат вышли такие китайские фильмы, как «Присшествие», «Катера в бушующем море», «В логове тигра», «Брат и сестра», «Песня пальмовой рощи». Знаковой точкой в развитии советско-китайского сотрудничества в сфере культуры и кинематографии этого периода стал Кинофестиваль художественных фильмов во Владивостоке, который состоялся в сентябре-октябре 1959 г. Далее, как говорилось выше, произошел конфликт между странами, прервавший интенсивный культурный обмен между СССР и КНР.

В настоящее время в Китае стремительно растет число кинотеатров и китайское кино пользуется спросом как внутри страны, так и зарубежом. В российский кинопрокат на протяжении последних двух лет вышли такие китайские фильмы, как «Последний рейс», «Медведи-соседи», мультфильмы «Гнездо дракона», «Волшебная страна» и «Кунг-фу панда 3» [3]. В самом Китае ежегодно выходит в прокат около 50 иностранных картин, наиболее высокие сборы в китайском прокате показали такие российские картины, как «Мы из будущего» (3 млн долл.), «Код Апокалипсиса» (2,2 млн долл.), «Скалолазка» и «Последний из седьмой колыбели» (2,1 млн долл.), «Сталинград» (1,5 млн долл.). Особенно отметим кинокартину «Сталинград», этот фильм посетило рекордное количество зрителей в Китае. Он демонстрировался в 7,1 тыс. кинотеатрах Китая и собрал в прокате 15 млн долл. Также показали хорошие результаты фильмы «Тарас Бульба», «Запрещенная реальность», «День Д».

По оценкам экспертов, современные российские фильмы не имеют такого влияния в Китае, как в советское время, так как современная китайская публика, как и молодежная аудитория во всех странах мира, предпочитает фильмы, снятые в жанре «экшн», фильмы-аттракционы. А в данном сегменте российский кинематограф уступает высокобюджетной голливудской продукции. Российской стороне следует активнее вкладывать средства в рекламу и продвижение фильмов в КНР, так как современные китайские зрители мало знают о российских фильмах и об артистах российского кино. В то же время американский кинематограф ведет успешную агрессивную рекламную кампанию по всему миру, в том числе и в Китае, кинорынок которого очень привлекателен.

Отметим, что при продвижении российских кинокартин на китайском рынке продюсерам следует учитывать наличие ряда трудностей и весьма специфических процедур по согласованию проектов с органами государственной власти Китая: необходимо провести переговоры с импортером о приобретении прав на прокат кинопродукта; затем импортер должен обратиться в «China Film Group» с запросом на разрешение выпустить фильм; необходимо получить одобрение от комитета по цензуре и учесть ряд весьма жестких условий китайской стороны. Так, фильмы, где используются ре-

лигиозные мотивы, сразу же попадают в разряд сомнительных, потому что идеология коммунистической партии Китая отрицает любую религиозную парадигму. По сюжету фильма добро обязательно должно восторжествовать над злом, в противном случае фильм не попадет на китайский рынок. Кинопродукт не должен содержать негативные образы чиновников и полицейских. Фильмы, содержащие демонстрацию откровенных сцен и особой жестокости, запрещены в КНР.

В начале XXI в. российско-китайское сотрудничество переживает новый расцвет, причем государственная поддержка культурного обмена играет при этом существенную роль. Так, 26 июня 2015 г. прошел российско-китайский кинофорум, на котором стороны договорились о квотах российских фильмов в Китае и наоборот [3]. Стороны пришли к соглашению о том, что стороны будут выпускать в прокат по 5 фильмов в год, возможно в перспективе это число увеличится до 10 фильмов.

В условиях экономического кризиса темпы развития российского кинопроката существенно снизились, поэтому одно из перспективных направлений развития российской кинематографии – продвижение российской кинопродукции за рубежом и, в частности, сотрудничество с КНР в сфере продвижения российского кино. В настоящее время успешно реализуются такие совместные проекты как «Вий 2: Путешествие в Китай 3D», в производство которого, по условиям контракта, китайская сторона должна вложить 15 млн долл. «В планах России и Китая – создавать совместные фильмы на исторические темы, интересующие как российского, так и китайского зрителя. Одним из таких масштабных российско-китайских проектов может стать фильм о Порт-Артуре – месте боевой и исторической славы России, который сейчас разрабатывается студией Игоря Угольниковца Corner Work. Китайцы оборону Порт-Артура также считают священной», – рассказал креативный продюсер фильма «Батальон» Евгений Айзикович [2]. В целом в рамках сотрудничества между странами запланировано в 2016–2017 гг. провести более 100 мероприятий в медиасфере.

Таким образом, российско-китайское сотрудничество в области кинематографии имеет давнюю историю и на современном этапе есть основания для оптимистического прогноза, что связано как с реализацией совместных проектов, так и с существенным расширением проката российских кинокартин в КНР.

Список литературы

1. *Торопцев С. А.* Очерк истории китайского кино: 1896–1966. М.: Наука, 1979.
2. Кинобизнес. Новости. Китай и Россия могут совместно создать фильм об обороне Порт-Артура. 2015. URL: <http://www.kinobusiness.com/news/kitay-i-rossiya-mogut-sovmestno-sozdat-film-ob-oborone-port-artura/> (дата обращения: 10.03.2016).
3. Лента.ру, Новости, Россия и Китай обсудили введение взаимных квот на кино. 2015. URL: <http://www.lenta.ru/news/2015/06/26/chinakino/> (дата обращения: 02.03.2016).
4. *Песков Ю.* Развитие российско-китайских отношений. URL: http://www.observer.materik.ru/observer/N07_97/7_05.HTM (дата обращения: 09.03.2016).

Научный руководитель: *О. А. Чеснова*, канд. экон. наук, доцент, декан факультета продюсирования, экономики и управления СПбГИКиТ.

ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ ПРИМЕНЕНИЯ РАССЕЙВАТЕЛЕЙ ЗВУКА

В статье раскрывается механизм формирования диффузных отражений, рассматриваются основные варианты применения рассеивателей, описывается их влияние на физические процессы в помещении и на восприятие слушателя, указываются методы оценки рассеивающих свойств конструкций и поверхностей.

Звуковая волна, падающая на поверхность, проходит сквозь нее, поглощается и отражается. Соотношения между частями прошедшей, поглощенной и отраженной энергий зависят от акустических свойств поверхности. Отраженный звук может либо перенаправляться (отражаться в соответствии с законом Снеллиуса), либо рассеиваться (отражаться под углами, отличными от зеркального). Если значительная часть звуковой волны, отраженной от поверхности, подвергается как пространственной, так и временной дисперсии, то такое отражение называется диффузным, а поверхность, его вызывающая, диффузором*.

Вот уже более ста лет, со времени основания архитектурной акустики У. Сэбином, прилагаются значительные усилия по изучению поглощающих свойств поверхностей. В течение этого времени на основании принятых стандартов измерений была сформирована огромная библиотека коэффициентов поглощения, а также накоплены знания о том, как проектировать и применять поглотители. Однако в архитектурной акустике рассеивающие поверхности имеют не меньшее значение для создания хороших акустических условий. В частности, они, как и поглотители, могут успешно применяться в борьбе с акустическими дефектами, вызываемыми отражениями большой интенсивности: эхом, тембральной окраской звука, смещением слухового образа. Однако они не уменьшают количество звуковой энергии в помещении, что особенно важно для больших залов с естественной акустикой. Научное знание о роли рассеивающих поверхностей стало развиваться сравнительно недавно. В течение последних тридцати лет велись активные поиски методов проектирования, оптимизации, расчета, а также методов измерений для оценки их рассеивающих свойств.

Механизм формирования диффузного отражения. На рис. 1, а, изображены фазы отражения цилиндрической волны от плоской жесткой поверхности, размеры которой намного больше длины волны. Видно, что волна отражается в прямо противоположном от источника направлении, не изменяясь и не диспергируя. Это может привести к тому, что отражение будет воспринято как эхо, особенно если источник обладает направленными свойствами, например труба.

* Мы выбрали написание «диффузер», чтобы отличить диффузеры, применяемые для рассеяния звуковой волны от других видов диффузоров, используемых для дисперсии света и воздуха, а также диффузоров, используемых в электродинамических громкоговорителях.

На рис. 1, б проиллюстрировано, как изменение формы поверхности способствует диспергированию отражений. Одиночные полуцилиндры или эллипсы хорошо диспергируют звук в пространстве, однако они не являются хорошими диффузерами, так как не обеспечивают временную дисперсию.

На рис. 2 показан эффект от использования диффузера Шредера. Волна проходит внутрь каждой ячейки и таким образом разбивается на некоторое количество плоских волн. Различные глубины ячеек обуславливают различные времена задержек, и в результате интерференции между отраженными волнами формируется волновой фронт сложной формы, что обеспечивает пространственную и временную дисперсию.

Временная дисперсия оказывает влияние на спектр отраженного сигнала (рис. 3, б). Частотная характеристика (ЧХ) зеркального отражения напоминает ЧХ фильтра высоких частот и определяется размером и формой отражающей поверхности. ЧХ диффузного отражения характеризуется беспорядочным распределением нулей и пиков. Вследствие интерференции прямого и отраженного от плоской жесткой поверхности больших размеров сигналов возникает так называемая гребенчатая фильтрация – периодические глубокие провалы в ЧХ результирующего сигнала. Когда прямой звук складывается с диффузным отражением, регулярность гребенчатой фильтрации устраняется и сокращается разница между уровнями минимумов и максимумов. Таким образом, спектральный состав исходного звукового сигнала подвергается меньшим искажениям, что является преимуществом диффузеров (рис. 3, в).

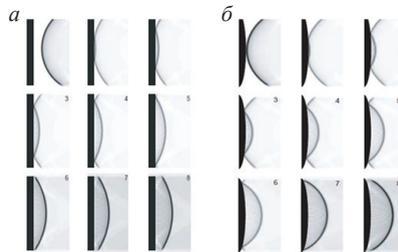


Рис. 1. Отражение цилиндрической волны от плоской (а) и искривленной (б) поверхностей [1]

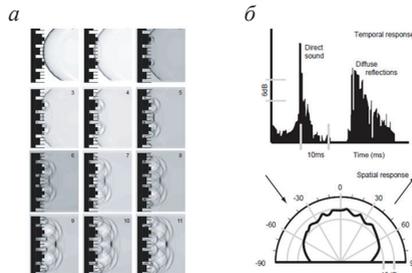


Рис. 2. Отражение цилиндрической волны от диффузера Шредера (а); временная и пространственная дисперсия, им создаваемая, (б) [1]

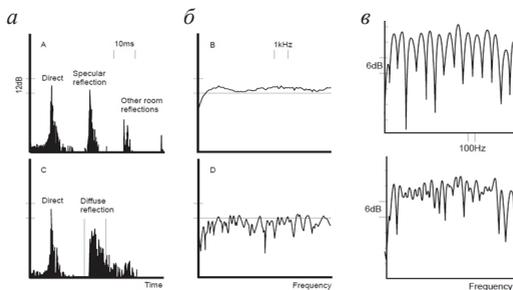


Рис. 3. Импульсные характеристики (а); ЧХ для плоской поверхности (вверху) и для диффузера (внизу): б – ЧХ отраженного сигнала, в – ЧХ результирующего сигнала [1]

Основные варианты применения рассеивателей. Возрастает тенденция отказа от традиционного использования поглотителей на задней стене залов в пользу применения рассеивателей. В Карнеги-Холле в Нью-Йорке для борьбы с эхом на сцене, вызванным сильно запаздывающими отражениями от задней стены, вдоль нее были установлены диффузеры Шредера. Кроме решения проблемы с эхом диффузеры также улучшили *пространственное впечатление* в партере вследствие равномерного рассеяния отражений от задней стены и маскирования эха, возникавшего из-за отражений от лож [1].

Для устранения порхающего эха в зале Хеммингберд Центра в Торонто на боковых стенах были в шахматном порядке размещены рассеивающие элементы, имеющие форму полуцилиндров [1]. Для решения этой же проблемы рассеиватели могут быть выполнены и в виде объемных подвешиваемых конструкций. В этом случае они располагаются на путях многократных переотражений сигнала. Для достижения хорошего рассеяния в широком диапазоне частот конструкция должна включать в себя элементы различных размеров.

Рассеиватели в виде подвешиваемых конструкций также очень эффективны для борьбы с собственными резонансами небольших помещений, обуславливающими неравномерность плотности энергии. Если же закреплять диффузеры непосредственно на стенах, то они должны иметь размеры не менее половины длины волны для того, чтобы оказывать значительное влияние на формирование звукового поля. Также они должны находиться по меньшей мере на трех ограждающих поверхностях помещения: хотя бы на одной из пары противоположных поверхностей. Первый путь решения проблемы является более экономичным, так как потребует меньшее количество диффузеров.

В концертных залах над зрительскими местами часто располагают подвесные панели из отражающих материалов. Сделав эти элементы диффузно отражающими, можно уменьшить тембральную окраску звучания и сделать распределение звуковой энергии в зале более равномерным: разница между временами реверберации в различных точках пространства уменьшится и кривые затухания станут более линейными. Действительно, разница между измеренными или вычисленными с помощью компьютерного моделирования T 15 и T 30 и рассчитанным статистически T 60 является показателем степени диффузности звукового поля.

С целью повышения степени диффузности звукового поля можно размещать рассеиватели и на боковых стенах помещений. Однако необходимо учесть, что для прямоугольной в плане аудитории размещение рассеивающих в пределах полусферы конструкций на боковых стенах и потолке приведет к тому, что значительная часть *ранней* звуковой энергии будет отражаться обратно по направлению к сцене. Вследствие этого прозрачность и уровень звука для мест, находящихся в передней части зала, повысится, а для слушателей, находящихся в задней части зала, понизится. Этот эффект можно устранить путем использования специально спроектированных рассеивателей с нужной характеристикой направленности (ХН), например использовать на потолке элементы, отражающие энергию только в боковых направлениях.

Измерение и описание рассеивающих свойств поверхности. Для описания рассеивающих свойств сначала определяются ХН поверхности путем измерения распределения звуковой энергии в полукруге или в полусфере, ее окружающей, для различных частот и углов падения. Далее вычисляются два коэффициента, максимально сжато передающие информацию, содержащуюся в ХН. Разница между ними определяется тем, какую информацию наиболее важно было сохранить при сжатии данных: однородность всей отраженной энергии или количество энергии, отраженной не под зеркальными углами. Мера однородности отражаемого звука оценивается коэффициентом диффузии d . Отношение рассеянной энергии (отраженной не зеркально) к общей отраженной энергии определяет коэффициент рассеяния s .

Идеальный диффузер имеет ХН, не зависящую от угла падения, угла наблюдения и частоты (в пределах рабочей полосы частот).

Для вычисления коэффициента диффузии из ХН поверхности чаще всего используется метод, основанный на вычислении функции круговой автокорреляции [2]. Для зафиксированного местоположения источника автокорреляционный коэффициент диффузии может быть вычислен с использованием следующей формулы:

$$d_{\psi} = \frac{(\sum_{i=1}^n 10^{L_i/10})^2 - \sum_{i=1}^n (10^{L_i/10})^2}{(n-1) \sum_{i=1}^n (10^{L_i/10})^2},$$

где L_i – набор уровней звукового давления в ХН, дБ; n – количество приемников и ψ – угол падения.

Коэффициент рассеяния определяется энергией зеркальных отражений, вычитаемой из полной отраженной энергии [3]. Принцип метода измерения поясняется на рис. 4, где изображены три узкополосных импульса, отраженных от неровной поверхности при ее разной ориентации в свободном звуковом поле.

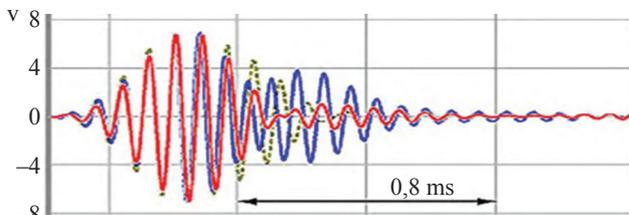


Рис. 4. Отражения узкополосного импульса, измеренные при трех разных ориентациях отражающей поверхности [3]

Очевидно, что начальные участки отражений сильно коррелированы. Когерентные отражения соответствуют зеркальной компоненте отражения. Но более поздние участки отражений несинфазны и сильно зависят от ориентации поверхности. Энергия «в хвосте» отраженного импульса включает в себя в основном энергию рассеянного излучения. Метод измерения основан на определении энергии зеркального отражения из отраженных импульсов синхронного (фазированного) усреднения импульсных откликов, полученных для разных ориентаций поверхности.

В заключение следует сказать, что представляется возможным и целесообразным провести измерения коэффициентов рассеяния s на основе метода, указанного выше. Для этого необходимо следующее: реверберационная камера, ненаправленный источник звука и микрофон, компьютер с установленным программным обеспечением Digac для генерации тестовых сигналов и анализа полученных импульсных характеристик, поворотный стол и опорная плита, образцы рассеивающих конструкций.

Чтобы ответить на вопрос, является ли диффузное звуковое поле предпочтительным для слушателей в концертных залах, нужно на основе импульсной характеристики, полученной в абсолютно диффузном поле (в реверберационной камере), рассчитать энергетические коэффициенты качества передачи: индекс четкости, индекс прозрачности и пространственное впечатление.

Список литературы

1. Cox T. J. and D'Antonio P. Acoustic absorbers and diffusers: theory, design, and application. NY, 2009.
2. ISO Standard 17497–2. Acoustics – Sound-scattering properties of surfaces. – Part 2. Measurement of the directional diffusion coefficient in a free field. 2012.
3. ISO Standard 17497–1. Acoustics – Sound-scattering properties of surfaces – Part 1: Measurement of the random-incidence scattering coefficient in a reverberation room. 2004.

Научный руководитель: *Ш. Я. Вахитов*, д-р техн. наук, профессор кафедры математики и физики СПбГИКиТ.

УДК 004.928

Е. А. Шутова

Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, Санкт-Петербург

ОСОБЕННОСТИ СОЗДАНИЯ АНИМАЦИОННОГО СЕРИАЛА: ОПЫТ РАБОТЫ НА ПРОЕКТЕ «КОЛАКСАЙ – СЫН СКИФОВ»

Статья посвящена производству анимационного фильма в условиях профессиональной студии, определены последовательность этапов и функции исполнителей.

Анимация как вид художественного творчества представляет собой синтез искусства и технологии. Ее уникальность состоит в особом языке, ко-

торый благодаря высокой степени концентрации различных образов, очень эффективно воздействует на зрителя.

Современная анимация обрела новое эстетическое качество, став полноправной частью авторского и жанрового кинематографа. Возрастающее количество анимационных лент, выходящих в прокат, и роликов, появляющихся в цифровых сетях и на телевидении, свидетельствует о популярности анимации и ее важности как неотъемлемого элемента мультимедийного пространства.

Как отмечает И. Вайсфельд, искусство анимации содержит гораздо больше граней, чем кинематограф [1], и благодаря наличию иносказательных и символических конструкций, абстрактного и ассоциативного мышления помогает зрителю познавать реальность с новых ракурсов. Все это делает анимацию эффективным инструментом современных средств массовой коммуникации, который активно используется в современном образовательном процессе. Анимационный фильм может стать доступным способом изучения, например, истории скифской цивилизации и ее культуры.

Киностудия «Петербургская Киноартель» была создана в 2010 г. и занимается производством и продюсированием телевизионных передач, документальных и игровых фильмов, анимации и компьютерной графики различных типов.

Так как одним из создателей студии является Ольга Тавастшерна – выпускница кафедры компьютерной графики и дизайна СПбГИКиТ, «Петербургская Киноартель» тесно сотрудничает с кафедрой.

В 2015 г. на киностудии началось производство анимационного сериала «Колаксай – сын скифов» (реж. Анастасия Андреева). Для прохождения производственной практики были приглашены студенты 3-го и 4-го курсов кафедры компьютерной графики и дизайна СПбГИКиТ.

Существует легенда о происхождении скифов, которую описывает Геродот в книге «История» (около 484–425 г. до н. э.). Согласно этой легенде первым человеком на земле был Таргитай, сын реки Днепр и скифского бога грома, соответствующего греческому Зевсу. У Таргитая было три сына: Арпоксай, Липоксай и Колаксай. По легенде, во время царствования сыновей Таргитая с неба упали объятые огнем золотой плуг, ярмо, боевой топор и чаша, которые являлись символами власти над земледелием, скотоводством и военным делом. Братья Арпоксай, Липоксай и Колаксай хотели поднять эти предметы, но смог это сделать только младший брат. Упомянутые священные золотые предметы скифские цари тщательно охраняли и с благоговением почитали их, принося ежегодно богатые жертвы.

Основываясь на этой легенде появления скифской цивилизации и ее развития «Петербургская Киноартель» создает анимационный сериал, где главными героями являются братья Колаксай, Арпоксай и Липоксай.

На базе киностудии собрана рабочая группа из штата киностудии и студентов кафедры компьютерной графики и дизайна СПбГИКиТ, каждый член которой отвечает за определенные процессы работы над анимационным сериалом.

Образовательные цели и специфические задачи анимационного сериала, заключающиеся в знакомстве широкого круга зрителей с малоизвестной историей и культурой скифов, определяют выбор основных тем и идей сценария данного анимационного сериала.

Процесс производства анимационного сериала включает в себя стандартные этапы написания художественного и режиссерского сценариев, раз-

работку образов персонажей, среды, создание раскадровки, аниматику, запись звукового решения, создание черновой анимации и чистой анимации, монтаж сцен фильма и запись чистой звуковой дорожки.

Фильм выполнен в технике покадровой анимации. Для достижения желаемых эффектов, помимо программы Adobe After Effects, в которой делается монтаж и дорабатывается анимация, использована программа для рисования мультипликата TVPaintAnimation, обладающая необходимым набором инструментов.

Особенностью анимационного сериала «Колаксай – сын скифов» является то внимание, которое уделяется исторической достоверности описываемых фактов, событий и облика персонажей. Облик героев создается на основе сохранившихся исторических памятников, позволяющих проанализировать особенности культуры, специфику быта, характер внешности скифов и семантику костюмов.

Необходимое в процессе производства анимационного сериала «Колаксай – сын скифов» изучение искусства и культуры древнего народа скифов, знакомство с литературными свидетельствами их жизни, предметами материальной культуры позволяет создателям самим глубже понять и осознать роль и значение культуры скифского народа в контексте исторического развития.

Анимационный фильм как популярный современный вид искусства является носителем человеческих ценностей, знаний и представлений о мире, моделях поведения, эстетических образцов и разнообразных примеров для подражания. Анимационный фильм «Колаксай – сын скифов», благодаря специфическому языку, в развлекательной форме знакомит широкий круг зрителей с культурой скифов и передает зрителям ее особый дух.

Изучение искусства и культуры древнего народа скифов, знакомство с литературными свидетельствами их жизни, предметами материальной культуры, а также работа с историческими личностями – персонажами анимационного развлекательного фильма, позволили студентам 3-го и 4-го курсов кафедры компьютерной графики и дизайна СПбГИКиТ глубже понять и осознать значимость скифского народа и его влияние на последующие поколения.

Практический опыт показал, что анимационный фильм является одним из наиболее эффективных образовательных средств. Этому способствуют особый образный строй анимационного фильма, сценарная работа и режиссерская работа с историческими фактами, операторская организация художественного пространства и времени.

Все это дает зрителю возможность получить значительный массив информации в общедоступной и развлекательной форме.

Список литературы

1. *Вайсфельд И. В.* Искусство в движении: Современный кинопроцесс: исследования, размышления. М.: Искусство, 1981.

Научный руководитель: *А. В. Воронова*, доцент кафедры компьютерной графики и дизайна СПбГИКиТ.

Секция
АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
ЭКРАННЫХ ИСКУССТВ

Подсекция
ИНТЕРАКТИВНОЕ ПОВЕСТВОВАНИЕ
И РЕЖИССУРА МУЛЬТИМЕДИА

УДК 004.032.6

Д. В. Пика
Санкт-Петербургский государственный институт
кино и телевидения, Санкт-Петербург

**«МОГУТ ЛИ ТЕХНОЛОГИИ ВЫЗВАТЬ
НАСТОЯЩИЕ ЧЕЛОВЕЧЕСКИЕ ЭМОЦИИ?»
О ТВОРЧЕСТВЕ ЦИФРОВОГО МЕДИАХУДОЖНИКА КРИСА МИЛКА**

В условиях быстроразвивающихся цифровых медиа режиссеры и дизайнеры стремятся использовать богатый потенциал мультимедийных технологий в создании выразительных аудиовизуальных произведений. Одним из ярких режиссеров цифровой эпохи является Крис Милк.

Он родился и вырос в Нью-Йорке, в настоящее время живет и работает в Лос-Анджелесе. Начав свою карьеру с фотографии и музыкальных клипов, Крис Милк вскоре вышел за рамки традиционного медийного формата, направив свой творческий интерес на новые возможности цифровой среды.

Крис всегда интересовался тем, как технологии могут существенно усилить эмоции человека, погруженного в мир истории. Как и у любого творца, у Криса Милка свой взгляд на технологии: «Кадр – это просто окно. Все медиа, которые мы смотрим: ТВ, кино – это и есть окна в другие миры» [1].

Крис Милк признается, что не хотел быть рассказчиком, а хотел быть каскадером. Но «что-то не сложилось, и он пошел в школу искусств», где начал делать музыкальные клипы [1]. Сегодня за его плечами внушительный список видеоклипов с известными музыкантами: Kanye West, Arcade Fire, Johnny Cash, The Chemical Brothers и др. Крис считает, что «кино – невероятная среда, позволяющая опереживать людям» [2]. Но ему этого недостаточно. Он пытается создать современную «машину» для опереживания. Не случайно Крис обратился к новым инструментам творчества, став одним из первых режиссеров музыкальных клипов, начавших экспериментировать с интерактивными технологиями.

Интерактивные музыкальные видео Криса Милка «The Johnny Cash», «The Wilderness Downtown», «Three Dreams of Black» – яркое тому подтверждение. Так, например, в «The Wilderness Downtown» режиссер стремился использовать все преимущества HTML5 и java script в сочетании с Google Chrome для создания эмоционального персонализированного контента, погружающего зрителя-пользователя в мир песни группы Arcada Fire и позволяющего ему взаимодействовать с контентом клипа. Перед началом интерактивного музыкального видео «The Wilderness Downtown» зрителю-пользователю предлагается ввести адрес дома, где он вырос.

Если в базе Google имеются панорамные снимки указанной улицы, то действие музыкального клипа будет происходить именно на ней. У зрите-

ля-пользователя есть также возможность написать письмо или нарисовать открытку, регулируя разветвление веток деревьев от курсора с помощью скорости движения мыши.

Крис Милк замечает: «Это было потрясающе. Я видел людей даже глубже реагирующих на это, чем на вещи, которые я делал в традиционных кадрах» [3]. Возможность написать письмо себе в детство оказывает сильное эмоциональное влияние. Многие со временем переезжают из родных краев, и поэтому испытывают волнение, когда смотрят на изображение улицы, где когда-то жили в детстве. Энди Бердт, вице-президент творческой лаборатории Google, так выразил свои ощущения: «Я чувствовал, будто я был там снова» [3].

«The Wilderness Downtown» относится к тем интерактивным цифровым повествованиям, которые наглядно показывают, как удачный сплав технологических и художественных решений позволяет зрителю-пользователю ощутить сильные эмоции. Проект расширяет наше представление об интерактивных возможностях Интернета в рассказывании историй. Он демонстрирует, что можно сделать с помощью HTML5 и как можно использовать Google-ресурсы для создания персонализированного сторителлинга.

Среди других цифровых форматов, вызвавших творческий интерес Криса Милка, следует назвать интерактивные инсталляции, позволяющие зрителям не только наблюдать за артефактом, но и взаимодействовать с ним, и даже стать его частью.

«The Treachery of Sanctuary» («Предательство неприкосновенности») – это масштабный интерактивный триптих, позволяющий зрителю-интерактору управлять своим изображением на трех огромных панелях и ощутить три стадии полета, символизирующие процесс творчества: рождение, смерть и перерождение идеи. Данная инсталляция впервые была представлена в Сан-Франциско осенью 2012 г.

Интерактивную инсталляцию можно смело назвать симбиозом творчества и технологий. Крис Милк и изобретатели экспериментальной студии «The Fake Love», создающей художественные иммерсивные проекты, соединили платформу openFramework с камерой Kinect. Для создания 3D-силуэтов использовался игровой движок Unity. Силуэт человека, захваченный с помощью Kinect и дополненный компьютерной анимацией, проецируется на панель. Крис Милк думает расширить проект и использовать ту же самую концепцию в приложении для iPhone и Android.

Интересно наблюдать, как люди, проходящие мимо, начинают верить именно в то, что видят на экранах. Крис Милк смог поместить реципиента в кадр, но мыслил он глубже: «Я хочу, чтобы вы прошли через окно, хочу, чтобы вы были в другом мире, чтобы вы жили в нем» [1].

Интерес Криса Милка к технологиям виртуальной реальности (VR – virtual reality) возник закономерно. В отличие от традиционных документальных фильмов, VR-видео способно погрузить зрителя в эпицентр истории, помочь ему лучше понять, что чувствует персонаж. Хотя, конечно, «говорить о виртуальной реальности, это как танцевать об архитектуре», – замечает Милк (из выступления на конференции TED [1]). В виртуальной реальности реципиент помещается в сам рассказ благодаря пространственному звуку и стереоскопическому 360°-видео, приобретая иллюзию нахождения в другом мире.

Крис Милк хотел создавать истории, переносящие реципиента к далеким и невероятным местам, стирающим грань между нашим миром и вир-

туальным. Таким фильмом и стала документальная работа «Clouds over Sidra», снятая при содействии компании VRSE и Гадо Арора. Это история 12-летней сирийской девочки Сидры, живущей с семьей в Иордании в лагере беженцев в течение последних полутора лет. Крис Милк так говорит о том, что для него VR в данном документальном фильме: «Когда вы в шлеме виртуальной реальности, вы видите все по-другому. Вы оглядываетесь внутри этого мира. Вы сидите там, в ее комнате, наблюдая за ней. Когда вы смотрите вниз, вы видите, что сидите на том же полу, что и она, вы сидите с ней там. Благодаря этому вы воспринимаете ее как человека, вы глубже сопереживаете ей. Я считаю, что мы можем менять взгляды людей с помощью этой машины» [1].

Крис Милк является обладателем многих престижных наград, включая Гран-при «Каннские львы», D&AD, Grand Clio, несколько номинаций Грэмми SXSW, Moon men в MTV Movie Awards и премию Великобритании МВА за инновации. В 2015 г. режиссер выступил на TED конференции с сообщением «Сила виртуальной реальности в качестве среды для продвижения человечества вперед».

Список литературы

1. Chris Milk: how virtual reality can create the ultimate empathy machine. TED Talks. URL: https://www.ted.com/talks/chris_milk_how_virtual_reality_can_create_the_ultimate_empathy_machine (дата обращения: 22.03.2016).

2. Simon Vozic-Levinson. Arcade Fire's revolutionary «We used to Wait» video: director Chris Milk explains how it was created. URL: <http://www.ew.com/article/2010/09/08/arcade-fire-video-interview> (дата обращения: 17.03.2016).

3. ABC news. The Conversation: Exploring «The Wilderness Downtown». URL: <http://www.abcnews.go.com/WN/arcade-fire-music-video-wilderness-downtown-pulls-google/story?id=11554139> (дата обращения: 17.03.2016).

Научный руководитель: *Н. И. Дворко*, д-р искусствоведения, профессор кафедры режиссуры телевидения СПбГИКиТ.

УДК 004.032.6

П. С. Корнева

Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, Санкт-Петербург

О НАВИГАЦИИ В ИНТЕРАКТИВНОЙ ДОКУМЕНТАЛИСТИКЕ

Режиссеры всегда стараются идти в ногу со временем и использовать все, что может расширить возможности кинематографа. Цифровые технологии стали объектом пристального внимания режиссеров-документалистов в последнее время. Ключевым моментом становится стремление режиссеров и дизайнеров гармонично совместить документальные материалы и интерактивную среду. Однако это ставит вопрос о необходимости поиска новых способов структурирования и организации документального материала в интуитивно понятный и доступный пользователю интерфейс.

© Корнева П. С., 2016.

Выбор навигационной структуры в первую очередь диктуется типом документального проекта, его назначением и спецификой. Навигация является не только инструментом структурирования материала, но также помогает раскрыть его идею. Arnau Gifreu на основе анализа более чем 200 различных значимых примеров интерактивных документальных фильмов выделил основные типы навигации и взаимодействия: навигация, основанная на делении (темы, главы, сценки и т. п.); временная навигация (даты, события, периоды, дни, годы и др.); пространственная навигация (географические, наглядные, основанные на фотографиях карты); навигация, основанная на отклике (аудио- или видеосимволах); разветвленный тип навигации (где возможен выбор варианта прогресса); гипертекстовый тип навигации (гипертекстовые схемы); предпочтительный тип навигации (перетаскивание, добавление и нажатие кнопок); аудиовизуальный режим навигации (аудио / видео / анимация / фотографии); звуковой тип навигации (аудио / музыка); режим погружения или моделируемый тип навигации (симуляция интерактивной игры) [1].

Проект «This Land» (2009) интерактивного дизайнера Джереми Мендеса основан на временной навигации. В нем пользователю предлагают вместе с режиссером-документалистом Дианой Уилан присоединиться к канадской военной экспедиции, которая отправляется к крайней северной точке Канады, чтобы поднять там флаг своей страны. Здесь нам предлагается навигация, имеющая вид таймлайна, поделенного на 16 дней путешествия. В дополнение есть навигация, где таймлайн поделен в соответствии с длительностью светлого времени суток или его температуры на протяжении всего путешествия.

Документальный проект «Heart of the Arctic» (2014), созданный под руководством канадского монетного двора цифровым агентством «Jam3» и производственной компанией «Tendril» в сотрудничестве с «Cossette», основан на аудиовизуальном режиме навигации, включающем большое количество анимации и скроллинг, с помощью которого мы постепенно продвигаемся вглубь этого интерактивного проекта. Для навигации и определения местонахождения в проекте пользователю предлагается таймлайн в нижней части экрана с обозначенными ключевыми точками путешествия. С помощью указателя мыши легко попасть в любую часть таймлайна. Структура, организованная подобным образом, отражает идею движения от начальной точки к конечной, сохраняя элементы интерактивности и давая пользователю свободу перемещения.

Комфортное погружение в проекты, имеющие подобную структуру (особенно использующие в качестве инструмента для навигации скроллинг), обеспечит даже планшет, так как упрощенная структура не подразумевает более сложных устройств ввода информации, чем сенсор или компьютерная мышь.

Здесь стоит упомянуть про проект «WWF Together» (2013), созданный под руководством Всемирного фонда защиты дикой природы. Он, как и предыдущие проекты, разработан для планшета, причем версии, адаптированной под ПК, он не имеет.

Проекты, имеющие в своей основе нелинейный сторителлинг, складывающийся из фрагментов, как мозаика, чаще всего имеют разветвленную структуру, например, проекты «Kabul Portraits» (2015) от NFB и «Eat: The story of food» от «National Geographic Channel» (2014). Данная структура позволяет пользователю самому выбирать разделы, которые он просмотрит раньше других, самому выстраивать процесс изучения проекта.

В проекте «Kabul Portraits» Джереми Мендес с помощью данной структуры отразил портретный образ культурной богемы Кабула, определяющей и ведущей за собой развитие и ритм культурной жизни города. Портрет каждого из шести героев пользователь собирает «по кусочкам» из фрагментов их жизни, мыслей, личных вещей, фотографий, которые располагаются в соответствующих частях профайла каждого героя. Навигация в данном проекте является тематической и имеет достаточно простую, зато интуитивно понятную структуру. От стартового экрана проект развивается в разветвленной последовательности, при этом пользователю доступно свободное перемещение между разделами проекта. Это позволяет зрителю участвовать в построении истории самостоятельно, в более актуальной для него последовательности, начинать знакомство с любым из героев или изучать лишь какую-то определенную часть профайлов, наиболее интересную и актуальную.

По сравнению с «Kabul Portraits», проект «Eat: The story of food» имеет чуть более усложненную структуру. Со стартовой страницы проекта мы можем попасть в любой из разделов, посвященных определенному продукту, попав же в любой из них, мы должны скроллить страницу вниз, чтобы познакомиться с ее содержанием. Каждый «шаг» перемещает нас на следующий фрагмент, содержащий определенным образом структурированную информацию (всплывающие по клику видео, фото, заметки), что также напоминает организацию профайла героев в предыдущем проекте. Если в «Kabul Portraits» свободная навигация по проекту позволяет не только выбирать порядок прохождения локаций пользователем, но и миновать определенные разделы и перейти к изучению более актуальной информации, то здесь, выбрав раздел, посвященный определенному виду еды, мы вынуждены знакомиться с линейно представленной страницей, лишь выбирая, какие аудиовизуальные объекты на ней изучать, а какие – пропустить.

Некоторые проекты могут соединять в себе различные типы навигации. Например, проект «Out my window» (2010) о людях со всего мира, живущих в высотках, имеет в основном разветвленный тип навигации. Визуальный интерфейс представлен в виде одного большого дома, сконструированного из окон различных зданий, где окна являются своего рода «дверями», ведущими к истории о каждом из героев. Щелкнув по такому окну, мы оказываемся в 360°-панораме квартиры героя, составленной из фотографий, где можем ознакомиться с деталями, все осмотреть, открыть и просмотреть видеофайлы. Два дополнительных вида навигации: пространственная – по географической карте с отмеченными на ней точками-городами, а также персонифицированная аудиовизуальная, где мы выбираем героя по его фотографии. Такой широкий спектр типов навигации позволяет пользователю активно участвовать в построении истории, самостоятельно строить узнаваемую им историю в различных ракурсах.

Есть и такие проекты, в которых нам предоставляется возможность свободно перемещаться по виртуальному миру, как в «Circa 1948» (2014). Этот проект построен как интерактивная игра. Здесь пользователь максимально погружается в виртуальную среду, изучает ее: ходит по улицам, заходит в здания, заглядывает в комнаты и изучает предметы.

Проект «Bear 71» (2012) основан на пространственной навигации. Войдя в проект, пользователь видит наглядную карту заповедника, насыщенную аудиовизуальным контентом, находящимся в движении. Чтобы узнать информацию о каком-либо животном на карте, сначала нужно его «догнать»

и ловко по нему кликнуть. Такой тип организации материала позволяет пользователю глубоко погрузиться в виртуальную среду и увлечься проектом.

Интерактивные дизайнеры разрабатывают различные навигационные структуры для проектов на основе схожих признаков. Но при этом каждая структура настолько гармонично вписана в проект, что обостряет художественный образ, тем самым становясь уникальной и неповторимой. Материал документального проекта – это основная его часть, но не единственная. От грамотности разработанной навигационной структуры зависит, комфортно ли чувствует себя пользователь в виртуальной среде, понимает ли он структуру на интуитивном уровне, принимает ли ее. А от этого уже зависит эффективность восприятия этого материала и последующая его оценка. Поэтому разработка навигационной структуры в интерактивной документалистике – важный и очень трудоемкий этап работы над проектом.

Список литературы

1. Gifreu, Arnau (2010), El documental multimèdia interactiu. Per un proposta de model d'anàlisi. [Treball de recerca]. Departament de Comunicació. Universitat Pompeu Fabra.
2. Проект «Circa 1948». URL: <http://www.circa1948.nfb.ca/>
3. Проект «Out my window». URL: <http://www.interactive.nfb.ca/#/outmywindow/>
4. Проект «WWF Together». URL: <http://www.worldwildlife.org/pages/the-world-s-most-amazing-animals-in-one-app>
5. Проект «This land». URL: <http://www.thisland.nfb.ca/#/thisland>
6. Проект «Kabul Portraits». URL: <http://www.kabulportraits.nfb.ca/main.html>
7. Проект «Bear 71». URL: <http://www.bear71.nfb.ca/#/bear71>
8. Проект «Heart of the Arctic». URL: <http://www.foryourconsideration.ca/rcm/>
9. Проект «Eat: The story of food». URL: <http://www.natgeoeat.com/>

Научный руководитель: *Н. И. Дворко*, д-р искусствоведения, профессор кафедры режиссуры телевидения СПбГИКиТ.

УДК 004.032.6

М. Д. Стрельникова

Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, Санкт-Петербург

ИНТЕРАКТИВНАЯ АНИМАЦИЯ ВИНСЕНТА МОРИССЕТА

Канадский режиссер-экспериментатор Винсент Мориссет является одним из ярких медиахудожников, на практике исследующих богатые возможности анимации при создании цифровых повествований. Соединяя цифровые технологии с нарративной анимацией, Мориссет стремится к формированию у пользователя эмоционального опыта взаимодействия с интерактивным произведением. Он по праву считается первопроходцем и в жанре интерактивного музыкального видео (Neone Bible, 2007).

Уже более десяти лет Мориссет разрабатывает подходы к рассказу истории, смешивая жанры и экспериментирует с цифровыми технологиями. Он постоянно выступает со своими работами на различных фестивалях, статьи

о нем выходят во многих европейских, американских и канадских изданиях, он является лауреатом множества премий.

В 2011 г. Винсент выпустил интерактивную анимацию «BLA-BLA», которая стала ярким событием в области цифрового сторителлинга. Мориссет уже не в первый раз удивляет интерактивными работами, однако, как уже говорилось, до «BLA-BLA» режиссер работал в этом направлении в основном с музыкальными группами («Arcade Fire» (Канада), «Sigur Ros» (Исландия)). Создание интерактивной анимации было для Винсента абсолютно новым опытом и, как выяснилось, это не единственная его работа в данном жанре. Через 3 года перед нами предстало удивительное путешествие «Way to Go», настоящая притча, заставляющая задуматься о самоопределении, положении человека в этом мире и о роли одиночества в жизни каждого из нас.

Вернемся к «BLA-BLA». В создании проекта участвовала монреальская студия «ААТООА» при поддержке Канадской государственной службы кинематографии (NFB). Мориссет и его команда повествуют о нюансах человеческого общения, они создали некий «макет» основных принципов коммуникации. Это очень тонкая и многослойная работа, основанная на чувственном восприятии, при этом пользователь в полной мере может прикоснуться к хрупкому спектру эмоций и настроений, заложенных в проекте.

Проект буквально создает «портрет» эмоции и образно раскрывает ее причины. «Лицом» каждой из частей, а всего здесь их шесть (1 – Слова, 2 – Губка, 3 – Истоки, 4 – Болтовня, 5 – Вместе, 6 – Отбой), является человек, один или в окружении таких же, как и он. Работу можно назвать попыткой анализа человеческого восприятия коммуникативных действий. Пользователь взаимодействует с персонажем, раскрывает какую-либо его эмоцию и таким образом получает не просто отстраненную информацию, а опыт непосредственной вовлеченности в действие. Мы начинаем разбираться и вникать в ход общения, можем адекватно оценить как свои действия, так и реакцию персонажа.

Техническая инновация проекта заключается в эксперименте по соединению разных технологий анимации (ксерографии, stop-motion анимации и традиционной анимации) в интерактивном нарративном пространстве с элементами геймплея. Разнообразие медиасредств дает новый и уникальный результат, способствует изучению новых форм как повествования, так и графического интерфейса. Балансирование между игрой и анимацией дает новый опыт осязания продукта, позволяет раскрыть авторскую идею в более широком и разностороннем аспекте. В то же время создатели не хотели, чтобы проект выглядел исключительно порождением цифровой эпохи, поэтому были созданы куклы персонажа, позже анимированные. Это добавило больше эстетики и осязаемости в проект. Разработчикам удалось сгенерировать настроения и эмоции в интерактивной высокотехнологичной среде.

Главным достоинством проекта является его статус эксперимента. Чем больше будет подобных работ, тем быстрее и качественнее продолжит развиваться жанр интерактивной анимации. К достоинству можно и отнести то, что для прохождения и анализа данной работы не обязательно владеть иностранным языком, так как повествование ведется исключительно через управление персонажем и выполнение определенных действий.

К недостаткам творческого эксперимента Винсента Мориссета я бы отнесла его неоднозначность во многих вопросах. В проекте все настолько аб-

страктно выражено и субъективно отражено, что догадаться об идее «BLA-BLA» представляется задачей весьма сложной для широкой аудитории. Размытость и неточность в самом повествовании не дает плюсов, а лишь еще больше запутывает пользователя.

Интерактивная анимация представляет собой феномен «скрещивания» игры и традиционной анимации. Данный продукт может быть не просто развлекательным, но и обучающим, он может оказаться даже более эффективным, чем традиционный подход к обучению, но мы этого не узнаем, пока не попробуем развиваться в этом направлении. Новые возможности позволяют воздействовать на разные отделы головного мозга, формировать особое восприятие благодаря погружению в проект. С помощью огромного набора технических средств художник теперь может раскрывать многие грани своей идеи для пользователя, по-настоящему «пригласить» в свой мир и не просто рассказать и показать свои мысли и чувства, а еще и дать возможность пережить их вместе. Дать пользователю выбор в смоделированной ситуации – эта уникальная возможность подарить новый опыт, оставить след в памяти, благодаря активному участию пользователя в истории.

Такие художники, как Винсент Мориссет, доказывают, что создавать работы на мыслимых и немыслимых платформах не просто реально, но еще и интересно, играя с реальным миром и виртуальной реальностью, дополняя одно другим, обогащая работу новыми возможностями.

Список литературы

1. Neone Bible. URL: <http://www.beonlineb.com/> (дата обращения: 9.04.2016).
2. BLA-BLA. URL: <http://www.blabla.nfb.ca/> (дата обращения: 9.04.2016).
3. Way to Go. URL: <http://www.a-way-to-go.com/> (дата обращения: 9.04.2016).

Научный руководитель: *Н. И. Дворко*, д-р искусствоведения, профессор кафедры режиссуры телевидения СПбГИКиТ.

УДК 004.032.6

Р. Ф. Зарипова

Санкт-Петербургский государственный институт
кино и телевидения, Санкт-Петербург

ПРОЕКТ «INTERACTIVE NAIKU»: ЭКСПЕРИМЕНТ ПО СОЗДАНИЮ ИНТЕРАКТИВНОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ КОРОТКОЙ ФОРМЫ

Трехстишия хайку, глубокие по содержанию и возникающим ассоциациям, по праву можно назвать жемчужинами японской поэзии. Их «экстремально» короткая поэтическая форма содержит всего 17 слогов по 5–7–5 мор в строке:

*«Тишина кругом.
Проникают в сердце скал
Голоса цикад».*
Мацуо Басе

Р. Барт так высказался о хайку (хокку, хайкай): «У хокку есть одна несколько фантазмагорическая особенность: все время кажется, что его легко написать самому» [1].

В 2014 г. современные лидеры в области цифрового повествования – немецко-французский телеканал ARTE совместно с Канадской государственной службой кинематографии (National Film Board of Canada) – выступили со смелым экспериментом, объявив конкурс на создание интерактивного мультимедийного повествования короткой формы, так называемого «интерактивного хайку» [2]. Из 162 концепций коротких работ, участвовавших в конкурсе, только двенадцать были выбраны для дальнейшей реализации и вошли в финальный проект «Interactive Haiku». Именно они наиболее точно соответствовали следующим правилам, выдвинутым организаторами конкурса:

- иметь длительность не более 60 секунд;
- вдохновить пользователя, заставить его увидеть мир по-новому;
- использовать только одну интерактивную концепцию;
- выполнять требования к дизайну браузера (общие NFB/ ARTE заголовки);
- не содержать навигации;
- содержать звук;
- быть понятным и доступным международной аудитории;
- соблюдать авторские права;
- быть адаптированным к настольным компьютерам, планшетам и мобильным устройствам.

Данные правила доставили немало проблем создателям интерактивных повествований, так как соблюсти их все было весьма сложно. Именно поэтому было решено ввести 10-е правило о возможности нарушения одного из правил. При этом любое несоблюдение правил нужно было оправдать с точки зрения художественного решения проекта.

Анализ интерактивных работ, входящих в проект «Interactive Haiku», говорит о проблемах, с которыми сталкиваются цифровые медиахудожники при создании короткой формы интерактивного повествования (вымышленной или невымышленной). На них указывают факты нарушения тех или иных правил конкурса по созданию «Интерактивных хайку».

Главное правило, связанное с длительностью проекта, пожалуй, чаще всего нарушалось. В зависимости от опыта взаимодействия пользователя многие проекты могут длиться как полчаса, так и несколько секунд. Примерами являются проекты: «Music in the Key of Life» (Theodor Twetman, Швеция, длительность не ограничена), «Phi» (Charles Ayats, Франция, 3 минуты), «Life is short» (Florian Veltman, Франция, 2 минуты). Самый длинный проект Datum (Ben Swinden and Hamish Lambert, Канада) мог длиться целый месяц. Частые нарушения создателями интерактивного хайку формата в 60 секунд говорят о сложности выразить свою мысль максимально кратко. Из первой проблемы вытекает следующая: сложно сделать короткий проект, понятный зрителю. В частности, некоторые хайку были крайне абстрактны и весьма неоднозначны (например, проект «Z...» (Cyril Diagne, Франция). Часто, чтобы понять идею автора интерактивного хайку, нужно изучить дополнительный материал.

Чрезмерная абстрактность образов – достаточно серьезная проблема некоторых работ, представленных в проекте. Так как в сборнике все проекты располагаются в случайном порядке, пользователь, выбравший первым до-

статочно абстрактный, непонятный интерактивный хайку, не захочет смотреть другие.

Стоит отметить, что краткая форма цифрового повествования редко обладает сложной структурой, предполагающей вариативность прохождения проекта. Однако у этой формы есть и немало преимуществ. В первую очередь, короткая форма способна наиболее конкретно и гораздо более емко выразить мысль, отбросив все лишние детали.

Также заметим, что создатели интерактивных хайку прибегали к различным способам взаимодействия с пользователем. Они использовали не только мышь и клавиатуру, но и камеру с микрофоном. Более того, большая часть проектов шла на различных устройствах: компьютерах, планшетах, смартфонах. Среди успешных проектов, построенных на использовании взаимодействия пользователя с сенсорным экраном планшетов и смартфонов, следует назвать проект «The Seasonal Stroller», созданный компанией Cosmografik (Франция).

Большинство проектов были весьма доступны и понятны международной аудитории. Этому способствовало практическое отсутствие текста: все строилось на образах и звуках.

Конкурс по созданию интерактивного хайку, проведенный ARTE совместно с NFB, – важное событие, ставшее площадкой для творческих экспериментов многих медиахудожников, стремящихся использовать новые возможности интерактивных цифровых медиа. Их результаты, выразившиеся в 12 работах, формирующих проект «Interactive Haiku», свидетельствует о сложности создания интересных интерактивных нарративов в коротком формате.

Список литературы

1. *Барт Р.* Империя знаков / пер. с фр. Я. Г. Бражниковой. М., 2004. URL: <http://www.ec-dejavu.ru/h/Hokku.html> (дата обращения: 20.03.2016).
2. Interactive Haiku. URL: <http://www.interactivehaiku.com/> (дата обращения: 20.03.2016).

Научный руководитель: *Н. И. Дворко*, д-р искусствоведения, профессор кафедры режиссуры телевидения СПбГИКиТ.

УДК 004.032.6

Э. В. Палушин

Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, Санкт-Петербург

ИНТЕРАКТИВНАЯ РЕКЛАМА НА ОСНОВЕ ВИДЕО (НА ПРИМЕРЕ ПРОЕКТА КОМПАНИИ «PHILLIPS DESIGNED TO PLAY»)

Понятие «нарративная интерактивная реклама» появилось относительно недавно, хотя термины «нарративность» и «интерактивность» не столь новые. Сочетание этих двух слов и их связь с рекламой стали возможными с развитием компьютерной графики и глобализацией сети Интернет.

Интернет является интерактивной средой и поэтому обеспечивает существенную вовлеченность потребителя. Каждый интернет-пользователь имеет возможность не только пассивно получать информацию, но и активно взаимодействовать с ней, исходя из своих интересов и предпочтений, выбирая наиболее актуальные для себя ресурсы и содержание, вступая в коммуникацию с другими пользователями и так далее. Увидев рекламное объявление, пользователь имеет возможность сразу перейти к более подробной информации о рекламируемом предложении.

Но с появлением новых возможностей предоставления информации маркетологи и рекламные компании столкнулись с новыми для них проблемами. Это способствовало возникновению множества разных схем воздействия истории на аудиторию.

Интерактивный рекламный проект компании Philips «Предназначен для игры» («Designed to Play») демонстрирует одну из возможных маркетинговых схем интерактивного повествования. Для привлечения внимания онлайн-аудитории к своему новому товару – универсальной бритве «Click & Style» компания Philips решила создать собственное видео-приключение «Предназначен для игры». Идея данной рекламы появилась в 2013 г. и принадлежит Ленцу Бунстроу (маркетологу компании Philips), Нью-Йоркской компании Ogilvy & Mather, специализирующейся на исследованиях тенденции рекламного рынка, и компании Rapt Media, которая занималась созданием истории и видеоконтентом проекта.

Задача рекламы – заинтересовать молодых людей в использовании электробритв. Понимая, что данная целевая аудитория большую часть времени проводит в сети Интернет, компания решила использовать современные web-технологии. Проект задуман как история о парне, который, как и большинство пользователей, является представителем цифрового поколения.

Главной технологической и творческой инновацией проекта является использование новых медиа в рекламе товара. Это позволяет по-другому взглянуть на рекламируемый продукт и увидеть его в действии на конкретном человеке (харизматичном парне). Пользователи сопереживают герою, и реклама действует уже не просто на уровне желания. Такой ход позволяет зрителю серьезней относиться к рекламе, поинтересоваться предлагаемой историей, задержать внимание на контенте. В интерактивной рекламе «Предназначен для игры» средний пользователь делает от 3 до 5 выборов сюжета, проводя на сайте около 4 минут. Благодаря увлекательной нелинейной истории, юмору в разных его проявлениях, а также оптимизации приложения под мобильные платформы, компании Philips удалось увеличить продажу бритвы «Click & Style» на 16%. Не случайно реклама выиграла серебряную статуэтку «Effie» (2014), присуждаемую наиболее успешным рекламным кампаниям, проводимым на рынке. Важным достоинством проекта является и наличие русской локализации, благодаря которой у компании Philips, возможно, появилось больше «бородатых» клиентов.

Среди других примеров интерактивной рекламы, созданной на основе видео, следует назвать:

- интерактивный ролик «Sortie En Mer» («Морская прогулка») французской фирмы одежды для моряков и спасательных жилетов GUY COTTEN;
- короткометражный интерактивный игровой фильм ужасов с элементами драмы «Five Minutes» («Пять минут») выпускника Баден-Вюртемберга

ской киноакадемии Германии Максимилиана Нимана (UNIT9), представляющий собой рекламу знаменитой марки ударопрочных и водонепроницаемых часов «G-SHOCK», выпускаемых японской компанией Casio;

– интерактивный социальный рекламный ролик «Inseparable» от компании Coca-Cola о бережном отношении к матерям и др.

В заключение хочется вспомнить цитату Дэвида Огилви, которая может стать напоминанием каждому, кто решается на создание интерактивной рекламы: «Цель рекламы состоит не в том, чтобы развлекать зрителя, а в том, чтобы продавать ему товар» [1].

Список литературы

1. Дэвид Огилви, цитаты. URL: <http://www.citaty.socratify.net/devid-ogilvi> (дата обращения: 28.03.2016).

2. Проект «Designed to Play». URL: <http://www.raptmedia.com/project/philips-designed-play-drives-mobile-video-engagement> (дата обращения: 28.03.2016).

3. Проект «Sortie-en-mer». URL: <http://www.sortieenmer.com/> (дата обращения: 28.03.2016).

4. Проект «Inseparable». URL: <https://www.inseparable.coca-cola.com/?lang=en> (дата обращения: 28.03.2016).

Научный руководитель: *Н. И. Дворко*, д-р искусствоведения, профессор кафедры режиссуры телевидения СПбГИКиТ.

УДК 004.032.6

А. К. Проскурина

Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, Санкт-Петербург

ИНТЕРАКТИВНЫЙ МУЛЬТИМЕДИЙНЫЙ ПРОЕКТ «THE LAST HUNT»

Проект «The Last Hunt» (2013), размещенный на сайте Канадской государственной службы кинематографии (NFB), является совместным творчеством канадского фотографа Alexi Hobbs, интерактивного дизайнера цифровой студии NFB Jeremy Mendes и исполнительного продюсера Loc Dao, известного по таким документальным веб-проектам, как «Welcome to Pine Point»; «Bear 71»; «Circa 1948» и «Seven Digital Deadly Sins».

В данном проекте, представляющем собой интерактивное фото-эссе, фотограф Алексис Хоббс (Alexi Hobbs) документирует последнюю охоту своего деда, используя разнообразные медиа: текст (заметки автора); фотографии, сделанные во время совместной охоты; рисунки, мультипликацию и музыку. Лаконичный веб-проект предлагает поразмышлять о природе, семье и силе документирования событий жизни.

Благодаря правильно подобранному дизайну, музыке, грамотному оформленному тексту и анимации мы имеем возможность погрузиться в историю реального человека.

«Мы находимся в эпохе интерфейса», – отмечает Дао, исполнительный продюсер проекта. «Мы перешли с клавиатуры и мыши, в мир, где прикосновение – наиболее быстрая часть взаимодействия с мобильными устройствами», отмечает он. «Поэтому мы пытаемся внедрить эти установки, чтобы занять следующее место в интерфейсе. Я надеюсь, что интерфейс будет становиться все более и более беспрепятственным при погружении в историю» [1].

Действия пользователя в проекте «The Last Hunt» направлены на изучение набора заранее определенных событий, т. е., знакомясь с героем, пользователь не можем повлиять на его судьбу, изменить какой-то элемент или этап проекта.

Достоинствами данного проекта является интуитивно понятный графический интерфейс, гармоничный и стильный дизайн, способствующий погружению в атмосферную историю. Все повествование сопровождается музыкой. Ее сочетание со звуками леса помогает лучше почувствовать настроение автора эссе.

Проект создан, прежде всего, для планшетов и мобильных устройств, хотя его можно изучать посредством настольного компьютера. В проекте удачно используется параллакс-скроллинг (от англ. *parallax-scrolling*) – особая техника, применяемая в веб-дизайне в основном при работе с компьютерной графикой. Благодаря этой технике фоновые изображения, находящиеся в перспективе, двигаются медленнее, чем элементы, расположенные на переднем плане. Параллакс-скроллинг лучше работает на планшете или смартфоне, в чем можно убедиться, загрузив бесплатно данный проект на свое устройство (iPad, iPhone или Android).

В условиях развития современных коммуникаций, когда молодое поколение редко читает книги, журналы и газеты, веб-проекты, подобные «The Last Hunt», могут привлечь аудиторию к печатному слову. Убедительный рассказ о семье и ее традициях; гладкая, интуитивная прокрутка, обеспечивающая плавный процесс сторителлинга; красивые изображения фотографа Alexi Hobb; текст, сочетающийся с параллакс-скроллингом, – все это не привлекает в проекте.

В заключение стоит отметить, что в сфере веб-документалистики постоянно появляются новые проекты, использующие инновационные технологии, богатый мультимедийный контент, нелинейные структуры повествования. Вместе с тем потребность в линейных мультимедийных нарративах, таких как фото-эссе *The Last Hunt*, *Welcome to Pine Point*, *Snow Fall* и многие другие, все время растет. Многих подкупает их простота в сочетании с хорошей историей.

Список литературы

1. Hought S. The Globe and Mail Published Tuesday // Meet the visionary behind one of the 'world's hippest' content hubs. 2014. Jan. 14. URL: <http://www.theglobeandmail.com/arts/film/meet-the-visionary-behind-one-of-the-worlds-hippest-content-hubs/article16327140/> (дата обращения: 5.04.2016).
2. Проект «The Last Hunt». URL: <http://www.docubase.mit.edu/project/the-last-hunt/> (дата обращения: 5.04.2016).

Научный руководитель: *Н. И. Дворко*, д-р искусствоведения, профессор кафедры режиссуры телевидения СПбГИКиТ.

ВЕБ-ПРОЕКТ «UNSPREAK» С РАЗНОЙ СТЕПЕНЬЮ УЧАСТИЯ ПОЛЬЗОВАТЕЛЯ

Интерактивная документалистика в своем подходе к репрезентации действительности трансформирует зрителя в активного пользователя. В зависимости от используемой модели взаимодействия пользователь может не только осуществлять навигацию по проекту и взаимодействовать с его содержанием, но и участвовать в производстве самого контента [1].

Проект «Unspeak», разработанный в 2013 г. (Submarine Channel), является одним из примеров документального веб-проекта, предоставляющего пользователю разную степень участия в проекте. «Unspeak» исследует манипулятивную власть языка, опираясь на одноименную книгу британского писателя Стивена Пула. Соединяя кинопроизводство с технологиями и дизайном, авторы проекта разворачивают историю «Unspeak» посредством нескольких составляющих: кино-, видеофильмов; визуализации данных, а также словаря, в пополнении которого могут участвовать сами пользователи.

Главная страница сайта проекта состоит из трех секций: «Термины», «Эпизоды» и «Сведения». В первой секции пользователю предлагается не только изучить словарь терминов «Unspeak», но и добавить новый термин. Вторая секция отведена под видео, а в третьей расположены ссылки на инфографику с информацией о том, как «Unspeak» используется в СМИ.

Основой проекта являются 6 видеороликов, имеющих свои темы: «Слово – это оружие», «Деньги говорят», «Стихийные бедствия», «Антисоциальные медиа», «Обамарама» (сленговое название фанатизма по отношению к Бараку Обаме) и «Совершенно новые умы». В каждом видеоролике обзревается несколько терминов «Unspeak», которыми активно пользуются политики. Пользователь имеет возможность оставить комментарий со своим мнением и таким образом «поучаствовать» в развитии проекта.

Колонка «Термины» содержит словарь, раскрывающий смысл и исторический контекст привычных людям терминов. При этом пользователи проекта могут добавить новые слова. При выборе любого из терминов в словаре открывается страница с его описанием и списком родственных выражений. Помимо оригинального толкования термина, есть и альтернативное определение, данное другим пользователем. Аудитория проекта может оценить альтернативное определение путем выставления «лайков» и «дизлайков».

Рассмотрим третью колонку на примере термина «генномодифицированные продукты». Для исследования пользователю дается четыре элемента.

1. Анализ контекста, в котором был употреблен данный термин в социальной сети Twitter. В проекте представлено 30 топ-слов и фраз, наиболее часто употребляемых вместе с термином «генномодифицированные продукты».

2. Популярность и частота использования термина в социальной сети Twitter. Представленная инфографика показывает «пульс» твитов, содержащих этот термин, демонстрируя изменение популярности термина с течением времени на

основе текущих событий и новостей. К примеру, 31 августа 2013 г. было зафиксировано 1145 твитов, наибольшее количество которых (219) написаны в 20:00.

3. График связи терминов «Unspeak» между собой по Википедии.

На данном графике термины изображены белыми точками, связанными между собой нитями. Чем чаще определенный термин ставится в контекст с исследуемым на Википедии, тем он ближе к нему на графике. В случае с «генномодифицированными продуктами» ближайшими терминами являются «биоразнообразии», «органическая пища» и «биотопливо».

4. Географический график упоминания термина, функционирующий через Google Maps. Google Maps отображает заголовки новостей и публикаций, которые обсуждают выбранный пользователем термин.

В целом проект «Unspeak» является интересным явлением в интерактивной документалистике. Пока сайт функционирует, проект непрерывно развивается за счет пользовательского контента. Такие возможности делают проект не просто серией фильмов, направленных на ознакомление потенциального зрителя с языком «Unspeak», но и превосходным инструментом для дальнейшего исследования поставленной проблемы.

Список литературы

1. Дворко Н. И. Интерактивный документальный фильм как феномен цифровой эпохи // Историческая и социально-образовательная мысль. 2014. № 5.

2. Проект «Unspeak». URL: <http://www.unspeak.submarinechannel.com/> Interactive Naiku (дата обращения: 25.03.2016).

Научный руководитель: Н. И. Дворко, д-р искусствоведения, профессор кафедры режиссуры телевидения СПбГИКиТ.

УДК 004.032.6

С. О. Петров

Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, Санкт-Петербург

ИНТЕРАКТИВНЫЙ ЭПИЗОД К ТЕЛЕВИЗИОННОМУ СЕРИАЛУ «OUR WORLD WAR»: АНАЛИЗ ОПЫТА ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Несмотря на то, что телевидение накопило достаточно большой опыт привлечения аудитории к взаимодействию с телевизионным контентом, интерактивных телевизионных повествований пока еще не так много. В этой связи большой интерес представляют интерактивные проекты вещательной корпорации BBC, направленные на то, чтобы использовать цифровые технологии для вовлечения аудитории в процесс рассказывания истории.

Основное внимание в данной статье уделяется веб-эксперименту, представляющему собой интерактивный эпизод к британскому военному мини-сериалу «Our World War» («Наша Первая мировая», 2014, реж.: Брюс Гудисон, Бен Чанан, Scott Rawsthorne), основанному на рассказах очевидцев, побывавших на полях ужасных сражений Первой мировой войны.

Цель интерактивного эпизода «Our World War» – сделать зрителя-пользователя активным участником происходящих событий, поставить его перед необходимостью принимать решения за главного героя – капрала Артура. Так, например, во втором акте интерактивного эпизода, натолкнувшись на раненого и беззащитного врага, зритель-пользователь должен сделать выбор: оставить врага в живых или же безжалостно выстрелить ему в голову. Подобный нелегкий выбор, влияющий на боевой дух команды, а также отношение героев к главному персонажу, зрителю-пользователю предстоит совершать на протяжении всего эпизода.

Хотя сериал основан на реальных событиях, персонажи истории являются вымышленными. Удачно соединив кинематографические кадры с графикой, анимацией и интересным геймплеем, создателям интерактивного проекта удалось реализовать интерактивное повествование, в котором от зрителя зависит конечный исход истории.

Следует отметить и грамотную структуру интерактивного эпизода: он разделен на короткие акты, по завершении которых пользователь получает оценку своих действий и морального состояния команды. Каждое действие зрителя-пользователя открывает выполненный в анимационном стиле спин-офф об одном из героев интерактивного эпизода.

Исполнительный продюсер Тим Плимминг отмечает, что к созданию данного интерактивного эксперимента их подтолкнула компьютерная игра «The Walking Dead» (2012), основанная на серии комиксов Роберта Киркмана, а также интерактивный документальный графический роман «CIA: Operation Ajax» (2012). И хотя интерактивный эксперимент BBC больше напоминает компьютерную игру, он является отличным примером того, как современные технологии могут быть использованы для показа исторических событий.

Список литературы

1. Проект «Our World War». URL: <http://www.bbc.co.uk/programmes/articles/1kWsQcfTPFjz9sdxftGFhC/our-world-war-interactive-episode> (дата обращения: 20.03.2016).

Научный руководитель: *Н. И. Дворко*, д-р искусствоведения, профессор кафедры режиссуры телевидения СПбГИКиТ.

УДК 004.032.6

М. И. Кошелев

Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, Санкт-Петербург

ИНТЕРАКТИВНЫЙ ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ПРОЕКТ «CIRCA»: ВИРТУАЛЬНОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ ПО ДОВОЕННОМУ ВАНКУВЕРУ

«Circa 1948» – это новаторский виртуальный нелинейный проект, разработанный в 2014 г. для устройств на базе iOS художником Стэном Дугласом и цифровой студией Канадской государственной службы кинематографии в Ванкувере под руководством Лок Дао. Проект позволяет пользователям

совершить виртуальное путешествие по двум совершенно разным и ныне не существующим районам и достопримечательностям Ванкувера. Один из них – отель «Ванкувер» (западный Ванкувер) времен 1948 года, бывший домом для ветеранов, возвращавшихся с войны, второй – Аллея Хогана, район рабочего класса в восточном Ванкувере, представляющий собой в те годы настоящие этнические трущобы, в которых процветали азартные игры и проституция.

Исследуемый фотореалистичный 3D-мир, созданный на основе фотографий и карт Ванкувера с помощью программы Autodesk Maya, наполнен историями, рассказанными 20 ванкуверскими актерами. Эти звуковые истории разбросаны по всему проекту: взаимодействие пользователя с подсвеченными объектами открывает сцену диалога с появлением «призраков» персонажей. Всего таких сцен 45.

Виртуальный мир переносит пользователя в послевоенный Ванкувер, город, запертый между руинами прошлого и неясными очертаниями будущего. С первого взгляда проект больше напоминает игру, но на самом деле это законченное повествование с сюжетом и диалогами.

Зритель-пользователь исследует коридоры и комнаты, улицы и аллеи, обходит их и проходит через задние двери. Во всех этих местах протекает своя жизнь. Кое-где появляются призраки – городские духи, которым есть что рассказать аудитории.

Следует отметить, что мир виртуального проекта «Circa 1948» не только вращается вокруг захватывающего интерактивного «художественного приложения» для iPad и iPhone. Существует инсталляция, а также веб-сайт, на котором можно увидеть историю и персонажей проекта.

Цифровое повествование обладает большими возможностями вовлечения аудитории в процесс коммуникации, способствуя приобретению интеллектуальных знаний и эмоционального опыта взаимодействия с богатым контентом исторического и культурного наследия [2]. Проект «Circa 1948» является ярким тому подтверждением.

Список литературы

1. «Circa 1948». URL: <http://www.circa1948.nfb.ca/> (дата обращения: 22.03.2016).
2. *Dvorko N.* Digital Storytelling for Cultural Heritage Presenting. EVA 2015 SAINT PETERSBURG. Electronic Imaging & the Visual Arts INTERNATIONAL CONFERENCE, St. PETERSBURG, JUNE 24th–25th, 2015, Conference Proceedings. SPb.: ITMO University, 2015.

Научный руководитель: *Н. И. Дворко*, д-р искусствоведения, профессор кафедры режиссуры телевидения СПбГИКиТ.

Круглый стол
РОССИЙСКОЕ КИНО: ЭПОХИ И ЛЮДИ. КУЛЬТУРНАЯ
САМОБЫТНОСТЬ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ
ОТЕЧЕСТВЕННОГО КИНОИСКУССТВА

УДК 791.43.03

А. Ю. Лежакова
Санкт-Петербургский государственный институт
кино и телевидения, Санкт-Петербург

ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ
И ЕГО КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ
В ДОРЕВОЛЮЦИОННОМ ТВОРЧЕСТВЕ ИВАНА МОЗЖУХИНА

Дискуссии о взаимовлиянии театра и кино начались с появления седьмого искусства. Связь театра с кинематографом дореволюционной России была столь же прочна, сколь и связь с литературной традицией. И если литература отвечала кинематографу на вопрос «что?», даря ему сюжетные схемы, то театр «учил» построению мизансцен и технике актерской игры.

О театральной преемственности кинематографа чаще всего говорили уничижительно, однако были и те, кто считал связь двух искусств совершенно естественной. Среди них был и Иван Ильич Мозжухин.

«Кинематограф... Я хочу лишь одно: спросить театр, родивший тебя, почему он и его служители не только не относятся к тебе по-родственному, а явно отрещиваются от этого кровного родства?» – вопрошал Мозжухин [4, с. 3]. И неудивительно: ведь сам он, ушедший из Введенского народного дома на кинофабрику Ханжонкова в 1911 г., до 1914 г. (по другим данным, до 1917 г.) работал параллельно и в театре, и в кино.

Работа на сцене и перед камерой не могла не сказаться на актерской игре. Безусловно, он не существовал одинаково на подмостках и в съемочном павильоне, напротив, он был одним из немногих, кто пытался понять разницу между игрой в театре и перед камерой. Однако разговор о сценическом действии в работе киноактера небезоснователен: «король экрана» нередко «проговаривался» о театральной генеалогии своего актерского метода. Чтобы не быть голословными, обратимся к технике самого Мозжухина.

Один из главных трактатов о сценическом движении принадлежит перу Франциска Ланга и называется «Рассуждения о сценической игре» (1727). В этом труде Ланг дал подробную классификацию движений каждой части тела актера, закрепляя за каждым жестом строго определенное значение. Любопытно, что Мозжухин-киноактер использовал многие жесты и движения, предлагаемые системой Ланга, что, в свою очередь, наводит на мысль о весьма специфической диле кинематографа театральной природе его игры.

Приведем примеры.



Рис. 1. Малютка «Элли» (Я. Протазанов, 1918)

Описывая положение пальцев рук, Ланг говорит: «... указательный следует держать более-менее прямо, остальные сгибаются все ближе к ладони» [3, с. 153–154]. Именно так часто держал руки Мозжухин, и, если обратить внимание на положение его пальцев, становится очевидным, что руки актера «приучены» к пребыванию в таком положении (рис. 1).

В разделе «Движения рук в разных аффектах» Ланг пишет об изображении грусти: «Для выражения горя и грусти нужно соединить руки пальцы в пальцы и поднять их вверх или опустить» [3, с. 157]. Этот жест, известный как «заламывание рук», Мозжухин никогда не использовал, считая чересчур театральным. Ланг продолжает: «... то же самое получится, если правую руку слегка вытянуть и поднести к груди» (рис. 2) [3, с. 157]. Как раз это движение систематически использовал актер.

Далее Ланг пишет о работе лица и, в частности, глаз. В силу игры глаз Мозжухин верил особенно истово. «... Определилось одно неоспоримое достоинство и сущность кинематографа – это его лицо, его глаза, говорящие не меньше языка ... У кинематографа нет языка, но есть лицо, настоящее дорогое зеркало души» [4, с. 3]. И вот что пишет Ланг: «... глаза должны отражать в себе все душевные движения, даже без слов, без которых глаза могут



Рис.2. Иван Мозжухин в фильме «Сатана Ликующий» (Я. Протазанов, 1917)

быть достаточно красноречивы» [3, с. 159–160]. По сути, Ланг говорит о том, чтобы играть изнутри, выражать глазами психологическое состояние – и два столетия спустя именно способность к раскрытию души с помощью взгляда принесет Мозжухину любовь публики. «В чем секрет этого несравненного волшебства – Мозжухин позволяет своей душе отпечататься на лице! Тонкий алхимик страсти и страдания, проводник всех красот души, Иван Великолепный, ослепленный искусством и его сверкающими видениями, выражает... Невыразимое», – напишет о нем французский критик Рене Жанн, может быть, даже не задумываясь, что он пишет о качестве, ценном скорее для актера театра [1, с. 45]. Тем более это высказывание примечательно, что прозвучало оно уже в 1920-е гг, когда к психологизму в кино многие относились не просто скептически, но с откровенным презрением, как к культурному пережитку.

Интересно, как пишет Ланг о слезах на сцене: «Это даже красиво и волнительно в том случае, если искренно и непритворно» [3, с. 167]. Это положение можно связать со знаменитым анекдотом, прошедшим по страницам всех дореволюционных киножурналов и явившимся поводом для насмешки у представителей нового, авангардного кино. Мозжухин вошел в историю как актер, впервые заплакавший перед киноаппаратом. Это случилось на съемках фильма «Жизнь в смерти» (1914). Актер, очевидно, заплакал специально: того требовал образ: «...я ограничился полной неподвижностью, и *настроил* (курсив мой – А. Л.) себя так, что вскоре слезы – не глицериновые, а настоящие – брызнули у меня из глаз и потекли по щекам...» [5, с. 241]. «Если я не верю в искусство, не согласное с естественностью, я не хочу видеть на театре и естественности без искусства. Все должно исходить из правды, все должно стремиться к идеалу», – утверждает теоретик театра Бенуа-Констан Коклэн [2, с. 240]. Слезы – это, в известном смысле, проявление естественного, но гримаса естественного плача вызовет в зрителе скорее смех, чем сочувствие: нужно уметь плакать искренне, писал Ланг в XVIII в., но держа себя под контролем, писал Коклэн в XIX в. И Мозжухин – умел: «...жизнь на экране – это творчество, это продуманная искусственность» [4, с. 3], это умение настроить себя на то, чтобы выдать *искреннюю* эмоцию, это идеализация за счет «полной неподвижности», это постоянный контроль не только над собственным движением, но и над психическим состоянием.

«Актер никогда не должен терять головы», – провозглашает Коклэн-старший [2, с. 240]. Он – один из приверженцев театрального искусства представления.

Регламентирование, сегментация Лангом тела актера подразумевает работу с определенной *моделью* движений, некоторого рода телесную тренировку. Наличие модели игры предполагает самообладание, волю разума, главенствующую над артистическим телом. Развитие теории сценического жеста и систематизация театральных поз, вероятно, стоят у истоков «искусства представления», сформировавшегося около двух столетий спустя и активно противопоставляемого «искусству переживания» Станиславского.

«Искусство представления» имеет дело с умопостигаемой работой актерского тела: актер прикладывает интеллектуальное усилие для воплощения образа. Мозжухин пишет: «Стало ясно, что достаточно актеру искренне, вдохновенно подумать о том, что он мог бы сказать, только *подумать*, играя перед аппаратом, и публика на сеансе поймет его; стоит актеру загореться во

время съемки, забыть все, творя так же, как и на сцене, и он... откроет сполна публике всю свою душу...» [4, с. 3].

Важно, что Мозжухин настаивает на слове «подумать» (а не «почувствовать»), как настаивал он на фразе «настроил себя» в истории со слезами. В словосочетании «вдохновенно подумать» Мозжухин бессознательно воплощает фундаментальный парадокс своего актерского творчества: интеллектуальный труд и самоконтроль синтезируются в его игре с пассионарностью, эмоциональностью. Нельзя сказать, что работа Мозжухина это чистая форма – это скорее обуздываемые чувства, это, близкое и понятное театру, но только родившееся в кино – *обдуманная эмоция*.

В статье о задачах актера Коклэн говорит о двух сторонах сущности актера: «Первый из них задумывает лицо, которое надлежит воспроизвести, второй же осуществляет замысел. Двойственность эта служит характерной чертой актера...» [2, с. 239]. «Задумывание лица» также близко мозжухинскому методу: сам актер не раз говорил о «мысленном экране», то есть о представлении образа, который предстоит исполнить. Это стало и одной из предпосылок прихода Мозжухина к режиссуре, ведь мысленно представлять что-то – это чисто режиссерское качество, в то время как сиюминутно почувствовать образ – ближе актерскому мироощущению.

Коклэн продолжает: «Чем сильнее властвует первое “я” (разум), тем выше стоит артист. Всего идеальнее было бы, если бы второе “я”, наше тело, было просто мягким воском, принимающим... все формы» [2, с. 239]. И здесь следует вспомнить то, что в Мозжухине отмечают многие – его «универсальность». От всех звезд дореволюционного кино – Витольда Полонского, Осипа Рунича, Владимира Максимова и прочих – Мозжухина отличало то, что он не был заключен в рамки одного амплуа, он был способен сыграть и простого крестьянского парня, и искушенного пастора, и многих литературных героев: от черта из «Ночи перед Рождеством» (Старевич, 1913) до Германа из «Пиковой дамы» (Протазанов, 1916). Тяга Мозжухина к перевоплощению объясняет и разнообразие техники его актерской игры. Примечательно, что все сыгранные им образы неизменно отмечены печатью индивидуальности. Как пишет Коклэн: «Изучайте свою роль, сживайтесь с ней, но сжившись, не отрекайтесь от самого себя» [2, с. 239]. Мозжухин в любой роли – всегда Мозжухин, актерское (и человеческое) качество состоит в том, что каждый раз он разный. Особенно это будет заметно в эмигрантском периоде творчества актера.

Анализ актерской техники Ивана Мозжухина приводит к выводу и более глобальному: театральное «искусство представления» оказывается имманентным работе в кинематографе. Ведь, в отличие от актера театра, играющего роль десятки раз в течение пары часов, актер кино играет роль первый и последний раз на протяжении месяцев. Это совершенно разные ритмы работы. Вживаться в роль каждый раз, каждый день, перед приходом в съемочный павильон если не невозможно, то, в любом случае, сложно. Киноактеру практически (прагматически) проще отработать роль, имея дело с некоторой моделью игры, с переживанием, воплощаемом в технике движения, осмысленной и вдохновенной внутренней ситуацией, чем вживаться в роль каждый раз. Киноактеру следует «вдохновенно думать», а не чувствовать. Актерская игра Ивана Мозжухина, его чувственная интеллектуальность – тому доказательство.

Список литературы

1. Зоркая Н. Иван Мозжухин. М.: Знание, 1990. (Сер. «Искусство». № 9).
2. Коклэн (старший). Задача актера//Писаренко Ю. Хрестоматия актера. М.: Театроно печать, 1930.
3. Ланг Ф. Рассуждения о сценической игре // Старинный спектакль в России. Л.: Academia, 1928.
4. Мозжухин И. Мои мысли // Кино-газета. 1918. № 10.
5. Нусинова Н. Когда мы в Россию вернемся. Русское кинематографическое зарубежье. 1918–1939. М.: НИИК, Эйзенштейн-центр, 2003.

Научный руководитель: *В. С. Майзель*, канд. искусствоведения, доцент кафедры драматургии и киноведения СПбГИКиТ.

УДК 791.43.03

Н. В. Мокрушина

Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, Санкт-Петербург

СПЕЦИФИКА ЭКРАННОГО ПРОСТРАНСТВА В ФИЛЬМАХ Е. Ф. БАУЭРА

Отечественному кинопроизводству игровых фильмов, берущему свое начало в 1908 г., пришлось пройти долгий и трудный путь развития и самоутверждения. Первопроходцам нужно было найти материал, подходящий для кино, обладающий кинематографичностью, способный «существовать» на экране. Заполнить пространство кадра кинематографу помог театр. В частности, кинематографисты позаимствовали у театра способы оформления игрового пространства: холщовый задник с нарисованными на нем, а потом плоскими декорациями; изготовленную бутафорским способом мебель и предметы реквизита; гипертрофированные размеры элементов костюма и грима [3, с. 6]. Однако не все заимствованное из театра подходило кинематографу, не обладавшему еще собственным языком и художественными приемами. Н. М. Зоркая пишет: «Надолго слово “театральность” станет жупелом для искусства кино, которое в поисках себя, слагая свой собственный язык, отталкивалось и отмежевывалось от сцены» [2, с. 36].

В это же время впервые заявляет о себе проблема отбора, создания и оформления предметно-пространственной среды в кино. Чеслав Сабинский, кинорежиссер и крупнейший художник-декоратор того времени, вспоминает: «Совсем как в театре на холсте трафаретились обои, писались мебель и реквизит, даль в окнах и чуть ли не сами действующие лица» [6, с. 60]. Актер оказался зажат в коридоре игрового пространства кино между линией плоского задника и линией света рампы, что не давало свободы актерскому движению и самовыражению. Линейные мизансцены, утрированные жесты и нарочитый грим очень долго мешали естественности поведения актера в кадре, сдерживали развитие разнообразных мизансценических построений [3, с. 7].

Между тем российский кинематограф, по существу, первым обратился к поискам образных возможностей визуального ряда фильма. Достаточ-

но быстро пришло осознание того, что пространство может быть не только окружением, но и нести образное решение. Так было положено начало отношению к пространству как элементу художественного образа [3].

Сдвиг в кинематографе от театральной плоскостности к построению глубокой мизансцены, как и иное восприятие кинематографа, переосмысление его художественных возможностей тесно связаны с развитием стиля модерн в живописи, архитектуре и театре. Заслуга создания «киноверсии» модерна принадлежит Е. Ф. Бауэру – талантливому режиссеру, творцу, истинному служителю искусства.

Е. Ф. Бауэр – художник по рождению. Его отец, выходец из Чехии, был музыкантом, и Евгений с детства увлекается музыкой, занимается живописью, интересуется театром. В кинематограф Е. Бауэр приходит в возрасте 50 лет, уже многого добившимся человеком. Ради кино он отказывается от почетного и высокооплачиваемого места главного художника-декоратора в Императорском большом театре. К 1914 г. став ведущим режиссером на фабрике Ханжонкова, не порывая с театром, он за 3–4 года снимает около 80 картин различного метража и разнообразных жанров. Он демиург собственного мира в кино, подчас одновременно исполняет роль режиссера, оператора и художника. Он берется за любую работу, стремясь все глубже проникнуть в закономерности нового искусства. Е. Бауэр тонко чувствовал специфичность экрана и сцены, осознавал их различия, что сделало его первооткрывателем выразительных возможностей экрана [7].

Главная заслуга Е. Бауэра заключается в разработке изобразительных средств кино. Вместе со своим верным оператором Б. Завелевым ему удалось создать сложную многоплановую композицию, буквально разрушить двухмерность экрана, а также открыть зрителю глубину кадра. Это можно заметить уже в дебютном фильме «Сумерки женской души» 1913 г. (рис. 1).

Здесь мы видим будуар главной героини, площадка разделена на 2 области: передний план, симметрично поддерживаемый с двух сторон высокими вазами с цветами, и полностью залитый светом задний план. Два пространства разделены полупрозрачной газовой занавеской, которая придает мягкость изображению героини на заднем плане и в то же время наделяется символическим значением (непорочность главной героини, ее обособленность от светского мира, полного лжи и интриг).



Рис. 1. Кадр из фильма «Сумерки женской души» (реж. Е. Ф. Бауэр, 1915)



Рис. 2. Кадр из фильма «Сумерки женской души» (реж. Е. Ф. Бауэр, 1913)

Не менее интересен и другой кадр из этого фильма (рис. 2). Здесь нет перспективы, однако дом не кажется плоским, он имеет свой собственный рельеф, неповторимую фактуру. Лестница, деля пространство, дает острый угол – выражение некоторой экспрессии, нарастающего напряжения действия. Вместе с тем лестница служит образом нравственного падения героини.

Глубинная перспектива, многоплановость построения действия и динамичность изобразительного решения дали актеру большую свободу движений и поведения. Если раньше актер был тенью на фоне рисованного задника, то теперь он «обыгрывает», одушевляет декорацию [3, с. 10].

Вместе с тем открытое пространство кадра никогда не оставалось пустым – Е. Бауэр маниакально заполнял его большим количеством элементов, следуя театральным традициям декоративного оформления. Е. Бауэр лучше всех понимал ту выразительность черно-белого изображения, которая с помощью контрастов, игры света и тени выявляет особую красоту в фактуре предметов и материалов. Бархат, шелк, тюль, атлас, различные цветы и растения, зеркала, переливающиеся бриллианты, отражающие металлические



Рис. 3. Кадр из фильма «Жизнь за жизнь» (реж. Е. Ф. Бауэр, 1916)

поверхности и прозрачное стекло – вот те инструменты, с помощью которых Е. Бауэр создавал свои живописные кинополотна.

В одном из самых известных фильмов Е. Бауэра «Жизнь за жизнь» (1917) перед нами предстает целый каскад выразительных интерьеров (рис. 3). В этом кадре зрителю открывается глубина заднего плана, взгляд упирается в поставленные под прямым углом колоннады. Пространство наполнено деталями и предметами интерьера – стульями, люстрами, задрапированными занавесками, растениями. Ветка папоротника на переднем плане создает полуарку, переключаясь с арками над колоннами. Все детали организованы в единое целое и подчинены единому стилю.

Творческому союзу Е. Бауэра и Б. Завелева удалось привнести в русский кинематограф и новое художественное качество – «светопись». Большую роль они отводили организации света в кадре. В интерьерных съемках организация света часто строилась с помощью спрятанных за колоннами дополнительных источников света. Сами колонны, по точному наблюдению историка кино Н. М. Зоркой, были излюбленным архитектурным и декоративным мотивом Е. Бауэра. Располагаемые то по диагонали, то параллелями внутрь, колоннады членили пространство, создавая особый ритм. Колонны со срезанными капителями, колонны-колоссы, колонны – помощницы сложных перемещений фигур и затейливых мизансценических построений. И лестницы, влекущие вверх, их марши, их широкие ступени, как бы уводящие за рамку кадра, все это проверил, «проиграл» в своих картинах Е. Бауэр [2, с. 61]. Ярким примером тому может служить кадр одного из последних фильмов Е. Бауэра «За счастьем» (1917) (рис. 4).

Используя колоннады, небольшую лестницу, детали интерьера и свет, он создает многомерность глубины кадра. У актера в таком пространстве появляется больше свободы для движения, а у режиссера – возможность построить огромное количество различных мизансцен на разных планах кадра.

Влияние творчества Е. Бауэра на ход развития отечественного кинематографа невозможно переоценить. За 4 года его упорной работы в кино было создано около 80 фильмов, большая часть которых утеряна. Но даже в тех



Рис. 4. Кадр из фильма «За счастьем» (реж. Е. Ф. Бауэр, 1917)

немногих фильмах, которым посчастливилось сохраниться и пережить свой 100-летний юбилей, нельзя не увидеть богатство и яркость индивидуального стиля Е. Бауэра. Даже в самых первых его фильмах, таких как «Сумерки женской души» (1913), «Дитя большого города» и «Немые свидетели» (1914) уже остро чувствуется присутствие художника: его декоративное оформление пространства выводит повествование на новый художественно образный уровень.

За век своего развития экран в его высоких выражениях и воплощениях сумел окончательно размежеваться с театральной сценой и истребить действительно враждебную ему театральность или успешно преобразовать ее в кинематографичность. Хотя Е. Ф. Бауэр до конца XX в. по достоинству не был оценен у себя на родине, надо признать, что именно он возвел мостик между художественностью театра и выразительностью кино, а его свершения помогли русскому кино сделать большой шаг от ремесла к искусству.

Список литературы

1. Зоркая Н. М. История советского кино. СПб.: Алетейя, 2005.
2. Зоркая Н. М. Кино. Театр. Литература. Опыт системного анализа. М.: Аграф, 2010.
3. Елисеева Е. А. Художественное пространство в отечественных игровых фильмах XX века. М.: Старклайт, 2012.
4. Кавендиш Ф. Рука, вращающая ручку. Кинооператоры и поэтика камеры в дореволюционном русском кино // Киноведческие записки. 2004. № 69.
5. Капетский А. Тенденции развития русского дореволюционного кино // Good Cinema: информационный портал. URL: <http://www.goodcinema.ru/?q=node/708/> (дата обращения: 27.03.2016).
6. Сабинский Ч. Из записок старого киномастера // Искусство кино. 1936. № 5.
7. Соболев Р. Люди и фильмы русского дореволюционного кино. М.: Искусство, 1996.

Научный руководитель: Д. А. Хрюкин, преподаватель кафедры драматургии и киноведения СПбГИКит.

УДК 791.43.45

В. Ч. Джавадова

Санкт-Петербургский институт искусств и реставрации (СПБИИР), Санкт-Петербург

ГЕОПОЛИТИКА РОССИЙСКОЙ ИМПЕРИИ СКВОЗЬ ПРИЗМУ ОТЕЧЕСТВЕННОГО КИНЕМАТОГРАФА

История отечественного кинематографа определенным образом позволяет взглянуть на геополитику царской России. Русские национальные интересы могут быть рассмотрены на нескольких уровнях: глобальном, геополитическом, цивилизационном, национальном, социально-политическом и культурном. География и пространство российской империи служат основой для интерпретации прошлого в разных формах, в том числе в кино. Формирование российских геополитических воззрений началось в XVIII в.

и происходило в трех направлениях: естественнонаучном, социально-политическом и цивилизационном. Именно в этот период утверждается евразийский статус России, расширяются ее международные связи.

Своими корнями история геополитики уходит в географическую науку, получившую развитие в созданной Петром I Санкт-Петербургской академии наук [5]. Со времен правления Петра Великого Россия, приобщившаяся к европейским достижениям, уже не могла развиваться изолированно; дух просвещения вынуждал монархов с одной стороны, предоставлять поданным определенные права и свободы, а с другой – удерживать власть, которая неожиданно утратила свою незыблемость. Екатерина II вышла на сцену российской истории в Елизаветинскую эпоху, когда Россия оказалась между двумя мирами, разделенными царствованием Петра I: позади – древняя русская старина, впереди – новое время с развитием техники и капиталистических отношений. Этот исторический период, который охарактеризовался развитием светской культуры и преобразованиями в сфере науки, стал немаловажной темой для отечественного и зарубежного кинематографа.

Усилия Петра I были направлены на централизацию русского государства и укрепление его границ, на развитие торговли, промышленности, культуры – все это нашло отражение в фильме «Петр I» (1937) режиссера В. М. Петрова. «Топографической» широте фильма подстать многочисленность и разнообразие населяющих его колоритных образов представителей всех классов и сословий петровской Руси: крестьяне, беглые холопы, торговцы, бояре, тайно вздыхающие о прежней жизни [2]. Это касается и образов иностранцев: молчаливые голландские шкиперы и немецкие купцы, чопорные иноземные послы. Движение этого пестрого, многоцветного калейдоскопа людских характеров, взаимоотношений, судеб определяется логикой истории, воплощенной в основном конфликте фильма – между Петром и боярством.

Анализируя этот исторический фильм, следует отметить, что отбор исторических фактов для первой и второй серии был подчинен познавательной и художественной задаче. Из многочисленных войн того времени внимание сценаристов А. К. Толстого, В. М. Петрова и Н. М. Лещенко привлекла война со Швецией, борьба за укрепление государственных границ страны и выхода России к Балтийскому морю. От разгрома под Нарвой и взятия шведской крепости в устье Невы – к основанию Петербурга, к Полтавскому бою, к морскому сражению в водах Балтики и Ништадтскому миру строится основная сюжетная линия фильма. Батальные эпизоды фильма раскрывают принципы военной реформы Петра, принципы его стратегической деятельности, а через них – и те идеи, во имя которых велась защита государственных интересов петровской России.

Вторая серия открывается сценами Полтавского боя, определившего исход Северной войны и способствующего развитию Петербурга. Петербург явился результатом геополитики Петра I. Город воплотил в себе саму суть основных исканий преобразователя России. Образы фильма должны были передать грандиозные контуры основной исторической магистрали петровского периода, основного направления государственной политики России того времени [1]. Только получив свободный выход к Балтийскому морю, Петр овладел всем тем, что было абсолютно необходимо для развития страны.

В результате военных побед и внутренних преобразований Россия была признана европейскими государствами как равная им и вступила на междуна-

родную политическую арену, начиная принимать участие в общеевропейских делах. Успехи русского государства вызывали тревогу у многих европейских стран. Фильм «Петр I» режиссера В. М. Петрова показывает сложную обстановку, в которой приходилось действовать Петру и его сподвижникам.

Внешняя политика Петра I и его реформы нашли свое отражение и в творчестве других отечественных режиссеров. Так, например, в фильме «Слуга государев» (2007) О. С. Ряскова действие разворачивается на фоне русско-шведской войны. Герои фильма становятся очевидцами знаменитой битвы под Полтавой 1709 г.

Таким образом, следует отметить, что российские кинематографисты, обращаясь к периоду правления Петра Великого, стремились отразить, что «принятие западных образцов культуры, создание собственной системы образования и основ национальной науки, интенсивное развитие мануфактурного производства, великое множество других начинаний образовали своеобразную матрицу социокультурной динамики российской геополитики» [4, с. 212].

Изучая геополитику царской России второй половины XVIII в., следует вспомнить историческую трилогию С. С. Дружининой «Гардемарины, вперед!» (1987), «Виват, гардемарины!» (1991), «Гардемарины III» (1992), а также «Адмирал Ушаков» и «Корабли штурмуют бастионы» (1953) М. И. Ромма, «Суворов» (1940) В. И. Пудовкина и М. И. Доллера, «Бедный, бедный Павел!» (2003) В. В. Мельникова. В фильмах «Гардемарины, вперед!» и «Виват, гардемарины!» режиссер С. С. Дружинина обращается к внешней политике русского дипломатического корпуса, стремившегося укрепить значение России путем расширения союзных связей с государствами, находившимися во враждебных отношениях с Пруссией. В историко-биографическом фильме «Адмирал Ушаков» режиссер показал продвижение России к Черному морю, которое с новой силой разжигало русско-турецкий конфликт.

В царствование Екатерины Великой Петербург занял видное место между столицами образованного мира, царский престол возвысился над чредой престолов самых могущественных и значительных. До этого Петербург, построенный в стране стужи и льдов, оставался почти незамеченным и, казалось, находился в Азии. Как писал в воспоминаниях о России один французский вельможа: «Следы древнего азиатского великолетия смешивались с европейской утонченностью, роскошь и блеск придворных нарядов и обилие драгоценных камней далеко оставляли за собой великолетие других европейских дворов» [3, с. 17]. Но не только блеском и роскошью, культурой и образованием удивляла Российская империя. Усилившаяся мощь России позволяла Екатерине II оказывать сильное воздействие на весь ход внешнеполитических отношений в Европе. Во вспыхнувшем между Австрией и Пруссией конфликте за баварское наследство Екатерина выступила в качестве третейского судьи, и Тешенский мир, условия которого она гарантировала, привел к усилению влияния русской дипломатии на ход дел в Германии. Геополитика екатерининской эпохи нашла отображение в фильме «Царская охота» (1990) режиссера В. В. Мельникова, в совместном проекте «Молодая Екатерина» (1991) киностудий «Ленфильм» и «Turner Pictures» (Великобритания).

Исторический цикл С. С. Дружининой «Тайны дворцовых переворотов» (2000–2011) показывает больше дворцовые интриги и взаимоотношения, нежели особенности международных отношений Российской империи того времени.

Недолгое правление Павла I и интерпретации его геополитических амбиций были изображены в таких кинофильмах, как «Суворов» (1940) В. И. Пудовкина и М. И. Доллера, «Бедный, бедный Павел!» (2003) В. В. Мельникова. Военные действия в Северной Италии, Швейцарии, заключение договора с Францией, запрещавшего торговлю с Англией, явились одной из основных причин убийства императора.

Особенности геополитики Российской империи XIX в. нашли свое отражение в экранизациях романа Л. Н. Толстого «Война и мир», в исторических фильмах «Кутузов» (1943), «Адмирал Нахимов» (1946), «Герои Шипки» (1954) и т. д. Проблемы отношений власти и человека, государства и человека, ответственности человека перед обществом, становления российской государственности стали острее в этих фильмах.

Маневрирование России между интересами Англии и Франции привело к военной кампании при Аустерлице и Тильзитскому миру, имевшему отрицательное воздействие на экономику России и ставшему поводом Отечественной войны 1812 г. Этот период истории Российской империи неоднократно воспроизводился в отечественном и зарубежном кинематографе, в экранизациях литературных произведений, исторических и историко-биографических фильмах. Режиссер С. Ф. Бондарчук, экранизируя «Войну и мир», подробно изображает эпизоды трех крупных сражений: Шенграбенского, Аустерлицкого и Бородинского. Героиня этих сражений отразилась и в историко-биографическом фильме «Кутузов», снятом в годы Великой Отечественной войны режиссером В. М. Петровым.

В историко-биографическом фильме «Адмирал Нахимов» (1946) В. И. Пудовкина театр военных действий разворачивается в Синопской бухте, где русская эскадра под командованием П. С. Нахимова уничтожила турецкий флот, защищая свои экономические и политические интересы. Обострение восточного вопроса, борьба за пересмотр итогов Крымской войны, укрепление позиций России на Ближнем Востоке и Балканах и как результат новая война с Турцией (1877–1878) – главная тема батально-исторического фильма С. Васильева «Герои Шипки». Оборона Шипки, сражение при Шейново, штурм Плевны создают «ткань» этой исторической кинокартины.

Подводя итог, следует отметить, что кинематограф дает не только изобразительное решение внешней политики государства, но и по-своему трактует геополитику русских самодержцев, стратегию международных отношений и принципы реализации государственных интересов. Особый интерес вызывают исторические фильмы, где динамика российских военных и дипломатических взаимоотношений развивается сквозь призму философских размышлений.

Список литературы

1. *Анисимов Е. В.* Юный град: Петербург времен Петра Великого СПб.: Дмитрий Буланин, 2003.
2. *Долинский И.* Советский исторический фильм // Искусство кино. 1961. № 4.
3. Екатерина Великая: Русская культура второй половины XVIII века / вступ. сл. М. Б. Пиотровского. СПб., 1993.
4. *Исаев Б. А.* Геополитические эпохи развития Российского государства // Политэкс. Политическая экспертиза: альманах. СПб., 2005.
5. *Кефели И. Ф.* Судьба России в глобальной геополитике. СПб.: Северная звезда, 2004.

**ЛЕГЕНДАРНЫЙ КИНОРЕДАКТОР
АДРИАН ПИОТРОВСКИЙ**

В преподавании дисциплины «Редактирование сценария и фильма» всегда находится место для исторического экскурса. Анализ редакторской работы особенно нагляден, когда в сознании студента открываются яркие творческие биографии. Среди киноредакторов, как правило, преобладают филологи, «перепрофилировавшиеся» в кинодраматурги. Встречаются искусствоведы, особенно в тех случаях, когда редактор является консультантом по вопросам конкретных искусств (живописи, музыки, хореографии, театра). Но когда речь заходит об Адриане Ивановиче Пиотровском, перечисления традиционных редакторских характеристик недостаточно.

Этот человек появился «на заре» отечественного киноредактирования, в 1920–1930-х гг. С именем Пиотровского связаны не только первые успехи будущего «Ленфильма», не только обширные переводы античных авторов, а также филологические и театроведческие труды. Пиотровский – это сама эпоха, фигура «...ренессансного размаха, многообразных талантов и неистового трудолюбия» [1].

Его появление в художественной жизни страны – и Петрограда–Ленинграда в частности – совпало с колоссальным всплеском массового энтузиазма первых лет революции. Далее последовали бурные 1920-е гг. советского искусства, эпоха противоречивая и по сей день дающая пищу для дискуссий. Пиотровский, страстно и безоговорочно принявший прогрессивные завоевания советской власти, был и «трибуном», и «спорщиком». А главное – уникальным образом сочетал в себе качества ученого и художника. Что, в конечном счете, и вывело Адриана Ивановича из сугубо «научной», филологической среды в круг людей, казалось бы, прямо противоположного характера. Это были многоликие, импульсивные, резкие в суждениях и поступках художники, среди которых постепенно стали преобладать кинематографисты. Десятилетие, в течение которого Пиотровский был художественным руководителем «Ленфильма» в «золотой век» киностудии – с 1928 по 1937 г.

Два первых поколения режиссеров киностудии были признательны «неистовому Адриану» за его участие, проницательность, умение подвести каждого к «своей теме». Но исчезновение этого человека произошло «потихому»: никто всерьез не заступился, не усомнился в виновности человека, «сделавшего «Ленфильм». «Враг народа» (по современному – «национал-предатель») был в одночасье удален из всех «почетных списков». Упоминания об этом классике отечественной филологии, театроведения, кинопроизводства с тех лет и до 1960-х гг. исчезли из культурного пространства.

О смерти А. Пиотровского, о его последних днях сведения противоречивы. Согласно одним данным (как правило, «официальным») он расстрелян в ноябре 1937 г. По свидетельствам же личного характера – и они кажутся более убедительными – Пиотровский потерял рассудок в «Крестах». Душев-

ная смерть опередила физическую гибель. И это «человек, принесший народу тонну добра: и мудрость древних, и натиск нового, и любовь к кино...» [2, с. 21].

Лишь в 1960-х гг., а если быть точными, то в 1969 г., имя А. Пиотровского вновь заняло почетное место в отечественном искусствознании. Коллективный сборник, посвященный легендарному киноредактору, казалось бы, вместил все характеристики личности – переводчика, театроведа, деятеля кинопроизводства [3]. Печально лишь то, что на более чем пятистах страницах этого капитального труда практически не упоминаются причины ухода из жизни этого удивительного человека. Был всеми уважаемый деятель («которого нам так не хватает все эти годы...»), и вдруг – исчез. Пожалуй, лишь режиссер И. Хейфиц, как бы невзначай, роняет фразу о том, что «воздействии его на нас, *оставшихся в живых* (курсив мой – Е. Е.), не ослабевает...» [4, с. 318].

Чтобы представить образ А. Пиотровского, предлагаю вспомнить такой пример. Один из самых трогательных фильмов Ильи Авербаха – «Объяснение в любви» подарил нам незабываемый персонаж, Филиппка. Взрослый, сильный, хотя и по-интеллигентски нескладный, близорукий герой в исполнении Юрия Богатырева в чем-то напоминает юного Пиотровского, ошарашенного шквалом исторических перемен. «Мы были юноши, либералы, свободу понимали как пушкинские лицеисты... Вдруг – удар, гром, взрыв. Революция! Мы стояли оглушенные, засыпанные землей, опустив руки. Но счастливые!..» [5, с. 11].

Неудивительно, что тема революционных преобразований в стране была одной из основных в деятельности Пиотровского-киноредактора. Благодаря настойчивости, умению аргументировать свою точку зрения художественного руководителя студии, Адриан Иванович добился того, что в планы «Ленфильма» конца 1920–1930-х гг. были включены темы, из которых выросли легендарные киноленты. Среди них «Чертово колесо», «Одна» и «Трилогия о Максиме» Г. Козинцева и Л. Трауберга, «Чапаев» братьев Васильевых, «Крестьяне» и «Великий гражданин» Ф. Эрлера, «Депутат Балтики» И. Хейфица и А. Зархи. И хотя почти каждая из перечисленных лент (список можно значительно расширить) носит печать идеологии своего времени, талант авторов несомненен. Эти произведения являются мировой киноклассикой. «Невидимую» заслугу Адриана Пиотровского в создании этих лент нельзя недооценивать.

Список литературы

1. *Цимбал И.* Памяти Зубовского института (по материалам семейного архива). URL: <http://www.zvezdaspb.ru/index.php?nput=2296&page=8> (дата обращения: 12.04.2016).
2. *Трауберг Л. З.* «Не чудесна ль она?» (Эссе, посвященное А. И. Пиотровскому) // Трауберг З. Чай на двоих. М.: Киноцентр, 1993. С. 17–21.
3. Адриан Пиотровский: театр, кино, жизнь. Л.: Искусство, 1969. 511 с.
4. *Хейфиц И.* Редактор с большой буквы // Адриан Пиотровский: театр, кино, жизнь. Л.: Искусство, 1969. С. 318–323.
5. *Финн П.* Объяснение в любви: киносценарий / вступ. ст. Е. Габриловича. М.: Искусство, 1978. 71 с.

КИНЕМАТОГРАФ ДОСТОЕВСКОГО

Наступивший 2016 г. назван Годом российского кино, в этом же году исполнится 195 лет со дня рождения Ф. М. Достоевского – воспользуемся этим поводом поговорить о кинематографе Достоевского. Это давно известное явление, которое в последнее время привлекает особое внимание критиков и исследователей. Впервые о кинематографичности прозы Достоевского и о необходимости режиссерам учиться у него писал еще С. М. Эйзенштейн в своей книге «Метод. Grandproblem». А литературовед С. В. Белов в своей книге «Достоевский. Энциклопедия» 2010 г. напрямую говорит о том, что творчество Достоевского стало неотъемлемой частью мирового кино. Огромное влияние русского классика на всю мировую культуру осуществляется, в частности, через экранные воплощения его романов.

Достоевский – один из самых экранизируемых русских писателей в мире. Наибольшей популярностью среди романов Достоевского у кинематографистов пользуются «Преступление и наказание», «Идиот», «Братья Карамазовы» и «Бесы». Предпоследний из романов так называемого великого пятикнижия Достоевского «Подросток» был экранизирован всего единожды (шестисерийный телефильм Е. И. Ташкова, 1983). Всего по произведениям писателя на данный момент снято свыше 200 картин, включая короткометражные, многосерийные и анимационные фильмы.

В кинематографе, как и вообще в искусстве XX в., повсеместно используются и художественно переосмысливаются идеи Достоевского. Чрезвычайно широко распространены кинематографические цитаты и аллюзии на его романы, органично включенные в оригинальный киносюжет. Иногда режиссеры заимствуют сюжетно-фабульные элементы, например в фильме Л. Висконти «Гибель богов» (1969) есть эпизод, в котором повесилась соблазненная героем Мартином Эссенбеком маленькая девочка Лиза – это обращение к исповеди Ставрогина в романе «Бесы». Некоторые кинематографисты обыгрывают отдельные фразы, так в фильме А. А. Тарковского «Сталкер» (1979). Писатель упрекает Сталкера: «Вы же здесь властью упиваетесь, тайной, авторитетом» – это почти прямая цитата из легенды о Великом инквизиторе в романе «Братья Карамазовы».

Эти примеры служат очередным подтверждением того, что без наследия великого мистика и великого реалиста, как назвал писателя Д. М. Мережковский, невозможно представить искусство XX в. По утверждению философа А. Л. Казина, «... кино оказалось на острие стремления вырваться из области чисто языковых, знаковых, метафорически-ассоциативных художественных моделей мира в жизнь, еще не оговоренную, не прирученную словом». У истоков этого стремления в XIX столетии безусловно находится творчество Достоевского с его новаторскими принципами – сжатостью и уплотненностью художественного времени, необыкновенной динамикой напряженно развивающегося действия, синтетичностью языка и т. д. Достоевский – писатель

пророк, предвосхитивший в своих романах дух XX в. Именно в XX в., благодаря критическому пересмотру прежних позиций, получила систематическое развитие психологическая наука, изучающая то, что изучить невозможно – человеческую душу; не случайно в XX в. развилось и искусство кино, отображающее то, что невозможно отобразить – саму жизнь.

Рассмотрим обобщенно историю киноплощений великого романиста. Значение первых экранизаций творчества Достоевского, состоит, главным образом, в том, что они при всем их несовершенстве свидетельствовали, что наследие писателя-философа становится фактом искусства XX столетия и явлением массовой культуры. Первые киноверсии его романов, само рождение видеоряда предопределили будущие судьбы эстетического бытования наследия Достоевского в русской и мировой культуре XX–XXI вв. В период немого кинематографа, как писала Н. Ф. Шипунова, «...экранизации практически не могли передавать силу и глубину слова Достоевского – философа, психолога». Рассмотрение позднейших картин показывает, что появление звукового кино также не дало возможности передать художественный мир писателя на киноэкране во всей полноте. Техническое развитие кинематографа только в большей степени выявило проблему нахождения киноэквивалентов образам Достоевского. Это относится не только к Федору Михайловичу. Значительная часть экранизаций классики, как известно, не выдерживает сравнения с оригиналом. В связи с этим закономерно возникает вопрос о том, что и каким образом экранизаторы должны интерпретировать при помощи средств кино.

Заимствование сюжета и акцент на психологической стороне конфликта характерны для большинства экранизаций Достоевского, при этом философское наполнение фильма, зачастую, не соответствует идеям, заложенным в книге. Примером такого рода экранизации является фильм Дж. фон Штернберга «Преступление и наказание» (1935). Действие романа в картине перенесено в современную режиссеру Америку, сюжет изменен в соответствии с традиционными для американского искусства представлениями – главный герой Родерик Раскольников мечтает добиться успеха и признания, именно это и подталкивает его к совершению преступления. Вместо трагедии духа, совершающейся в романе, на экране происходит опрокидывание идеи «американской мечты» в духе «Американской трагедии» Т. Драйзера.

Роль Раскольникова сыграл Петер Лорре – актер, исполнивший роль убийцы в знаменитой картине Ф. Ланга «М» – в фильме Дж. фон Штернберга акцент также ставится на столкновении преступной личности и общества. В такой переработке признание Раскольникова в финале выглядит психологически немотивированным. Основная ошибка, совершенная кинематографистами, в данном случае заключается, по-видимому, в несоответствии сущностной интенции романа и кинофильма. Это характерно практически для всех голливудских экранизаций Достоевского. Кинолента Дж. фон Штернберга является, пожалуй, даже наиболее яркой и самобытной из них – в ней отразились своеобразие восприятия творчества Достоевского и особенности американского кинематографа 1930-х гг.

Совершенно иначе наследие Достоевского творчески переосмысливается в картине А. Куросавы «Идиот» (1951). В данном случае не только конкретные символы, но и сам сюжет является не столько заимствованием, сколько киноэквивалентом. Режиссер, отталкиваясь от литературного первоисточни-

ка, создал совершенно иное произведение, раскрывающее, тем не менее, ряд существенных черт художественного мира оригинала. Как и в фильме Дж. фон Штернберга, сюжет перенесен в другую страну и другую эпоху, а смысловые акценты значительно изменены. Принципиальное отличие между этими фильмами состоит в том, что в картине А. Куросавы идеи и образы Достоевского коррелируют с собственными идеями и образами режиссера, а также с национальной судьбой японского народа. Проблематика и катастрофический финал фильма непосредственно связаны с темами неизбежной гибели (казни), траура и психологической травмы от пережитого потрясения, обусловленного конкретным историческим фактом – поражением Японии во Второй мировой войне.

Совершенно иная тенденция в кинематографе середины XX в. прослеживается в фильме И. А. Пырьева «Идиот» (1958) – тенденция прочтения творчества Достоевского с позиций определенной идеологии. Явление адаптации творчества писателя к современности, стремление «улучшить» его в соответствии с постулируемыми в советском искусстве принципами возникло в кинематографе и раньше (например, в фильме «Петербургская ночь» Г. Рошаля и В. Строевой, 1934). Ориентация на «освобождение Достоевского от достоевщины» (И. А. Пырьев), очевидно, не может способствовать нахождению адекватных первоисточнику киноэквивалентов, поскольку перед экранизаторами стоит совершенно иная творческая задача. Роман Достоевского в данном случае используется как орудие для служения определенным идеалам. Однако черты художественного мира Достоевского, близкие художественным и идеологическим принципам режиссера, в фильме реализовались (прежде всего, напряженный драматизм и декларируемое неприятие власти денег).

В более поздней картине Пырьева – трехсерийном фильме «Братья Карамазовы» (1968) – сохраняется присущая фильму «Идиот» театральность, однако философское наполнение фильма принципиально иное. Как писал Е. И. Габрилович, «...все, что у Достоевского – это он сам, Пырьев. И князь Мышкин, и Настасья Филипповна, и двуликая Грушенька, и Митя с его неоглядным разлетом. Да и старик Карамазов – пусть простится мне это – он. (...) Одним из первых Пырьев, былой одописец, выскользнул в НЕДОЗВОЛЕННОЕ, к себе. И поэтому «Карамазовы» – лучшее, что он сделал в кинематографе». Задача «освобождения от достоевщины» в данном случае уже не ставится. В «Братьях Карамазовых» Пырьева проявляется другая характерная черта советских экранизаций классики – стремление насколько возможно полно перенести на экран сюжет книги (на это указывает уже формат кинопроизведения). Однако подробно передать сюжет большого романа возможно разве только в формате телесериала. В фильме отсутствуют легенда о Великом инквизиторе, линии отца и сына Снегиревых и другие важнейшие элементы художественного целого романа – режиссер сосредоточился на необходимых для целостности повествованиях элементах и, как и в фильме «Идиот», укрупнил их драматичность.

Проблемы экранизации Достоевского, обнаружившиеся в картинах начала XX в., симптоматичны и для кино конца столетия. Это видно на примере фильма А. Вайды «Бесы» (1987) – существенное противоречие между образно-смысловой начинкой романа и самой экранизации делает интерпретацию поверхностной. Картина А. Вайды примечательна тем, что при нали-

чии несомненных достоинств в ней, тем не менее, отсутствует органическое единство между идеями и их художественным воплощением.

При просмотре картины обращает на себя внимание то, что сделана она добротнo: актерская и операторская работа, декорации, свет, звук – все это выполнено на достойном уровне, однако фильм представляет собой краткий кинопересказ одной из сюжетных линий романа и выглядит невыразительно на фоне других работ режиссера. Причина этого заключается отнюдь не в упрощении сюжета и идейного наполнения романа как таковом (оно неизбежно), а в том, что, как и в случае с фильмом Дж. фон Штернберга «Преступление и наказание» (1935), в картине А. Вайды предметом интерпретации является, прежде всего, событийный ряд.

Достоевский писал в письме от 20 января 1872 г. к В. Д. Оболенской, выразившей желание адаптировать для сцены роман «Бесы»: «Есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической. Я даже верю, что для разных форм искусства существуют и соответственные им ряды поэтических мыслей, так что одна мысль не может никогда быть выражена в другой, не соответствующей ей форме. Другое дело, если Вы как можно более переделаете и измените роман, сохранив от него лишь один какой-нибудь эпизод, для переработки в драму, или, взяв первоначальную мысль, совершенно измените сюжет». Экранизация А. Вайды организована по принципу, обратному тому, который предложил Достоевский. Режиссер, вдохновленный романом, пересказывает его на экране, укрупнив определенные черты произведения и нивелировав другие – это не создание собственного произведения, вдохновленного романом, а кинематографическое сочинение на выбранную тему.

Наш обобщенный обзор кинолент показал, что путь исторического развития кинематографического прочтения творчества Достоевского определяется, прежде всего, двумя факторами: эволюцией киноискусства и эволюцией понимания наследия Достоевского. Различные подходы к сложному многогранному творчеству писателя, характерные для того или иного исторического периода и той или иной национальной традиции нашли свое выражение в кино. Каждая из проанализированных картин отражает определенный этап в рассмотрении творчества Достоевского в самом массовом искусстве, соответственно, эти данные имеют большее культурологическое значение, чем оценка творчества писателя в специальных областях (науке и критике).

В отношении точности интерпретации художественного мира писателя на экране сохранение сюжета, в сущности, второстепенно – литература входит в кинематограф не одними сюжетами, но и образностью. В качестве примера экранизации Достоевского, в которой сюжетные элементы сведены к минимуму, можно назвать «Тихие страницы» А. Сокурова (1994).

В кинематографе сюжеты романов, как правило, редуцируются – сохраняются их отдельные фрагменты. Это обусловлено, с одной стороны, невозможностью вместить полностью разветвленный сюжет романа в кинематографический хронометраж, с другой – художественной целесообразностью (собственным замыслом режиссера-интерпретатора).

Характерной особенностью всех экранизаций Достоевского является умаление глубины и многоплановости содержания первоисточника: если определенная его часть и явлена в картине, то показана она в одном локальном аспекте. Идеи, воплощенные в художественном мире Достоевского,

плохо поддаются экранизации, это обусловлено сложностью создания киноэквивалента – пластического образа, адекватного литературному. Объектом интерпретации, как правило, становятся более подвластные возможностям кинематографа черты творчества Достоевского (прежде всего, развитое драматическое начало и психологизм). Ни один из интерпретаторов не воссоздал во всей полноте художественный мир Достоевского – это невозможно, однако ни один из режиссеров не создал и его полноценного кинематографического эквивалента. Это свидетельствует о том, что эстетическая ценность экранизации определяется не столько полнотой передачи художественного мира, сколько самобытностью его интерпретации.

Значение экранизаций Достоевского для исследования кино определяется тем, что восприятие творчества писателя, в силу его философской и художественной глубины, является важным критерием для выявления специфики того или иного режиссера.

Кроме того, для понимания культуры той или иной эпохи и страны рассмотрение отраженного в кинематографе восприятия Достоевского является важным фактором. Творчество Достоевского, таким образом, служит «лакмусовой бумажкой», реакция на которую характеризует общество. Общество, представителями которого является и те, кто создают кино, и те, кто его смотрит.

УДК 791.43

П. К. Ручкин

Санкт-Петербургский государственный институт
кино и телевидения, Санкт-Петербург

АПОКАЛИПСИС ЗДЕСЬ: ВИЗУАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ АПОКАЛИПСИСА В РОССИЙСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ 1980–2000-х гг.

В 1980–2000-х гг. в советском, а затем и в российском кино сложилась своя уникальная традиция изображения апокалипсиса, не зависящая от мирового кино. Во многом это обусловлено тем, что данная тема в отечественном кинематографе почти всегда была уделом авторского кино. И при этом в тяготеющих к жанру притчи работах можно найти немало общих элементов, во многом отсылающих к фильму Андрея Тарковского «Сталкер» (1979).

«Сталкер» был задуман, как экранизация повести Аркадия и Бориса Стругацких «Пикник на обочине». Сами братья Стругацкие принимали непосредственное участие в работе над сценарием, который переписывался множество раз и в конечном счете имел мало общего с литературным первоисточником. Сейчас можно сказать, что это стало характерным признаком экранизаций произведений Стругацких. Неизменным остался образ «зонь» – таинственного места, не похожего на привычный мир, где происходят необъяснимые вещи. Точно так же можно описать и город Ташлинск из фильма Константина Лопушанского «Гадкие лебеди» (2006) – также вольной экранизации Стругацких, которые уже работали с этим режиссером над сценарием

фильма «Письма мертвого человека» (1986). Сам Лопушанский находился на съемочной площадке «Сталкера» как ученик Тарковского и неудивительно, что в его творчестве этот опыт отразился. Где-то в сталкеровской «зоне» находится «комната» – место, в котором исполняются самые заветные человеческие желания. Большую часть фильма занимает дорога персонажей через «зону». Этот образ паломничества, пути в поисках смысла или надежды, выявляется затем и в «Письмах мертвого человека», где умирающий главный герой напутствует детей: «Пока человек в пути, есть у него надежда». В «Посетителе музея» (1989) Лопушанского путешествие главного героя к затопленному музею дает надежду отправившей его в этот путь толпе отчаявшихся душевнобольных людей. И совсем уж в похожее на путь персонажей «Сталкера» паломничество отправил своих героев Алексей Балабанов в своем последнем фильме «Я тоже хочу» (2012) с такой же таинственной «зоной» и Колокольной, приносящей счастье.

Сталкер – проводник, помогающий людям пробраться в зону, прикоснуться к чему-то чуждому. Он осуществляет связь между миром людей и потусторонним миром «зоны». Главный герой «Гадких лебедей» тоже в какой-то момент становится если не проводником, то посредником между человечеством и носителями сверхинтеллекта – мокрецами. С одной стороны, он готов выслушать их, с другой стороны, их слова страшно пугают его. Его коллега говорит о том, что сам Банев может стать мокрецом: «для этого нужна тоска». «Тоска! Такая тоска!» – кричит в истерическом припадке посетитель музея, осознавая неизбежность своей судьбы. Он тоже оказывается между двумя мирами, оставаясь везде чужим.

Герой фильма Александра Сокурова «Дни затмения» тоже тянется к потустороннему. Именно эта тяга гонит его в морг, где труп бывшего товарища рассказывает ему о том, как опасно пересекать определенный человеку «круг жизни», но для главного героя уже нет пути назад. Сталкер вел к исполняющей желания «комнате» писателя и ученого – людей, которых принято относить к творческой интеллигенции. У Балабанова свой срез общества – бандит, алкоголик, музыкант, проститутка и, наконец, сам режиссер фильма. Как и герои «Сталкера» каждый из них по-своему измучен жизнью. Хотя прямо об этом говорит только музыкант, все они томятся той же самой тоской, в которой признавался еще писатель из «Сталкера», и, не зная куда деться, повторяют из раза в раз: «Я счастья хочу!», словно молитву умалишенных из «Посетителя музея»: «Выпусти меня отсюда!».

Ради своего дела Сталкеру приходится принести в жертву не только свою жизнь, но и жизнь своей семьи. Необходимость жертвы встает и перед персонажами «Дней затмения». Напрямую о конце света в фильме, в отличие от литературного первоисточника (снова повесть Стругацких), не говорится. Никакой катастрофы не происходит. И при этом выжженные солнцем пустынные земли Туркмении, враждебные героям фильма, выглядят как место, находящееся в состоянии перманентной смерти. Пребывание здесь оказывается чудовищным давлением для каждого из персонажей, кажется, что сама вселенная разрушает их привычный образ жизни, не дает заниматься тем, что они считают единственно важным, и большинство из них не в силах этого выдержать. Лишь главный герой – детский врач – оказывается способен на такую жертву ради своего дела. Но если он идет на жертву добровольно, то безымянный персонаж фильма Лопушанского «Посетитель музея», скорее,

оказывается принесенным в жертву обезумевшей от отчаяния толпой. Это ритуальное жертвоприношение не может принести ничего, кроме надежды, и все же, оно свершается. Мокрецы из «Гадких лебедей» жертвуют своей жизнью ради спасения детей, своих учеников. И хотя дети оказываются не в силах вновь приспособиться к миру, где их все тяготит, именно они остаются надеждой на то, что мир еще может измениться.

Один из ключевых образов всех этих фильмов наравне со Сталкером – вода. Под водой оказывается музей, к которому отправляется главный герой «Посетителя музея», преодолевая на пути огромные волны, а другие персонажи обсуждают неизбежность нового вселенского потопа. Этот самый потоп уже наступает в следующем фильме Лопушанского – «Русская симфония» (1994). В «Гадких лебедах» вода также проявляет деструктивные свойства – разрушает дома, оплот человеческой жизни, разрушает записи в архиве, где поселяется главная героиня, словно уничтожая устоявшиеся парадигмы знаний. Но в контексте сравнения мокрецов с первыми христианами, вода обретает другой смысл – как атрибут христианского обряда крещения. Крещение подразумевает нравственное очищение, внутреннее преобразование человека – о необходимости этого говорят и ученики мокрецов, дети. Важно, что дети, уже прошедшие «ритуал очищения», получают новые имена, как при обряде крещения. С обрядом крещения традиционно связывается вода в «Сталкере» [1], где герои тоже теряют свои имена, становясь Сталкером, Писателем и Профессором. В любом случае вода оказывается символом изменения (порой разрушительного). У Александра Сокурова в «Днях затмения» воды почти нет, что может говорить о том, что никакие изменения в этом застывшем в апокалипсисе мире в сущности невозможны.

Финал фильма «Сталкер» концентрирует внимание зрителя на семье главного героя – жене и больной дочери. Образ детей, страдающих за грехи своих отцов, снова и снова повторяется в фильмах. В «Письмах мертвого человека» в постыдной суматохе дети оказываются брошены как обуза на произвол судьбы, а главный герой пишет письма своему погибшему сыну. В «Днях затмения» ребенок прямо говорит главному герою: «Меня бьют из-за тебя», что кажется ему, как и зрителю, необъяснимым. Спустя годы этот образ страдающего ребенка приобретает новые черты. Так, ученики мокрецов из «Гадких лебедей» не могут существовать в мире, созданном людьми, и выносят человечеству страшный приговор, стремясь построить новый мир на костях старого. Они уже не молча страдают, они осуждают своих отцов. Они даже «жестоки, может быть, из самых лучших побуждений», как говорит им главный герой. Так же и мальчик-пророк в «Я тоже хочу» говорит каждому из взрослых на пути к Колокольне Счастья: «Тебя возьмут, а тебя не возьмут», и Колокольня исполняет его предсказания.

За последние три десятилетия были созданы картины очень разных апокалипсисов, с очень разными режиссерскими почерками. И хотя «Сталкер» вышел на экраны почти сорок лет назад, избежать его влияния оказалось сложно и для фильмов, вышедших почти сразу после него, и для совсем недавних работ.

Список литературы

1. *Можегов В.* Сталкер: литургия Апокалипсиса. URL: <http://www.tarkovskiy.su/texty/analitika/liturgAp.html> (дата обращения: 10.04.2016).

2. Ковалов О., Сириля Н. Кино перемен: «Письма мертвого человека» // Сеанс. 2014. № 3. URL: <http://www.seance.ru/blog/xronika/pismo-lopushansky> (дата обращения: 10.04.2016).

3. Паусова Е. Путешествие внутрь себя. Зарубежные критики о фильмах Александра Сокурова // Искусство кино. 2011. № 5. URL: <http://www.kinoart.ru/archive/2011/05/n5-article3> (дата обращения: 10.04.2016).

Научный руководитель: П. М. Степанова, канд. искусствоведения, доцент кафедры драматургии и киноведения СПбГИКиТ.

УДК 791.44.071.2

С. А. Семенчук

Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, Санкт-Петербург

АРХАИСТЫ И НОВАТОРЫ. ПЕРЕСЕЧЕНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ Я. ПРОТАЗАНОВА И Б. БАРНЕТА

1945 г., Яков Протазанов находится в Боткинской больнице в состоянии болезненной слабости. У него наконец-то появляется возможность осуществить давнюю мечту – постановку по пьесе А. Островского «Волки и овцы». Не зная отдыха и жалости к себе, Протазанов работает над сценарием и пересматривает материалы рыжей папки, которую с 1937 г., времени замысла картины, трепетно хранил Д. Л. Морской, преданный ассистент режиссера. На папке заголовок «А. Н. Островский «Волки и овцы». Литературный сценарий Олега Леонидова, режиссерская консультация Я. А. Протазанова». Протазанов понимает, что болезнь не даст ему осуществить замысел, он вынужден позвать на помощь другого режиссера. И выбор Протазанова останавливается на Б. В. Барнете.

Выбор не просто неочевиден, даже странен, практически парадоксален. Сложно найти в истории советского кино фигуры, столь отдаленные друг от друга. Никогда Барнет и Протазанов близко не дружили, их творческие методы не совпадали категорически, стоит ли говорить о том, что Протазанов на целое поколение старше Барнета, что в кинематографе означает пропасть.

И, тем не менее, Барнет принимает предложение, отзывается на просьбу. Для работы над сценарием он приходит к Протазанову в больницу, где они долгие часы проводят, запершись в ванной комнате – подальше от любопытных глаз. И, кажется, что Протазанов наконец-то сможет осуществить свою мечту, и увидеть «Волков и овец» на экране. Вовсю идет подготовка к съемкам, обсуждаются актеры, находятся гримеры и костюмеры, составляется график павильонных съемок.

Протазанова навещают друзья и коллеги, часто заходит и Нина Алисова – актриса, обязанная Протазанову своей Ларисой из «Бесприданницы», ролью, открывшей ей, тогда еще студентке ГИКа, путь в большое кино [1, с. 34.]

Работа над фильмом шла напряженно, в какой-то момент весь отснятый материал пришлось выбросить и начать съемки с чистого листа. Лариса казалась деревянной. Ни прическа, ни костюмы, ни зажатая игра Алисовой для постановки по произведению Островского не годились.

В какой-то момент фигура юной актрисы Алисовой оказалась под угрозой. В Москве на совещании кинематографистов ее роль обсуждали прицельно, и вопрос стоял остро: отстранить от работы над фильмом или попытаться продолжить съемки.

Яков Протазанов, изначально видевший Ларису только в Алисовой, прохладно относился к молодой актрисе, избегал на съемках. Девушка была в отчаянии, кинематографическая карьера, казалось, летела в пропасть. На помощь пришел всегда понимающий Барнет. Он подошел к Алисовой после завершения заседания и сообщил, что ее Ларисе быть, и рассказал о том, как сам лично отстаивал ее кандидатуру. В итоге съемки осуществили, фильм оказался не просто успешным, он стал новой вехой в творчестве Протазанова, самым успешным фильмом советского периода режиссера, вышедшего в непростом 1937 г. Алисова же так понравилась всем в роли Ларисы, что еще не раз сыграла ее, правда уже на театральных подмостках. Вероятно, уже тогда Протазанов оценил прозорливость Барнета в отношении всего, что касается актеров.

Вечный вопрос о традиционалистах и новаторах здесь казался бы уместным, но лишь в том случае, если бы можно было четко разграничить и отделить одних от других. Разделить все на черное и белое. Но Барнета с большой натяжкой можно причислить к советскому авангарду, если брать в расчет буквальное значение этого слово – первый, передовой. В авангарде 1920-х гг. был Эйзенштейн, был Вертов, был Пудовкин, был Довженко. Барнет в этот ряд не вписывается и никогда не вписывался. Протазанов же, режиссер, начавший свой творческий путь еще в дореволюционное время, не изобретавший киноязык заново, опиравшийся в основном на театральные принципы режиссуры и литературный сценарий как основу фильма в традиции отечественного киноведения и вовсе противопоставлен авангардному направлению в кино. Но, как отметила Наталья Нусинова на круглом столе в НИИ киноискусства, посвященном творчеству Я. Протазанова и авангарду, «традиционалисты порождают новаторов» [4, с. 161]. Касательно влияния М. Киреева предположила, что первой лирической комедией, мастером которой по праву считается Борис Барнет, в истории отечественного кино является «Горничная Дженни» (1918) Якова Протазанова [4, с. 159].

И действительно, приход Протазанова на советскую студию «Межрабпом-Русь» ознаменовался парадоксальным его положением в обществе молодых режиссеров. С одной стороны, все хотели учиться у такого мастера, как Яков Александрович, с другой – это желание было как-то зазорно. По словам Николая Шпиковского, на студии все молодые в тот момент были «отчаянными леваками» [2, с. 114].

Начиная с прихода Протазанова на «Межрабпом», с его поистине авангардной «Аэлиты» (1924) пути двух столь несхожих режиссеров, Якова Протазанова и Бориса Барнета постоянно пересекаются.

В 1925 г. Протазанов снимает провальный фильм о революции «Его призыв» («23 января»), в 1927 г. Барнет снимет столь же провальный историко-революционный фильм «Москва в Октябре».

В 1926 г. Протазанов снимает рекламу госзаймов «Закройщик из Торжка», в 1927 г. Барнет в качестве рекламного фильма выпустит «Девушку с коробкой». Яков Протазанов, старожил кинематографа, опытный мастер,

без особого энтузиазма берется рекламировать госзаймы, помещая коллизию с окаянной бумагой в конец сюжета. И Борис Барнет поставленную задачу выполнил, пусть и в весьма своеобразном ключе. Барнет, как и Протазанов, отодвинул идею рекламы и просто воспользовался предоставленными возможностями для съемки своего фильма. Первого самостоятельно-го фильма.

История рассудила так, что фильм Барнета, его тонкость и лиризм победили протазановскую грубость, гротеск и эксцентрику. И немудрено, ведь в 1920-е гг. дорогу давали молодым.

Петр Багров в статье о Протазанове как основателе русской высокой комедии наметил взаимовлияние Барнета и Протазанова на уровне съемочной группы: «Общие здесь не только тематика (пропаганда лотереи Госзайма), но и сценарист В. Туркин, актеры. В обеих картинах снимается комедийный дуэт Серафимы Бирман и Евы Милутиной. Героя в “Девушке с коробкой” играет Иван Коваль-Самборский – постоянный протазановский актер, а комического злодея – Павел Поль, перекочевавший из “Аэлиты”. В следующей картине Барнета “Доме на Трубной” (1928) Вера Марецкая будет развивать собственный образ из “Закройщика...”, а социальную героиню сыграет Ада Войщик, только что снявшаяся в “Сорок первом”. Есть и обратная связь: Анна Стэн, открытая Барнетом в “Девушке с коробкой”, год спустя снимется у Протазанова в “Белом орле”. И так далее...» [3, с. 223].

В том же 1926 г. Протазанов снимет Барнета в привычной для него роли журналиста в «Процессе о трех миллионах», правда, не упомянет в титрах.

Казалось бы, сравнение мастеров, столь противопоставленных и противопоставляемых друг другу, занятие безнадежное и бесполезное. Однако, если охватить пристальным взглядом жизнь и кинематограф двух режиссеров, станет очевидно, что точек соприкосновения более чем предостаточно. И Протазанов, и Барнет посвятили свою жизнь кино, долгое время работали на одной студии, особое внимание уделяли актерским работам и не очень-то любили вести мемуарные записи и переписки. Времени не хватало.

Д. А. Морской получил от Б. Барнета в подарок двадцать шаржей. Он же хранил сценарий «Волков и овец». Держал его у себя с 1937 по 1945 и после смерти Я. Протазанова. Постановке фильма так и дано было свершиться, результат сотрудничества двух режиссеров до сих пор мирно покоится в архиве.

Список литературы

1. Алисова Н. У. Встреча с искусством // Советский экран. 1981. № 81.
2. Арлазоров М. Яков Протазанов. Жизнь в искусстве. М.: Искусство, 1973.
3. Багров П. А. Протазанов и становление советской комедии // Киноведческие записки. 2008. № 88.
4. Протазанов и авангард. Круглый стол в НИИ киноискусства 9 ноября 2007 года / ведущий Наум Клейман // Киноведческие записки. 2008. № 88.

Научный руководитель: *О. А. Ковалов*, доцент кафедры драматургии и киноведения СПбГИКиТ.

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ЭКСПЕРИМЕНТЫ ЭПОХИ «МНОГОКАРТИНЬЯ»

«Многокартинье» – пусть условное, но принятое и почти утвержденное в киноведческой среде название периода отечественного кинопроцесса с 1990 по 1994 г. Название было придумано как антитеза периоду «малокартинья» конца 1940 – начала 1950-х гг. Смысл слова «многокартинье» отражает характер кинопроцесса в стране: фильмов снималось много – до нескольких сотен в год. Основными причинами такого бума производства можно считать:

1. Объявление в конце 1980-х гг. председателем СК СССР Э. Климовым о поддержке авторского кино и кино молодых режиссеров. Активность многих режиссеров, количество их картин, находящихся в производстве, отчужденном от таких сдерживающих факторов, как производственно-тематический план государственных киностудий, идеологическая цензура, государственная система кинопроката, привели к тому, что авторское кино оказалось на особом, «привилегированном» положении. Реализовать свои творческие амбиции смогли многие желающие. Их появление в кино было стимулировано и другими причинами.

2. Отмена цензуры, произошедшая из-за расформирования Госкино СССР в 1991 г., а кроме того – боязнь чиновников выглядеть ретроgrадами. Подписывались бумаги, следовали разрешения на запуск и выход в прокат или на телевизионный экран почти любых кинопроектов. Никаких ограничений в кино в начале 1990-х гг. не существовало.

3. Приход в кино частных денег, обернувшийся участием в производстве фильмов банков и крупных фирм, кооперативов и даже отдельных магазинов [4].

Это огромное количество лент, которого раньше в отечественном кино никогда не бывало, разумеется, сказывалось на качестве. В кино появлялись случайные люди. Туда потянулись клипмейкеры, телевизионные режиссеры, затем актеры (в качестве примера, можно упомянуть режиссерскую трилогию Михаила Кокшенова «Русский бизнес», «Русский счет» и «Русское чудо» 1993–1994 гг.). В качестве новоявленных продюсеров в кино оказались директора банков, кооперативов и даже мебельных магазинов (известный случай с финансированием комедий Анатолия Эйрамджана). В кино мог прийти любой и стать ключевой фигурой в процессе создания фильма: режиссером, продюсером [2].

Примеры крайностей только подтверждают, какой степени свободы достигло кино и кинопроизводство, отказавшись от своего извечного главного покровителя – Госкино и в его лице государства. Свобода коснулась и содержательной стороны. Значительно расширилось не только количество тем, сюжетов, жанров, но и стилистик. Среди причин разнообразия последних, оказалось и то, что в кино пришли люди с новыми представлениями о визуальных возможностях кинематографа. Неким провозвестником стили-

стических поисков в 1990-е гг. стали отдельные картины, снятые в период перестройки. Например, «Господин оформитель» (1988, реж. О. Тепцов) или «Черный монах» (1989, реж. И. Дыховичный). В обоих фильмах, как и в некоторых других, – прекрасная работа оператора, художника-постановщика и художника по костюмам. Качество картин имело очень широкий диапазон – от безвкусицы, которая не подлежит серьезной оценке – до картин, поставленных по интересным сценариям, за которыми возникали и укрепляли свои позиции новые режиссеры-авторы.

Если рассматривать стилистические эксперименты 1990–1994 гг., следует выделить важность отмены нормативов киноязыка советских фильмов. То есть понимание самого киноязыка стало шире и как бы вариативнее. Кино адаптировало формы телевидения и клипа, что произошло несколько раньше во всем мире [6]. К примеру, пришел дизайн, сказалась прививка голливудского качества, английских кинопостмодернистов (П. Гринуэя, Д. Джармана, Т. Девиса), да и вообще западного авторского кино, которое стали показывать сначала в кинотеатрах, затем в видеосалонах, а потом и вовсе по центральным телеканалам.

Стилевые эксперименты в кино начала 1990-х гг. заключались в создании условной загадочной фантастической атмосферы («Доминус» (1990, реж. А. Хван, М. Цурцумия), «СекСказка» (1991, реж. Е. Николаева), «Кикс» (1991, реж. С. Ливнев), «Алиса и букинист» (1992, реж. А. Рудаков)); в игре с эстетическими кодами эпохи, над которой начинает рефлексировать постсоветское искусство («Прорва» (1992, реж. И. Дыховичный), «Серп и молот» (1994, реж. С. Ливнев)); в художественных попытках передать опустошенность и «разъятость» существования в России начала 1990-х («Облако-рай» (1991, реж. Н. Досталь), «Армавир» (1991, реж. В. Абдрашитов), «Дети чугунных богов» (1993, реж. Т. Тот)). Герои этих фильмов при всей их разности, отличии самих историй, живут в ярком и преображенном мире, где не редко сплетаются вместе реальность и сон.

Авторские фильмы, снятые в эпоху «многокартинья», – это притчи, гротеск, фантазмагории, социальные драмы, а также попытки воспроизвести жанры западного кино. Все это требовало иной визуальности, которая строилась на разрушении зрительских стереотипов, появившихся при просмотре советских фильмов. Стиль становился проводником авторской идеологии. Основные значения возникали в стилиевой игре, которую вели создатели картин. Нередко там, где зритель сталкивался с ярко выраженным стилем, присутствовали либо гротеск, либо фантазмагория, либо притча, позволявшие вести игру более оправданно и свободно. Нередко стиль контрастировал или спорил с жанром.

Любопытна и появившаяся в этот период квазидокументальная стилистика. Особенно заметно отличается этим продукция киностудии «Ленфильм»: «Панцырь» (1990, реж. И. Алимпиев), «Караул» (1990, реж. А. Рогожкин), «Замри-умри-воскресни!» (1990, реж. В. Каневский), «Арифметика убийства» (1991, реж. Д. Светозаров) и другие картины. Собственно стилистика эта зародилась на «Ленфильме» еще в 1970-е гг. – в картинах А. Германа о людях на Великой Отечественной войне – и получила стремительное развитие в 1990-е гг. Если в фильме В. Каневского камера Владимира Брылякова создает эффект присутствия в историческом пространстве небольшого послевоенного шахтерского городка и одновременно претендует на близость

к персонажам, то в картине Д. Светозарова – экзистенциально-урбанистической драме документальные проезды камеры Сергея Астахова по неприглядным питерским дворам, данные в рапиде, вызывают скорее ощущение напряженного трагичного мира. Кадры эти в «Арифметике убийства» воспринимаются как метафорические по отношению к сюжетным эпизодам в коммуналке, где действие также разбавляется метафорами. Изображение лентфильмовской продукции часто обладает монохромностью, стремлением как бы преодолеть цвет и яркость ради более объективной передачи невыразительности и однообразия жизни. Герои же не так энергичны, но обладают повышенной рефлексией.

Стилевые эксперименты периода малокартинья послужили толчком для дальнейшего художественного развития кино в 1990-е гг. и в начале XXI в. В дальнейшем эксперименты продолжались, но постепенно переходили в систему нормативов, претворяясь в различных жанра и производственных моделях, одной из которых стал проект малобюджетных дебютов на базе киностудии им. Горького в середине 1990-х гг.: амбициозное, но по-своему показательно-успешное начинание продюсерского кинематографа в российском кино [3].

Процесс изучения стиливых экспериментов периода «многокартинья», как и российского кинематографа 1990-х гг., еще требует своего осмысления и разработки исследовательских подходов.

Список литературы

1. Головский В. Кинематограф 70-х. Между оттепелью и гласностью. М.: Материк, 2004.
2. Землянухин С., Сегиди М. Домашняя синематека. Отечественное кино 1918–1996. М.: Дубль-Д, 1996.
3. Ливнев С. Экономика в кино определяет эстетику... // Искусство кино. 1997. № 12.
4. Новейшая история отечественного кино. 1986–2000. В 7 т. Ч. 2. Кино и контекст. Т. 6. 1992–1996. СПб.: Мастерская Сеанс, 2004.
5. Трофименков М. Я обещаю вам кровь и слезы... М.; СПб.: ЛИМБУС ПРЕСС, 2006.
6. Филиппов С. Киноязык и история. Краткая история кинематографа и киноискусства. М.: Клуб «Альма Анима», 2006.

Подсекция
ОТ «ВЕЛИКОГО НЕМОГО» ДО DOLBY ATMOS

УДК 7.07

Е. С. Ефимова

Санкт-Петербургский государственный институт
кино и телевидения, Санкт-Петербург

СРАВНЕНИЕ СТИЛИСТИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЕЙ
В ТВОРЧЕСТВЕ РЕЖИССЕРОВ МИХАИЛА ГЕОРГИЕВИЧА
КАЛАТОЗИШВИЛИ И КСАВЬЕ ДОЛАНА

«...передо мной сидел Ренуар, а рядом с ним стоял бюст – портрет Жана в возрасте пяти-шести лет, созданный его отцом, великим художником Огюстом Ренуаром. Мужчины восьмидесяти лет и ребенок смотрели на меня, улыбаясь совершенно одинаково. Во время нашего разговора Ренуар сказал одну важную вещь: на съемочной площадке надо непременно оставлять дверь открытой, потому что никогда не знаешь, что может случиться, а вдруг неожиданно кто-то или что-то войдет – и это будет реальность.»

Бернардо Бертолуччи

(«Мое прекрасное наваждение.

Воспоминания, письма, беседы 1962–2010»)»

Реальность сегодня все реже входит в мир кино, что не удивительно – жить стало страшновато: все слишком зыбко, и мир как-то увеличился, границы (во всех смыслах слова) подстерлись. Тем не менее и Ксавье Долан, и Михаил Калатоцишвили, будучи кардинально непохожими друг на друга в творческом плане, создали фильмы, похожие друг на друга как дед на внука. «Дикое поле» и «Воображаемая любовь» реальность яркими красками врывается в душу зрителя, музыка фильмов заполняет сердце, а где-то в подсознании появляется крепкая уверенность в завтрашнем дне.

Обе картины настолько разные, что, на первый взгляд, тут и сравнивать нечего. «Дикое поле» про суровую жизнь в степи, про долг, про призвание. «Воображаемая любовь» же о молодых людях с нетрадиционными взглядами на жизнь – очень стильная и яркая лента. Каждый из фильмов провозглашает определенные ценности, присущие родине режиссеров: у Долана, канадца, – это западный индивидуализм, толерантность, стремление к развитию вкуса, беспорядочная, сумбурная жизнь, полная ярких красочных мазков – герои живут для любви и ради любви. У Калатоцишвили – это долг перед миром, в котором живут герои, перед совестью, тяжелая, суровая жизнь, в которой есть совсем чуть-чуть радости (в самоотверженной работе и признании – любовь важна, но это не главное). Так есть ли что-то общее в картинах?

Если б не было, я бы не пыталась сравнить. Первое, что бросается в глаза – работа с цветовыми сочетаниями в кадре и с музыкой – за этим чувству-

ется серьезная долгая работа. Режиссеры, будто искренне влюбляясь в своих актеров, заботливо наряжают их в цвета своих фильмов. Калатозишвили в пепельные, пыльные, голубые и белые – цвета степи и гор, Долан в сочные, яркие краски осени и города – насыщенно-рыжий, небесно-синий, зеленый. Каждая цветовая деталь невероятно важна, так как она помогает играть на соотношении «персонаж-окружение»: то герои вписываются в мир, то мир начинает будто «вытекать» из образа персонажа. Особенно это видно в «Воображаемой любви» – там больше цвета, повествование динамичнее, фактуры ярче. В «Диком поле» вся жизнь, весь цвет, музыка – все приглушено пылью степи. Но это не плохо! Такая «пыльность» введена специально – она работает на идею, на контраст с внутренней жизнью главного героя.

В обоих фильмах чувствуется уверенный творческий почерк, который выстает из биографии режиссеров. Михаил Калатозишвили – внук знаменитого советского кинорежиссера Михаила Калатозова – окончил ВГИК (мастерская Ефима Дзигана), долгое время работал на киностудии «Грузия-фильм», потом перешел в качестве режиссера-постановщика на «Ленфильм». Первый фильм, «Механик», снял в 22 года, он там выступал и в качестве режиссера, и как сценарист. «Дикое поле» – последний фильм Михаила Калатозишвили (режиссер скончался через год после выхода ленты), в котором воссоздана истинная жизнь. В центре Вселенной, в дикой степи живет врач, который всеми силами старается не «одичать» вместе с окружающим его миром. Лента получилась тягучая, медитативная, неторопливая, если смотреть не в том настроении, то даже скучная. В ней все предрешено с самого начала – герой старается просто выжить, не опуститься, он не «человек степи» – слишком интеллигентный, чистый, мягкий – поэтому его гибель – логичный итог. Сухость фильма – это своеобразный манифест современного российского авторского кино, точнее, той его части, которая вышла из советского авторского кино, не впитав в себя веяния Запада.

Режиссерский почерк Ксавье Долана я могу сравнить с глотком воздуха. Не очень свежого, слегка отдающего гнилью, но воздуха не сухой степи. Молодой художник родился в Монреале, в Канаде, в семье актера-грека и руководительницы приемной комиссии в местном колледже. Благодаря отцу Ксавье Долан попал в киносферу очень рано (аж в 4 года), но полноценный режиссерский дебют случился только через долгие 13 лет. К 17 годам молодой француз написал сценарий «Я убил свою маму», сам поставил фильм и был выдвинут Канадой на премию «Оскар». При этом Ксавье школу не закончил, так как был крайне неусидчивым. Фильм, впрочем, премию не получил, зато молодой режиссер смог снять второй фильм, о котором я тут и рассказываю, «Воображаемая любовь». Это действительно яркая картина – краски и жизненлюбие сочатся из каждого кадра, хотя, картину нельзя назвать позитивной. Она заставляет задуматься о том, где проходят границы морали и дружбы у моего поколения, о том, что мы на самом деле любим в партнере – образ, созданный нами, тот образ, который пытается создать он или же самого человека. Фильм у Ксавье Долана получился очень претенциозным, насыщенным живыми диалогами, стильной одеждой, яркими красками и мыслями. Долан не боялся использовать не самые современные приемы как в музыке (к которой подбирал сам), так и в изображении – все иногда слишком близко документалистике, а быстрые наезды камеры даже смущают.

Работа с музыкой у обоих режиссеров на высоте. Ксавье Долан мастерски смешивает на первый взгляд несочетающиеся вещи: французское ретро,

гламур, техно и Вагнера. Но шумовые фактуры у него играют чрезвычайно малую роль. Долан неоднократно говорил о «провисах» в звуке в интервью для различных журналов. Но он работает в этом направлении – от фильма к фильму музыки становится все меньше, а шумовых фактур все больше, что дает фильму более естественную атмосферу. Если говорить о месте режиссера в фильме, то в «Воображаемой любви» он, безусловно, творец, создавший новый мир, который стал развиваться по тому пути, который выбрал он, а не «отец». Иногда создается ощущение, что все происходит само собой: сюжет и игра актеров на том уровне, когда зритель забывает о том, что он смотрит фильм – появляется «эффект наблюдателя».

У Михаила Калатозишвили музыки намного меньше. Точнее, она изредка переплетается со степным ветром, вылетая легкими порывами из старенького радио, полноценно звуча лишь только в паре поворотных мест картины. Но она работает на идею гораздо мощнее, чем у Долана: может быть, место подобрано более точно, а может быть, из-за того, что ее мало, мелодии кажутся глубже, насыщеннее – будто глоток воды в жаркий солнечный день. Музыка в «Диком поле» – это на самом деле то немногое, что облегчает восприятие картины, делая ее более простой для понимания, более близкой. Калатозишвили работает на естественность идей, на реализм, который так важен для эстетики фильма, поэтому шумовые фактуры играют невероятную роль – степь, ветер, животные будто ведут параллельный сюжету диалог со зрителем. Иногда, правда, идиллия портится не очень естественной игрой актеров – не всегда веришь диалогам, создается ощущение, что рядом стоят режиссер со сценаристом и диктуют нужные слова, это не очень приятно. Слегка надуманная сцена перестрелки, некоторые диалоги, особенно в начале фильма, оставляют некоторый осадок после просмотра.

Если попробовать перечислить средства выразительности каждого из фильмов, которые играют наиболее значимую роль, то поучится такой ряд: «Дикое поле» – шумы, свет, цвет; «Воображаемая любовь» – цвет, музыка, актеры. Думаю, что в этом выражается позиция кино, которое снимает мое поколение, по отношению к тому, что снимает поколение «отцов». Современный мир располагает ближе к поверхностности – первое, что нужно сделать, – это яркая обложка, громкая музыка, а потом уже стоит думать над содержанием. Я ни в коем случае не хочу сказать, что это плохо – просто так сложилось. И Ксавье Долану удастся соответствовать этой тенденции как нельзя лучше – интересное содержание облачается в привлекательную обертку, что дает непревзойденный результат – фильм сложно забыть, о нем хочется долго думать, пересматривать, вспоминать детали. Долан снимает героев-индивидуалистов, ярких, живущих одним днем, немного поверхностных, но умных, – перед ними открыт весь мир, они сгорают в любви к себе и к жизни, не разбирая, что конкретно в этой жизни любят.

Калатозишвили же поймал дикий степной ветер и снял про него фильм – тут важна идея, глубинный посыл, скрытый за неровным слепящим светом, за какими-то искаженными фигурами актеров, за смесью пастельных тонов бежевого и голубого. Чувство долга для главного героя важнее личного счастья – он служит своему делу, пытаюсь выжить в нечеловеческих условиях и не ожесточиться. Это чрезвычайно несовременная, но невероятно правильная мысль – жить не для себя. В этом есть и вечная духовность отечественной литературы, и великих советских фильмов. Такие картины

необходимы современному зрителю для поддержания нужного морально-го уровня. Суровый климат, жесткие, «дикие» люди – это почти «западный» взгляд на Россию, думаю, такими нас и видят. Но сейчас большие русские города все больше и больше похожи на то, что нарисовал Долан, а не Калатозишвили.

Я хочу вернуться к эпиграфу: «Мужчина восьмидесяти лет и ребенок смотрели на меня, улыбаясь совершенно одинаково». Это про Калатозишвили и Долана. Один крепко стоит на фундаменте прошлых веков, а второй формирует свой собственный, пока еще из картона, а не из гранита, но очень старательно. Современный кинематограф пока еще только развивается, устанавливается, пытается разобраться, что делать в новом веке. Но если судить по творчеству Долана, самого яркого представителя молодых режиссеров, то все очень даже неплохо – главное, не потеряться в форме, забыв о содержании, и не увлечься концепцией ради концепции.

Научный руководитель: *Ю. А. Кубицкий*, доцент кафедры звукорежиссуры СПбГИКиТ.

УДК 7.036

О. В. Петрова

Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, Санкт-Петербург

ИВАН ВЫРЫПАЕВ. ФИЛОСОФИЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

«Все должно быть наполнено любовью»

И. Вырыпаев

Иван Вырыпаев – драматург, режиссер, сценарист, актер, художественный руководитель московского театра «Практика».

Экспериментальный театральный центр новой драмы «Практика» учрежден Правительством Москвы в 2005 г. «Практика» – это театр современной драмы, это отражение актуальных тем и сюжетов, языка сегодняшнего дня и новой театральной стилистики. Во главе всего здесь стоит текст, с помощью которого театр выстраивает контакт и диалог со зрителем. Это «театр прямого действия», театр-перформанс – не просто сочетание драматургии с событием в реальном времени, но радикальные попытки убрать четвертую стену и настоять на театральности самого производственного процесса, на персонажности всех участников действия, включая зрителя. Например, спектакль «Блэк и Симпсон» – документальный спектакль о прощении, в основе которого – переписка пожизненно осужденного и отца убитой, реальная история, которую привез из Нью-Йорка Казимир Лиске. Сцена этого театра лишена буквально всяких декораций, кроме, может, одного или двух стульев, на которых сидят актеры, обращаясь со сцены прямо к зрителю. «Сегодняшняя история развивается с такой скоростью, что мы не успеваем ничего осмыслить. Я с этим на своем уровне пытаюсь разобраться, для этого нужны люди», – говорит Э. Бояков, режиссер театра «Практика».

Это – новый театр, экспериментальный театр, и Иван Вырыпаев, снимая кинофильмы и делая подобные экспериментальные спектакли, на мой взгляд, претворяет в жизнь философию современного искусства (если не всего, то большой и важной его части). Именно о ней, о философии современного искусства театра и кино, опираясь на кинофильмы и спектакли Ивана Вырыпаева, я хочу с вами поговорить.

Думаю, очень важно то, что сейчас творческим процессом является не столько сам спектакль, сколько процесс просмотра спектакля или кино. Два часа люди находятся в зале – и вместе с актерами находятся в творческом процессе. И личность актера становится столь же важной, сколь герой, которого он играет, и зритель, который смотрит спектакль или кинофильм.

То современное киноискусство, о котором я рассказываю, максимально приближено к реальности, и является не рассказом о чем-либо, а, скорее, диалогом между режиссером, зрителем и актером о той общей жизни, которую мы разделяем – чтобы напомнить друг другу о том, что мы на пути, мы в процессе, и попытаться осознать, в какой части пути мы находимся сейчас.

Искусство кино и театра сейчас очень тесно связано с личностью режиссера и соответственно с его отношением к жизни, философией. Прежде всего режиссер, актер, вообще любой человек, что-то создающий, должен понимать, почему он занимается творчеством.

Что такое творчество? Этому практически нигде не учат. Скорее, учат ремеслу. Это, конечно, очень важно – ремесло. Но нужно понимать, что такое вообще творчество. Вот человек, который учится играть на флейте у своего учителя, он приходит к своему учителю и не столько учится играть на флейте, сколько с помощью флейты познает себя, мир, т. е. есть флейта является способом, проводником. То хорошее современное авангардное искусство, про которое я рассказываю, больше, чем рассказ о каких-то событиях, оно является приглашением и способом познать себя и мир как для актера, так и для зрителя, и оно глубоко лично. Это звук. Звук – это ритм. Ритм – это энергия. Текст – это энергия, выраженная в слове.

Вот как говорит об этом Иван Вырыпаев: «Текст – это энергия, выраженная в слове. Создающая дальнейшую энергию. Вот люблю я женщину. Мы встретились. Остались вдвоем. Я еще ничего не сказал. Но она уже знает, что я ее люблю, она это как-то чувствует. Мы же поняли, почему мы оказались здесь. И в принципе, зачем тут нужны слова? И так понятно: мы любим друг друга. Все, что нам нужно – это соприкоснуться друг с другом. Зачем нам это говорить вслух? Мы являемся музыкой, ну, как бы поем, излучаем музыку из себя, и эта музыка – она складывается в слова. Эти слова – наше звучание. Когда я люблю, мои слова будут звучать по-иному, хотя буду такими же, как прежде. В них будет другая музыка. Через эти слова вы можете ощутить любовь. Вы не знаете той женщины, с которой я встретился, я даже ни слова не скажу вам об этом, но текст спектакля так ей наполнен, что вам передастся это ощущение любви. Я пишу текст и вкладываю туда опыт. И он в вас действует, резонирует. Слова – это будто такие коробки, ящички, много-много таких ячеек, в которые ты кладешь смыслы и закрываешь на ключи. И потом ты открываешь их, достаешь оттуда эти письма. И вот ты читаешь это письмо, смотришь этот фильм, и он наполняет или опустошает тебя. Слово – это проявление. Вначале было слово» [1].

Жизнь – это дорога из прошлого в будущее. Самое сложное во взаимоотношениях с прошлым – это ошибки, сделанные в отношениях с людьми или

самим собой. Есть узлы. То есть ошибка – она завязывает такой узел. И пока мы этот узел не развяжем – мы не идем дальше. Ну, например, не развязал узел в этой ситуации – он всплывает в другой. Надо понять, что никакого прошлого в этом смысле не существует. Его нет. Где оно? Ни прошлого, ни будущего нет, есть только реальность в настоящем. Ситуации, в которой ты совершил ошибку, – ее больше нет, ее не существует. Но поскольку имеется связь с этим узлом, он притягивает, как магнит. И нужно работать с прошлым, чтобы развязать этот узел.

Хороший фильм или спектакль, как лампа, освещает твою жизнь, внутренний мир и связи между тобой и твоим прошлым.

Для того, чтобы развязать узлы, нужны смелость и отвага. Отвага быть честным с самим собой. И это сложно, потому что мы не хотим знать о себе некоторых правд. Но чтобы развязать узел, нужно его определить, нужно его видеть.

И эти узлы – они похожи у всех людей. И поэтому один спектакль или фильм может помочь увидеть многим людям.

Например, спектакль Ивана Вырыпаева «Благодать и стойкость» по книге Кена Уилбера – он ставит его сейчас в театре «Практика». История биографична, в основе ее записи из дневников Кена и Трейи Уилберов. Абсолютно пустая темная сцена, на которой стоят два стула, и светом двух направленных вниз прожекторов выхвачены из темноты фигуры женщины и мужчины. По очереди они будут читать текст, обращая друг к другу или к самим себе. Кен – известный современный философ, мыслитель, создатель «Интегральной психологии». Он встречает Трейю, когда ему уже около сорока. Она – та, кого он искал всю жизнь. Через две недели они женятся. Через неделю после свадьбы Трейе ставят диагноз – рак.

Одна из главных мыслей спектакля – то, что мы почему-то думаем, что рак – это наказание. Мол, раз заболел раком, значит, виноват. Но у этой болезни очень много причин, не две, не три. И поэтому нужно перестать испытывать чувство вины. Но мы, как правило, приходим к своим узлам и начинаем разборки: кто виноват? Кто прав? Сюда втягиваются другие люди, и вот уже идет война, летят осколки. Самое главное – прекратить эту войну, потому что воюющий с адом всегда навлекает весь его на себя. Развязать узел можно только творчеством и любовью. Иного пути не существует.

Новое кино требует нового языка. Вырыпаев создает его. Например, фильм «Кислород». Фильм снят «новым языком». Это, по сути, не кино в обычном понимании, а клипы, которые связаны между собой нитью повествования. В «Кислороде» нет привычных монологов, диалогов и пр. Герои не общаются между собой. Историю их жизни рассказывают два актера (Каролина Грушка и Алексей Филимонов), сидящие в студии и записывающие музыкальный альбом. Вырыпаев поднимает в фильме серьезные темы. Он с легкостью жонглирует любовью и исламом, «Саньком из Серпухова» и богом, травкой и водкой, заедаемой пельменями, женщиной без кислорода и мужчиной с лопатой...

Нельзя сказать, что Вырыпаев привносит театр в кино. Нет, он привносит тот самый новый язык, воспринимать который сложно, он не похож на все, что ты видел до этого, и оттого требует усилий, чтобы понять, требует от зрителя чего-то нового, вовлекает его в тот самый процесс, о котором сегодня в этом докладе все время шла речь. В то же время явно ощущается сильное

и глубокое содержание, которое не теряется от того, что оно выражено совершенно новым языком.

Так философия Вырыпаева находит свое выражение не только в содержании, но в форме и в процессе восприятия. И я думаю, это самое важное – современное искусство шагает прямо к зрителю, как если бы картины Айвазовского выходили за свою собственную раму, наполняя зал шумом моря, бурей и соленой водой, заставляя зрителя выплыть, а по дороге пережить нечто большее, чем просто восприятие некоего предмета искусства.

Список литературы

1. Журнал «Seasons». URL: <http://www.seasons-project.ru/life/life-people/ivan-vyrypaev-vse-dolzno-byit-napolneno-lyubovyu-2>

Научный руководитель: *Ю. А. Кубицкий*, доцент кафедры звукорежиссуры СПбГИКиТ.

УДК 778.534.664 : 791.633–051

А. В. Самаров

Санкт-Петербургский государственный институт
кино и телевидения, Санкт-Петербург

ТВОРЧЕСТВО ГАРРИ БАРДИНА

Творчество Гарри Бардина по сей день остается значимым и крайне интересным для нынешнего поколения. Его авторский почерк, опирающийся на социальные темы и отказ от всех штампов типичного анимационного кино, заставляет задуматься не только о сегодняшней ситуации в жизни, но и о роли мультипликации в целом.

Можно было бы предположить, что роль Бардина в анимации была предначертана заранее. Из автобиографической книги Бардина «И снова наступило потом»: «В детстве я любил рисовать. Вернее, перерисовывать. Чей-то портрет или картинку. Рисовал, показывал маме» [1]. Первый опыт в мультипликации Гарри Бардину пришлось испытать после создания сценария детской сказки «Достать до неба». Директор «Союзмультфильма», прочитав его, сказал: «Вы режиссер. Вы и ставьте!» [2]. Тогда Бардин не имел ни малейшего понятия, как снимать мультфильмы, у него был опыт работы актером, режиссером-постановщиком в театре и кино, сценаристом. Поскольку другого режиссера, готового ставить эту картину, не нашлось, Бардин решил сам снять мультфильм и, по совету М. М. Валькова, ходил в съемочную группу Ефима Гамбурга для ознакомления с производством анимации. Под руководством Лидии Ковалевской 10 октября 1975 г. он представил свою картину художественному совету и получил положительные отзывы (Иван Иванов-Вано отметил его высшей похвалой).

В мультфильме «Достать до неба» акцент делается на одушевлении упавшей звезды как личностного персонажа, что делает ее главным элементом сюжета. Ее яркий свет и способность освещать все вокруг, если с ней

есть хороший контакт, и лейтмотив звезды, когда она светится, влияет на всю историю самого мультфильма (это также заметно, когда мальчик Женья приносит звезду домой, а его отец думает, что он включил свет и попросил выключить, Женья закрывает звезду руками, и мелодия звезды моментально заглушается). Не стоит забывать, что сама история рассказана только действием с минимальным количеством диалогов, без лишних высказываний.

В этой работе Бардин опирался как на музыкальную фактуру, так и на сценарий и рисовку. Режиссер много внимания уделял музыке как необходимому элементу выразительности персонажей и действия в истории. В таких же рисованных двухмерных мультфильмах «Консервная банка», «Летучий корабль», «Дорожная сказка», «Прежде мы были птицами» самую важную роль играет звуковое оформление. Бардин не имел музыкального образования, но обладал хорошим музыкальным слухом и был в дружеских отношениях с композиторами и исполнителями песен и мелодий, поэтому музыка из его мультфильмов остается любимой и слушают ее по сей день. Про эти и другие мультфильмы Бардина можно сказать, что это – музыкальные мультфильмы, привлекающие знакомыми, необычно сочетающимися мотивами.

После мультфильма «Прежде мы были птицами» Гарри Бардин уходит от привычной двухмерной анимации, и начинает экспериментировать с объемом и подручными средствами (спичками, проволокой, веревками, пластилином и т. д.). Так на свет появляются такие картины, как «Конфликт», «Брак», «Выкрутасы», «Адажио», «Тяп-Ляп, маляры», «Брэк», которые были по достоинству оценены зрителями и получили немало кинонаград, включая и Золотую пальмовую ветвь на Каннском фестивале. А мультфильм «Банкет» заслуживает самых высших похвал за уникальную идею – не показывая людей, рассказать историю посредством передвижения предметов застолья (тарелок, вилок, бокалов, еды и т. п.). В этих картинах Бардин использует прием одушевления предметов, как в своем первом проекте «Достать до неба», где звезда тоже была живой. Только в последних фильмах веревки и проволока начинают за людей играть, показывая качества человека, положительные и отрицательные. Именно на этом основывается юмор в мультфильмах Бардина, который понятен и детям, и взрослым, – показывать обыденные ситуации с помощью предметов и доводить все до абсурда. Нам понятны действия каждого персонажа, каждого элемента, которые показывают движения самих героев.

Другая особенность фильмов Бардина состоит в том, что он смотрит на окружающее глазами маленького ребенка, воображая мир таким живым, каким только ребенок может его представить. Из интервью Бардина газете «Аргументы и факты»: «Мое детство пришлось на войну. Игрушек у нас не было. Поэтому шепка у меня была корабликом, коробок из-под спичек – домом. Каждый раз детская фантазия одушевляла эти вещи. Этим я предлагаю заняться и зрителям. Моя задача – вовлечь их в игру, сделать так, чтобы они начал сопереживать этой игре и вышли из игры, чем-то мною одаренные» [3].

Немаловажным фактором успеха картин Бардина является и звуковое оформление. Если в своих первых рисованных картинах он опирался на музыку, то здесь он использует ее в малой мере. Теперь же главным движущим элементом драмы и юмора являются речевые и шумовые оттенки: в «Тяп-Ляп, маляры» – бессмысленный непонятный говор, в «Конфликте» – крики, в «Браке» –

игра слов с перестановкой букв, в «Брэке» – пародируются английский, итальянский и испанский языки, в «Выкрутасах» – ворчание, бурчание и др. Не разбирая слов, по интонации, жестикуляции, мимики зрители прекрасно понимают, о чем идет речь. Этим Бардин подчеркивает, что все можно понять и без слов, можно точно показать историю. Поэтому его мультфильмы понятны даже детям, хотя его работы почему-то относят к мультфильмам для взрослых.

Только в мультфильме «Банкет» использована понятная русская речь. В этой картине Бардин привносит ее осознанно, как особую деталь истории. Каждого героя, даже не видя его, мы узнаем не только по его поведению и тому, что он делает за столом, но мы его «видим» через его особые голосовые оттенки и манеру речи. Каждая фраза, каждый диалог описывает героев как личностей со своими причудами (некоторые фразы стали крылатыми выражениями). Именно фразами, а также профессиональной анимацией, логикой действий и концовкой (когда Василий Петрович выводит всех с праздника из-за пьяной драки) Бардин высмеивает пороки типичного застолья, обобщающегося пьянством и беспорядком. Нам для этого даже героев видеть не надо – все продемонстрировано через стол и напитки. Можно сказать, что Бардин высмеивает общество в целом, отчего становится и смешно, и грустно.

Именно юмор, иногда переходящий в сатиру, придает мультфильмам Бардина добрую атмосферу и надежду на лучшее. Даже в своей биографии он отмечает, что жить без юмора нельзя. Каждый его герой наделен некими чертами, над которыми можно по-доброму посмеяться. Сейчас же, многие его картины называют пророческими, с чем нельзя не согласиться. Мы видим подобные эпизодам мультфильмов случаи в жизни: бессмысленные войны и смерти в «Конфликте», рабочие-тунеядцы в «Тяп-Ляп, маляры», разводы и брошенные дети в «Браке» и др. А ведь он не критиковал такие случаи, он просто рассказывал о том, что он в своей жизни увидел и узнал.

В 1990 г. он выпустил картину «Серый Волк энд Красная Шапочка», которая принесла ему популярность во всем мире. Что отличало эту экранизация сказки Шарля Перо от других? Например, то, что у Красной Шапочки и ее мамы, которые живут в Москве, есть бабушка Тереза – парижанка, и им не составляет никаких проблем быть всегда на связи и приезжать друг другу в гости. Гарри Бардин этим говорил, что никакие границы между государствами не разорвут родственные и дружеские связи между людьми, не ограничат свободу людей. Главная героиня мультфильма – маленькая девочка, любящая пошалить, но добрая, смелая и самостоятельная, очень любит свою маму и бабушку. Она отправилась из Москвы в Париж навестить свою бабушку Терезу. Поначалу мы волнуемся за нее, ведь на ее пути много препятствий: горы, реки, разломленные рельсы железной дороги (забавный момент, когда она падает, пытаясь вступить на следующую шпалу, и поднимается снова на дорогу), не говоря уже о Волке, готовом проглотить всех на своем пути, пугающим своими челюстями. Но все заканчивается хорошо – Красная Шапочка встречает свою бабушку, Волк повержен, и звучит песня «Чтоб мир всегда был солнечным – У всех одна мечта. Как клятву повторяем: Да здравствует доброта!» под музыку шотландской песни «Auld Lang Syne». Бардин хотел этим мультфильмом подарить людям надежду на лучшее будущее, сказать, что зло будет повержено, а народы воссоединятся и настанет мир во всем мире, поэтому главные герои и все персонажи мультфильма идут с плакатами против насилия.

Большую популярность мультфильму принесло и музыкальное оформление. Бардин снова возвращается к музыке и отводит ей одну из главных ролей вместе со сценарием и технологией анимации, превращая мультфильм в мюзикл, как он это сделал в «Летучем корабле». Из статьи Алены Сычевой: «Персонажи не говорят, а поют – это музыкальная сказка, в которой особую важность получают мимика, жесты. На известную музыку наложены реплики героев. Стиль их речи – это особый сленг: шуточный, простой и понятный: “Нет отважнее Красной Шапочки и наивнее нет, увы...”». Пение стирает значимость слова, оно привлекает меньше внимания. Все музыкальные акценты выделяются визуально через действие: Шапочка не только идет в ритме музыки, герои совершают все действия в соответствии с музыкальной партитурой: Волк грозит кулаком, крутит головой в четко определенный момент, подчеркнутый мелодией» [4]. Самое главное, что Бардин всегда относился к музыкальной фактуре так же серьезно, как и ко всему съемочному процессу («Летучий корабль» и «Прежде мы были птицами» являются тому ярким примером), за что его картина получила немало наград, а с переходом на технологию Dolby, его музыка стала звучать объемнее и качественнее.

Еще одним отличным примером музыкальной анимации с добрым посылом является трилогия кукольных мультфильмов «Чуча». Нужно отметить, что эта картина отмечена критиками как отличная история с нетипичным сюжетом. Главный герой – мальчик, живущий в обеспеченной благополучной семье, которой до него нет дела, даже в Новый Год родственники предпочли провести вечер с друзьями-сверстниками, а не с ним. Из-за отсутствия внимания и любви, мальчик делает из подушек, роликов и перчаток свою няню, и дает ей имя «Чуча» (сокращение от известной песни «Чатануга-Чучу»). Как в сказке, Чуча оживает, и начинаются интересные приключения. Кинокритики полюбили этот фильм и по достоинству его оценили. Бардин в интервью рассказывал: « <...> я взял нормальную семью, в которой все есть. Кроме одного – любви. Такая история стала более острой. И фильм оказался понятным и востребованным не только у нас, но и во Франции, в Америке. Потому что везде люди страдают от одного – отсутствия любви. Любовь – это самое главное! Не даром же говорят: “Бог есть любовь”» [3].

Аниматорам так понравился сам персонаж Чуча и работа над фильмом, что, по их просьбе, Бардин сделал продолжение. Таким образом получилась трилогия «Чучи»: первый фильм – о любви, второй – о дружбе, третий – о ревности. Музыка играет одну из ведущих ролей в трилогии: веселые и торжественные мотивы из «Серенады Солнечной долины» создают новогоднее настроение в добрых традициях праздника; увертюра Дунаевского «Дети капитана Гранта» придает героизм для преодоления препятствий, встающих на пути; «Кармен-сюита» Бизе-Щедрина наделяет пустяковую ситуацию серьезными страстями. Эти мультфильмы не раз отмечались высокими наградами на фестивалях, но самое главное их достоинство, что они вошли в список самых лучших мультфильмов постсоветского пространства. Только, увы, в российский прокат они так и не попали.

Спустя некоторое время, Бардин приступил к работе над новым мультфильмом «Гадкий утенок» по мотивам сказки Ганса Христиана Андерсена. В 2010 г. по окончании съемок Бардин отправился на фестиваль в Швейцарию представлять картину зрителям, и она получила бурные овации детей и их родителей. Приехав в Москву, под руководством своего коллеги, дири-

жера Владимира Спивакова, Бардин показал «Гадкого утенка» в Доме музыки. И снова успех, зрители в восторге от фильма и благодарят Гарри Бардина и его съемочную группу за превосходную картину.

Главная особенность «Гадкого утенка» в том, что это не первый полнометражный мультфильм Бардина, а его новый уровень в анимации. Первое, что бросается в глаза, – это изображение птичьего двора, где домашние утки, гуси и куры пытаются показать себя благородными птицами, но зритель видит, насколько ужасны они и злы в душе. На этом и строится конфликт мультфильма. Гадкий утенок, который проявляет ко всем любовь и хочет, чтобы все жили дружно, вместо встречной доброты и ласки получает одни пинки. Птичий двор над ним издевается, потому что он не такой как все. Это подчеркивается тем, что главный герой сделан из пластилина голым и черным с длинной шеей, в то время как остальные птицы – это куклы с хорошим оперением. Некоторые критики отмечают этот факт как иллюстрацию ксенофобии в мире. На самом же деле Бардин этим хотел показать, как материальность и жизнь под лозунгом «Слава, слава, птичья держава!» убивает духовность в людях (в этой ситуации в птицах).

Гадкий утенок не находит себе места в этой стае, и его выгоняют со двора в поле. И там он встречает лебедей, которые не каждый сам по себе, а они вместе, они стая и друг за друга горой. Поскольку Бардин снимал этот мультфильм как мюзикл, он снова опирался на музыку, возвращаясь к классическим произведениям. Заглавная мелодия «Лебединого озера» стала лейтмотивом гадкого утенка, сопровождающим его в самые печальные моменты жизни, а жалобный тонкий голос героя, озвученного Светланой Степченко, заставляет зрителей сопереживать бедному утенку не по-детски. Нет в мире ничего ужаснее того, что ты даришь людям добро, а тебя за это ненавидят. Этот лейтмотив противостоит маршу и злым частушкам, под которые разворачиваются сцены на птичьем дворе. Конфликт нарастает. Однако заключительный эпизод под заглавную мелодию «Лебединого озера» приводит к счастливому финалу: гадкий утенок превращается в прекрасного лебедя, присоединяется к стае, наказывает тех птиц, которые его обижали, и улетает с другими лебедями в далекие края.

Сейчас, после картины «Три мелодии», Гарри Бардин работает над проектом «Слушая Бетховена»: на сайте planeta.ru Гарри нашел поклонников и собрал достаточное средств. Надеемся, что и эту картину зрители не обойдут вниманием, и автор снова подарит нам прекрасный и талантливый мультфильм с добрым и счастливым концом.

Список литературы

1. *Бардин Г.* И снова наступило потом. М.: Рудомино, 2013.
2. *Василькова Н.* Гарри Бардин // Наши мультфильмы / Арсений Мещеряков, Ирина Остаркова. М.: Интеррос, 2006.
3. *Шигарева Ю.* Гарри Бардин: когда у государства нет стратегии, это отражается на всем // Аргументы и Факты. 2016. № 8.
4. *Сычева А.* Магия детства (Объемная анимация Гарри Бардина). URL. <http://www.goodcinema.ru/?q=node/1000>.

Научный руководитель: *Ю. А. Кубицкий*, доцент кафедры звукорежиссуры СПбГИКиТ.

СОВРЕМЕННЫЕ ЗВУКОВЫЕ ФОРМАТЫ В КИНЕМАТОГРАФЕ

На протяжении всей истории кинематографа звук в кино претерпевал колоссальные изменения – от его полного отсутствия в период немого кино до существования на равных правах с изображением в наши дни. Сейчас сложно представить себе кино без звукового сопровождения, и если такое и снимают сегодня, то это считается определенным художественным приемом. Рассмотрим современные форматы использования звука в кино, их предыстории, причины возникновения и сферы использования.

Так как речь пойдет в основном о современных звуковых форматах, на истории остановимся кратко, чтобы понять, в каком контексте, почему и как появились те звуковые форматы, которые мы используем сегодня.

Звук в кино появился не сразу, а только спустя 32 года со дня официального появления кино (28 декабря 1895 г.). До этого люди буквально «читали» кино, и все, что они могли слышать, – это шум пленки, реплики из зала и музыку, исполняемую тапером. Но все кардинально изменилось, когда в 1927 г. вышел фильм «Певец джаза». Хотя звук в этом фильме был достаточно условным и сопровождал картину только лишь отчасти, это был перелом в восприятии кино зрителями и кинематографистами, который повлек за собой необратимые изменения в кинопроизводстве.

Изначально звук записывался в формате «моно» – записывался одним микрофоном и воспроизводился одним источником звука. При этом невозможно было локализовать отдельный источник звука в пространстве – все звучало из одной точки.

В 1940 г. был разработан новый стандарт «ФантасOUND» (англ. Fantasound) оптической звукозаписи, давший возможность впервые воспроизвести в кино *стереофонический трехканальный звук*. Метод был сразу же использован в полнометражном мультфильме «Фантазия» студии Уолта Диснея, но не получил распространения из-за сложности и огромной стоимости звуковоспроизводящего оборудования [4].

Стереофонический и многоканальный звук получили полноценное развитие в начале 1950-х гг., когда появилась магнитная звукозапись, увеличившая точность и качество воспроизведения звука. Первоначально система была представлена несколькими каналами: пять из шести громкоговорителей размещались за экраном (левый, полулевый, центральный, полуправый, правый), шестой – громкоговоритель эффектов – находился в тыловой части зрительного зала. Последний использовался в наиболее драматических сценах для передачи необычных явлений, например гласа Божиего. Позднее количество динамиков с тыльной и боковых сторон стало увеличиваться, что позволило кинематографистам буквально «окружить» зрителей звуком. Из этого факта и произошло название тылового канала окружения – Surround.

Изобретение объемного звука стало важным шагом в освоении звучащего пространства зала. Вместе с тем увеличивалось и качество звучания оптической фонограммы фильмов, которое сумел радикально изменить американский инженер-изобретатель Рэй Долби (1933–2013) путем изобретения системы шумоподавления, названной в его честь Dolby NR (noise reduction). Соотношение «сигнал/шум» увеличилось, что позволило слушателю услышать более качественный звук.

Вдохновленные этим изобретением, инженеры лаборатории Рея Долби вновь вернулись к чертежным доскам и разработали совершенно новую, оригинальную систему звукопередачи, названную Dolby Stereo. В 1975 г. состоялась премьера фильма «Листомания» (реж. Кен Рассел), снятого с использованием этого формата.

Таким образом, Рэй Долби стал основоположником большинства современных звуковых форматов.

Сегодня люди смотрят кино не только в кинотеатрах, но и дома, по телевидению или с использованием домашних кинотеатров, разработанных по алгоритмам формата Dolby Surround. Кино также кодируется на носители DVD и Blu-Ray, что позволяет продавать фильмокопии в большом количестве без потерь качества, в отличие от пленки. В соответствии с потребностями мирового рынка появилось множество способов воспроизведения и хранения кинофильмов, звуковые форматы также развиваются и модернизируются.

Звуковое многоканальное сопровождение к кинофильмам имеет целые семейства форматов от двух крупных конкурирующих компаний: Digital Theater Systems Inc. – DTS и Dolby Laboratories Inc. – Dolby Digital. Sony Dynamic Digital Sound (SDDS) является 8-канальной кинотеатральной системой объемного звука, которая имеет 5 независимых фронтальных звуковых каналов с двумя независимыми тыловыми каналами и канал низкочастотных эффектов. В традиционной 7.1 системе пространственного звучания введены два дополнительных тыловых громкоговорителя по сравнению с обычной конфигурацией 5.1. В общей сложности формат 7.1 содержит четыре тыловых канала и три фронтальных канала, чтобы создать 360°-звуковое поле.

Форматы Dolby Digital

- Dolby Stereo. Эта система позволяет закодировать необходимые четыре канала в двух звуковых оптических дорожках, расположенных на кинопленке. В кинотеатре двухдорожечный сигнал считывается с пленки и с помощью декодера преобразовывается обратно в четыре канала. Без декодера звук воспроизводится как при обычном стерео. В настоящее время по этой технологии озвучивается большинство художественных кинофильмов. Аппаратурой Dolby Stereo оборудовано более 17500 кинотеатров мира [5].

- Dolby Digital. Система цифрового многоканального звука, разработанная фирмой Dolby Laboratories, Inc. в 1991 г. для создания высококачественных оптических фонограмм совмещенных фильмокопий [1]. Содержит 6 независимых каналов объемного цифрового звука, точно синхронизируется с изображением. Частотный диапазон – 20Гц – 20кГц, динамический диапазон – 97 дБ [3].

- Dolby Digital EX. К 6 имеющимся каналам добавляются центральный и тыловой каналы [3].

- Dolby Digital Surround-EX. Усовершенствованная версия системы Dolby Digital. Добавляется центральный канал звукового окружения для заднего ряда громкоговорителей. Кроме того, возможно добавление канала для верхних громкоговорителей, расположенных на потолке [3]. Идея принадлежит звукорежиссерам студии Skywalker Sound. Толчком послужила необходимость создать звуковую картину пролета космического корабля над зрительным залом в фильме «Звездные войны. Эпизод I. Скрытая угроза». Технология разработана совместно с Dolby Laboratories и Lucasfilm THX [4].

- Dolby Digital Live (DDL). Используется в видеоиграх, поэтому ее загрогивать не буду.

- Dolby Digital Plus. Детище компании MIPS Technologies и Dolby Laboratories. Главными особенностями являются поддержка 7.1 каналов, очень высокий битрейт 6.1 Мбит/с, уменьшенные артефакты компрессии и содержание нескольких аудиопрограмм в одном потоке, что позволяет закодировать, например, несколько разных языков [6].

- Dolby Lossless Packing (MLP). Формат звука, сжатого без потерь по алгоритму Meridian Lossless Packing (MLP). Характеристики звука, сжатого по стандарту: до 14 каналов из потока (чаще всего сегодня используются в фильмах на Blu-ray дисках 6 (5.1) каналов и максимум 8 (7.1)), разрядность до 24 бит, частота дискретизации до 192 кГц [6].

Прочие форматы

Помимо форматов, предложенных Долби, существуют и другие распространенные звуковые форматы.

- DVD-Audio. Используется на всех DVD-дисках. Запись в таком формате может иметь от 1 до 6 звуковых каналов. Как правило, диск включает стереофонограмму (в максимальном качестве) и многоканальную фонограмму (до 96 кГц) [7].

- THX. Одной из причин создания этого формата послужило резко отрицательное отношение создателя «Звездных войн» Джорджа Лукаса к воспроизведению звука его фильмов в кинотеатрах, оборудованных системами многоканального звука фирмы Dolby. В результате продолжительных исследований, сотрудниками Lucasfilm Ltd. был создан новый стандарт звуковоспроизведения. Работы проводились под руководством главного инженера фирмы Тома Холмана, поэтому новый стандарт получил название Tom Holman's eXperiment (THX). THX дополнительно разделяет монофонический канал эффектов на два псевдостереофонических – левый и правый – и создает дополнительный сверхнизкочастотный канал (канал сабвуфера – громкоговорителя, специально предназначенного для воспроизведения мощных низкочастотных звуков). Одновременно достигается улучшение воспроизведения низких частот (20–80 Гц), коррекция звука фронтальных каналов, адаптирующая звуковое сопровождение к условиям прослушивания с близкого расстояния (в обычной комнате). Также используется корректирующая схема для сохранения спектрального баланса при движении мнимого источника звука от фронтальных к тыловым громкоговорителям [5].

- DTS (Digital Theater Systems). Это еще один уважаемый и хорошо известный аудиоформат, изначально созданный для обычных DVD. Как

и Dolby Digital, это формат сжатого звука, поддерживающий каналы от 1.0 до 5.1, где 5.1 наиболее часто применяется для Blu-ray. DTS поддерживает максимальный поток 1,5 Мбит/с, а плееры Blu-ray более чем подходят для работы с такой скоростью передачи. Все плееры Blu-ray должны поддерживать передачу bitstream (закодированного потока) DTS по цифровому интерфейсу и уметь внутренне декодировать, по крайней мере, два канала; огромное число плееров Blu-ray могут декодировать 5.1 [6].

В докладе были рассмотрены только основные современные форматы записи, кодирования и воспроизведения звуковой информации. На самом деле их больше почти в 2 раза. Не запутаться в них обывателю крайне сложно, но, как правило, ему и не нужно в этом разбираться: стоит лишь купить домашний кинотеатр, установить по прилагающейся к покупке схеме и наслаждаться просмотром. Остальное волнует уже непосредственно кинематографистов, на которых и ориентировано это сообщение, обобщающее многообразие основных и самых распространенных современных форматов. Основным фактором, послужившим причиной появления и развития всех этих форматов, является простое желание человека создать искусственную реальность, максимально приближенную к реальному восприятию человеком звука в природе, и погрузить в эту реальность слушателя с целью максимально воздействовать на его чувства, эмоции, разум. Конечно, не стоит забывать, что объемный звук – это не только интересная игрушка в руках звукорежиссера, позволяющая пощекотать нервы зрителям и развлечь их простыми трюками. Объемный звук является способом погружения зрителя в происходящее на экране, а следовательно, более глубокого «вчувствования» и сопереживания. Это ведет к развитию у людей чуткости восприятия и усиления эмпатии, что не может не сказываться положительно на психологическом и даже духовном развитии человека. Казалось бы, каким образом объемный звук может помочь человеку развиваться духовно? Но оказывается, это возможно. Главное – уметь воспользоваться данной нам, живущим в XXI в., возможностью.

Список литературы

1. Чекалин Д. Г. О многоканальном звуковоспроизведении // Мир техники кино. 2008. № 8.
2. Алдошина И. А., Вологодин Э. И., Ефимов А. П. и др. Электроакустика и звуковое вещание: учебное пособие для вузов / под ред. Ю. А. Ковалгина. М.: Горячая линия-Телеком, радио и связь, 2007.
3. Подгорная Е. А. Фонограмма фильмокопий. СПб.: СПбГУКиТ, 2012.
4. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Звуковой_кинематограф (дата обращения: 06.04.2016).
5. URL: <http://www.n-audio.com/articles/format-11.htm> (дата обращения: 06.04.2016).
6. URL: http://www.thg.ru/video/hd_audio_i/hd_audio_i-01.html#dolby_truehd%7CPyководство (дата обращения: 06.04.2016).
7. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/DVD-Audio> (дата обращения: 06.04.2016).

Научный руководитель: *Ю. А. Кубицкий*, доцент кафедры звукорежиссуры СПбГИКиТ.

ЭВОЛЮЦИЯ ЗВУКОВОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ 1960-х–1990-х гг.

Хрущевская «оттепель» была временем, когда советское кино отчасти перестало быть оружием пропаганды и стало просто искусством. Многие фильмы, вышедшие на экраны кинотеатров, стали известны далеко за пределами Советского Союза. Была у «оттепели» такая особенность: народ, интеллигенция и власть бесконечно переругивались друг с другом, но двигались некими единными колоннами к общей цели. Эта цель называлась «социализм с человеческим лицом». Раскол начался в конце 1960-х гг. И тогда в кино возникло мощнейшее экзистенциальное направление. Еще одна особенность кино 1960-х гг. – в нем впервые в СССР стала показываться правда жизни. Кинематограф «оттепели» привнес полутона, позволяющие рисовать сложные и многогранные характеры, без предвзятого деления на «черное» и «белое». У нового поколения кинематографистов проявилось романтическое отношение к современности. В 1960-е гг. произошло переосмысление войны, теперь ее стали изображать с других сторон, искать новое видение, художественно приближенное к правде.

Несомненно, главным изобразительным достижением кино начала шестидесятых стало осознание возможности выражать внутренний мир человека через вещественную среду, через состояние материального мира на экране. Сами по себе предметы, конечно, к нашему внутреннему миру не имеют никакого отношения, они равнодушны к нам, но мы к ним не равнодушны. Все, что нас окружает, – вещи, их форма, окраска, освещение, взаиморасположение, характер движения, – имеет колоссальное влияние на состояние нашей души. Звуковое решение фильма теперь имело особую значимость, отныне это не просто синхронные шум и речь, а целый самостоятельный художественный прием, который стали использовать режиссеры. Своего рода оружие, способное повлиять на контекст кадра. Имея изобразительную основу, тезис, некую фабулу, умноженную на звуковую экспликацию, можно получить нечто новое, звукозрительный образ, способный передать не только полную драматургию картины, но также привести в нее символику и образность, открыть героев с совершенно иных сторон.

Один из самых необычных и талантливых режиссеров мирового кинематографа – Андрей Арсеньевич Тарковский. Пик творчества Тарковского пришелся на 1970-е гг. К этому времени он уже получил главный приз Международного кинофестиваля в Венеции за фильм «Иваново детство». Герой фильма «Иваново детство» – двенадцатилетний Иван Бондарев, который, потеряв родных, становится разведчиком, чтобы отомстить за гибель своей семьи. Повторяющиеся сновидения о погибшей семье, которые перерастают в кошмары, и отчужденность от окружающих являются симптомами травмы Ивана Бондарева. Вместо острых конфликтных ситуаций между персонажами мы видим героев, сражающихся со своей болью и памятью. В трактовке эмо-

ционального состояния этих героев режиссеры опираются на экспрессивные средства для передачи трагизма войны, на ритмические повторы в визуальном и звуковом рядах. Это средства поэтического кинематографа, в котором «объяснения» мотивов поступков героев размыты. Тарковский считал, что звук нужно использовать так же, как и изобразительный ряд, «литературно, символически». В фильме «Иваново детство» звуки повседневности – звук падающей капли, скрип двери, треск дров в печи – являются не фоном действия, но знаками. Их звучание настолько подчеркнуто, что они воспринимаются зрителем как нечто амплифицированное сознанием главного героя, как звучащие в его душе.

Эти звуки передают эмоциональную оголенность Ивана, его взвинченность и незащищенность.

В фильме у главного героя нет конкретных врагов. Немецкая тема входит в фильм только контрапунктом: изображение и звук не совпадают. В кадре – Иван, составляющий донесение по зернышкам, шишкам, колоскам, обозначающим взводы и батальоны. За кадром – топот шагов и немецкая речь. Немцы в фильме показаны всего один раз, мы не видим их лиц: враждебность человеку, исходящая от них, величественна.

В «Ивановом детстве» суровая реальность подчас неуловимо трансформируется в детские сны, в которых все еще живы, но и они оканчиваются кошмаром. Сны уже проникают и в явь. Иван видит мать и себя самого, а вокруг – немецкая речь и крики, это наваждение, повторяющееся снова и снова пока... не зазвонит колокол, звука которого боится всякая нечисть. Мальчик бьет в набат, чтобы все услышали, чтобы услышали наконец эти глухие взрослые, которые «ничего не понимают», чтобы собрались светлые силы.

В картине «Застава Ильича» («Мне двадцать лет», 1961) по сценарию Г. Шпаликова в постановке М. Хуциева основные проблемы – преемственность поколений, ответственность перед памятью погибших на войне. В качестве целостного художественного компонента в фильм вошел образ Москвы. Неповторимый облик фильма, соединившего документализм и метафоричность, прозу и поэзию жизни. Монтажные переходы звука несут в себе особый колорит и некую функцию мягкости локации, переносясь с одного пространства в другое, оставляя некий нахлест, или художественный прием «хвоста», послесловия.

Своеобразие фильму придают монологи, словно возносящиеся вверх, оставляя непредсказуемую риторичность вопросов. Голоса слышны издали, внутрикадровый монтаж медленно подводит к герою, каждый из них говорит о своем, о наблевшем, все три самостоятельных монолога сплетаются воедино, образуя полифонию каждой стороны, будто в этих голосах слышны мысли не только персонажей, а молодежи всей страны о действительности существования разных мнений и проблем. Прогуливаясь по проспектам ночной Москвы, можно услышать извечные раздумья о будущем и насущном. Тщательно подобранный звукоряд авторской музыки Николая Сидельникова отображает характер эпизода, подчеркивая настроение героев. Немые сцены помогают по-новому воспринимать картину, придавая большую иллюстративную образность. Разнохарактерность видеоряда и звука задают картине высокохудожественную планку. Телефонный разговор сына и матери на фоне кипящей живой Москвы открывают новые горизонты в познании функции звука и его значимости.

Завершает новаторские 1960-е гг. и открывает эксцентрические 1970-е гг. фильм, находящийся на рубеже двух десятилетий, «Белое солнце пустыни» (реж. В. Мотыль). Особое внимание хочется обратить на музыку этого кинофильма. Оркестровые партии для звуковой дорожки были исполнены музыкальным коллективом Ленинградского академического Малого театра оперы и балета под управлением Л. Корхина. Песня «Ваше благородие, госпожа удача» была написана специально для фильма. Исполнил песню Павел Луспекаев. Как признавался впоследствии Шварц, песню он написал, представляя себе, как ее будет петь Павел Луспекаев. Песня стала одной из самых популярных мелодий советского кинематографа и приобрела самостоятельную известность. Русские народные мотивы вступают неким контрапунктом в атмосферу фильма: среди жаркой пустыни слышен душевный раскат бала-лайки как основной лейтмотив картины, отражающий ностальгию главного героя, его тоску по Родине. Данный, лишенный звуковой нагрузки фильм обладает своим шармом и новым авторским видением.

В 1970-е гг. историческая действительность в движении к экрану укрупняет художественные замыслы мастеров, побуждает их к поискам таких форм, которые смогли бы вместить судьбы людей, оставшихся в народной памяти. Этот поиск наиболее результативно сказался в картине «Андрей Рублев» (1971) режиссера А. Тарковского и оператора В. Юсова, где рассказ о художнике Рублеве (А. Солоницын) был развернут на широком историческом фоне.

Анализ звукового ряда картин обнаруживает эволюцию от дискретности к континуальности, от фабульной обусловленности звуковой драматургии к ее смысловому отождествлению с универсальными музыкальными концептами различных эпох и культур (от европейского барокко до дзенской медитации). Исследование звуко-изобразительных соотношений показывает, что специфические музыкальные типы временного выстраивания и музыкальная семантика проецируются в визуальный ряд фильмов. В таких условиях изображение способно создавать новые аспекты музыкальных смыслов, анализировать музыкальную культуру в ее историческом аспекте, создавая индивидуальный музыкально-исторический миф. Уникальная аудиовизуальная система картин в конечном счете определяет их глубинную сюжетику. Объединяются элементы традиционной музыковедческой и киноведческой методологий, этномузыковедения, культурологии, философии. Одной из принципиальных особенностей работы является и альтернативный способ интерпретации цитируемой в фильмах классической музыки. Подобный подход продиктован поиском исследовательской позиции, не связанной устоявшимися музыковедческими нормами, но предоставляющей языку искусства говорить самому за себя. В этом смысле особое значение для нас приобретают звуковые и квазизвуковые концепции (мифы). В картинах Тарковского уникальная конфигурация звучащего мира рождается из имманентного слоя музыкальных звучаний. Можно констатировать на протяжении метафильма постепенный переход от драматической звуковой сюжетики – через игровую и созерцательную фазы (режиссерская работа с цитатами из классики и омузыкаленная шумовая атмосфера фильма, – к авторскому звуковому «самоустраниению», специальная музыка уступает место звукорежиссуре) и переходу музыкальных структур и смыслов на уровень визуального опосредования.

Нашла свое место в 1970-х гг. картина «Восхождение» режиссера Ларисы Шепитько, вышедшая на экраны в 1977 г. Не надо быть пророком, чтобы

определить: это произведение сохранит свою значимость для каждого из последующих зрительских поколений, открываясь во все новых эстетических достоинствах и оттенках высокого смысла. Ибо, как заметил Дмитрий Лихачев: «Художественное произведение – не неподвижная точка в пространстве, а процесс».

Самопожертвование через боль и страдания во имя высочайшей цели освобождает дух для бессмертия. Тело, спасенное от физических мучений ценой предательства, будет корчиться в терзаниях совести. Эта библейская максима обусловила жанр фильма, его изобразительную стилистику. На экране – белорусская земля, партизанский край... Тяжкое дыхание бесконечно усталых людей, скупые слова, точные жесты. Аскетическая пластика черно-белой гаммы, все оттенки серых тонов. Диссонирующая шумокультура Альфреда Шнитке тонко передает состояние напряжения на протяжении всей картины. Лейтмотив знойной метели, слышен в любой точке этой промерзшей страхом войны. Треск обледенелых веток рассыпается и превращается в осколки, как и человеческие души. В финальной сцене нарастающая в динамике и в высоте музыка сопряжена с истошным смехом как крайняя точка отчаяния Иуды.

Одним из ярких представителей 1970-х гг. является Василий Шукшин со знаменитыми и всеми любимыми картинами «Калина Красная» и «Печки-Лавочки». Одной из главных тем фильмов, затронутых Шукшиным, является любовь к Родине и понимание русской души. Что же кроется в сентиментах этой глубины. В лейтмотивах чаще звучит народный колорит, музыка Павла Чекалова тонко отображает трепетное отношение к русской природе, к жизни в общем.

Теперь режиссеры снимали то, что хотели донести публике, изложить сложное в простом виде. Проходя круги ценза, и жесткой критики, они затрагивали темы, о которых молчали многие годы, что не освещалось в обществе. Режиссер Динара Асанова – одна из новаторов своего рода открытого диалога с публикой, где все было доступно, без умолчания. Фильмы «Что бы ты выбрал?» и «Пацаны» являются шедеврами 1980-х гг. Самой большой ценностью сценария Динара считала авторское чувство, нерв, возбужденность – казалось бы, отвлеченные, бесплотные понятия, не поддающиеся фиксации на пленку. Для Динары они были самыми достоверными признаками присутствия сценариста. Интонация, пронизывающая сценарий, содержит энергию, важную для фильма, для раскрытия его темы, проблематики, подтверждает подлинность происходящего.

Динару Асанову отличала большая чуткость к гипотетической режиссуре сценариста, к предугаданной им выразительности эпизода, кадра, детали, звука. Но прежде всего она сама искала пластические образы, способные работать вместо текста. В звуковых решениях фильмов также присутствовал свой свежий авторский взгляд. Музыка была точно подобрана, она олицетворяла всю суть картин без боязни и страха всеобщего осуждения. Используя компрометирующую музыку Окуджавы, а также слова Большакова и музыки Черницкого, Д. Асанова акцентировала внимание на динамике и сочетании смысловой нагрузки фильма. В своих картинах Динара Асанова рассказывала о проблемах подрастающего поколения, затрагивала и другие явления современной действительности. Из дневников Динары Асановой: «Я поняла, чем так привлекает меня работа над фильмами о подростках:

они постоянно находятся в поиске, в поиске ответов на многочисленные вопросы, в поиске самого себя. Вот это путь становления личности я прохожу вместе с ними».

В фильмах 1990-х гг. есть азарт, адреналин, опьянение свободой, запах удачи. Благополучие, вываливающиеся из карманов пачки долларов и пойманное за хвост Эльдorado счастья не приносит. Главной ценностью девяностых остаются жизнь, свобода и приключения.

При этом кино девяностых не одобряло окружающую действительность. В фильмах той поры много упадка, разложения, декаданса и депрессии.

Фильм «Брат» рассказывает о жизни бандитов в лихие 1990-е гг. Это современный вариант Горьковского «На дне». Отныне все освещено темными красками и можно высказываться открыто. Нервно-депрессивная музыка российских рок-групп, ставшая в этом фильме открытием. Грязные старинные улицы. Разбитые трамваи. Тусовочные хаты, куда запросто заходит Бутусов. Падшие женщины. И жалкая убогая квартирka, где одинокий волк Данила режет на куски гвозди, чтобы забить их в самопальный патрон и криминальной дорогой подняться со дна наверх. Саундтрек к фильму впитал в себя лучшую рок-музыку того времени. Все помнят легендарную песню «Полковнику никто не пишет» или финальное исполнение «Гудбай, Америка». Такой определенный звуковой ряд произвел фурор и вывел российский кинематограф на уровень полного раскрепощения.

Звук в кино с 1960–1990-е гг. претерпел большие изменения, проделав огромный путь. Он собрал в себе все новаторские идеи и вышел в XXI в. как уже самостоятельный прием передачи художественных образов. Отныне звук в кино – не дополнение к кадру или средство понимая фабулы, а неотъемлемая часть настоящего кино. Теперь это новый механизм, работающий на такие главные составляющие художественного фильма, как символизм, детальность, образность и динамизм картины.

Научные руководители: *А. А. Гасан-Заде*, заведующий кафедрой звукорежиссуры СПбГИКиТ; *Е. В. Сладковская*, доцент кафедры звукорежиссуры СПбГИКиТ.

УДК 778.534.4

Я. И. Дудникова

Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, Санкт-Петербург

КОМПОЗИЦИОННЫЕ И МОНТАЖНЫЕ ПРОЯВЛЕНИЯ ЗВУЧАНИЯ В НЕМОМ КИНО

С момента своего зарождения немое кино было обречено на смерть. Остаться беззвучным оно могло только если бы фильмы существовали в качестве «аттракциона» – без погружения в экранную реальность, где зритель был бы сторонним наблюдателем. Кино (а не просто живые картинки) в звуке нуждалось хотя бы потому, что человек воспринимает мир в комплексе ощущений, и звук здесь играет не последнюю роль. Режиссеры прекрасно

понимали это, поэтому, говоря словами Эйзенштейна: «Пластике немого кино приходилось еще и звучать».

Можно заставить человека поверить, что он слышит звук. Для этого использовались разные композиционные и монтажные приемы – суть различные проявления звучания в немом кино:

- 1) титры – самый очевидный способ, но и он не так прост;
- 2) частое показывание на экране звучащих предметов;
- 3) сопоставление различных по содержанию и пластической тональности изображений, которое дает скорее «ощущение звука», чем какую-либо конкретную информацию о звучании;
- 4) убыстренный монтаж, планы короче, чем в звуковом кино.

Титры. На первый взгляд кажется, что титры – лишь необходимое дополнение к картинке, без которого невозможно понимание сути происходящего. Действительно, чаще всего они заменяли ключевые реплики персонажей. Титры – самый простой, экономичный в плане экранного времени и рассчитанный на широкую аудиторию способ объяснения происходящего на экране, и с этим связана их основная проблема: режиссер может поддаться искушению упрощения своей работы, и фильм много теряет от произведение искусства. Ведь при передаче роли основного источника смысла титрам уничтожается сама суть кинематографичности, теряется (вместо того, чтобы создаваться, ведь на тот момент кино – новый вид искусства) киноязык. Исчезает необходимость в каких-то пластических выражениях мысли, не нужно образности, работы над мизансценой и актерского мастерства – все можно объяснить надписями на экране. Так, собственно, и случилось: когда кино стало достаточно массовым (оставаясь при этом немым), в погоне за сборами посредственные режиссеры выпускали фильмы один за другим, отдавая титрам одну из главных ролей – в фильм врезалось до 250 титров, что часто занимало больше 25% экранного времени. В. Пудовкин писал, что большинство режиссеров губят саму суть своей профессии, занимаясь «только кинематографической связью отдельных надписей» [5].

Но это поверхностный взгляд на предмет. Да, не слишком способные режиссеры пользовались титрами примитивно. Но при разумном подходе надписи – действенное проявление звучания. И поле для творчества титры дают уже в виде своего минимального элемента – слова. А. Шерель в «Аудиокультуре XX века» пишет, что Эйзенштейн использовал в работе труды лингвиста А. А. Потебни, разработавшего концепцию неразрывной связи звука и смысла в слове. Шерель также делает вывод, что «любое слово-титр способно оказывать экспрессивно-звуковое воздействие на зрителя, вне зависимости контрапунктно оно изображению или <...>сливается с ним. Дело в том, выходит ли оно на уровень образного обобщения ситуации, которую характеризует» [1] и отсылает нас к примеру Эйзенштейна – надпись-вскрик «Вдруг», которая «обрывает сцену братания, чтобы перебросить ее в сцену расстрела» [2].

Использовалась и работа со шрифтами. Увеличение размера букв – усиление громкости. Д. Вертов, например, любил резко менять размеры надписей, делить их на строки, слоги, буквы, растягивать и сжимать.

Еще один вариант использования титров-надписей для создания ощущения звучания – это экранная надпись как аналог художественной литературы. Литература обладает способностью переносить человека в собственную ре-

альность, создавать у него любые ощущения, в том числе звуковые. Странно было бы не попытаться использовать это на экране, тем более что в тандеме само кино и надписи получают даже больше возможностей для художественности. Все тот же А. Шерель отмечает, что «надпись в кино стремится стать видом литературы и обретает ее качества, либо поднимаясь до афористичности театральной реплики и юмористической репризы, либо вызывая в восприятии зрителя яркий интонационный всплеск» [1], и приводит в пример «Парижанку» Чаплина. В этом фильме очень много титров – 220, если не считать вступительный текст и имена съемочной группы и актеров. Однако функцию они выполняют не только пояснительную, но и интонационную, психологическую. Это и философское размышление, и ирония-контрапункт – в случае с репликой Фифи «Спокойная вечеринка для приличных людей» и кадром, где девушки, сидя на плечах у мужчин, дерутся подушками, и драматургически выстроенный диалог-расставание любовников. Все это передает именно *интонацию* звучания, – не зря Чаплин использует не необходимые для понимания смысла вводные слова, а позволяет зрителю *услышать* то, чего он на самом деле не слышит.

Эффект звучания немого кино с помощью титров возможен только в случае, когда слово и действие в кадре работают в тандеме, когда титр не является чисто функциональным. Когда же надпись полностью подчинена кадру, звуковой ассоциации не возникает.

Итак, мы можем выделить такие основные способы создания ощущения звучания с помощью титров-надписей:

- а) слово как «звуковой знак значения»;
- б) работа со шрифтами;
- в) титр как вид литературы, работающий в связке с картинкой.

Звучащие предметы на экране. Это проявление звучания так же достаточно широко использовали режиссеры. Один из первых примеров – последний кадр «Большого ограбления поезда» Э. Портера. Главарь банды смотрит прямо в камеру, поднимает револьвер и несколько раз стреляет в зрителя. Клубы дыма вырываются из дула с каждым выстрелом. И выстрелы эти такие резкие и так рядом, что возникает ощущение, что и звук их мы слышим. Это скорее композиционное проявление данного приема, режиссеры более позднего периода любили прибегать к нему, но уже с привязкой к монтажу.

Классический пример – «Наполеон» А. Ганса. Сценарий к этому фильму писал сам режиссер. М. Мартен в своем «Языке кино» предлагает кусочек этого сценария, по которому становится ясно, как сильно режиссер хотел, чтобы колокольный звон был услышан зрителями: в сумме там получается 12 крупных планов колоколов и затем «сто колоколов в четыре секунды, вперемежку» [3]. Также стоит отметить сцену с барабанами, чьи хозяева-барабанщики погибли во время атаки французскими войсками Тулонской крепости. В этой сцене «начинает идти ливень с градом, который сменив убитых, стучит по брошенным барабанам и зовет в атаку» [3]. Камера выхватывает то один, то другой барабан, повторяется это многократно, не почувствовать звук практически невозможно. Но надо заметить, что несмотря на такие вот ухищрения (и на коммерческий неуспех фильма) Ганс в 1935 г. выпустит звуковую версию фильма под названием «Napoléon Bonaparte».

Последний пример, который я приведу, это сцена с гармонью в фильме «Стачка». Как пишет об этом А. Шерель: «несколько рабочих весело идут по

улице. В руках у одного гармонь. Постепенно ее изображение увеличивается, и вот уже меха инструмента, двигающиеся в ритме марша, заполняют весь экран» [1]. Прием этот относится сразу к двум проявлениям звучания. Вот как описывает эту сцену автор: «...была маленькая сценка сговора стачечников под видом безобидной гулянки под гармошку. Она заканчивалась куском, где чисто зрительными средствами мы старались передать ощущение его звучания.

Две пленки будущего – изображение и фонограмму – здесь подменяла двойная экспозиция. На одной – пятно пруда у подножия холма. От него из глубины, вверх на аппарат, шли группы гуляющих с гармошкой. Во второй экспозиции, ритмически окаймляя пейзаж, двигались блестящие полоски – освещенные ребра мехов громадной гармоники, снятой во весь экран. Своим движением и игрой взаимного расположения под разными углами они давали полное ощущение движения мелодии...» [2] Очевидно, что по задумке автора этот прием относится скорее к более тонкому и сложному способу, уже чисто монтажному, где звук мы ощущаем не от кадра, а «оттого, что впечатление от последующего куска накладывается на впечатление от предыдущего» [2].

Так мы постепенно переходим к третьему виду проявления звучания в немом кино – к монтажу различных по содержанию и пластике изображений.

Сопоставление изображений, различных по содержанию и пластической тональности. Сопоставлением вроде бы несопоставимых изображений режиссеры занимались преимущественно для того, чтобы постараться передать в немом фильме ощущение от звучания музыки. А. Шерель приводит в пример сцену из фильма Ч. Сабинского «Ее жертва» по пьесе Ибсена «Кукольный дом», где кадр с быстро бегущими по клавишам фортепиано пальцами одного из героев, перебивается кадром с разбивающимися о скалы бурными волнами. Но как только пианист меняет мелодию на более плавную – волны сменяются полем с колышущимися колосьями. Эти перебивки не имеют к сюжету и героям отношения, но служат именно для того, чтобы передать атмосферу внутрикадровой музыки, чтобы зритель «услышал» то, что играет пианист.

В некоторых случаях зритель мог «услышать» даже какую-то конкретную мелодию. Звучит как что-то невыполнимое – одно дело показать какой-либо источник синхронного шума (медленно закрывающаяся старая дверь скрипит в воображении зрителя) и совсем другое – вызвать у зрителя прямую ассоциацию с конкретным музыкальным произведением. В этом случае необходимо не только мастерство режиссера, но и определенный культурный уровень, знание каких-то «программных произведений» и умение быстро ассоциировать у зрителя.

Михаил Ромм писал об отличии постоянного посетителя немого кинотеатра от кинозрителя звуковой эпохи: «В немом кинематографе не могло быть и никогда не бывало случайной детали. Каждая деталь мгновенно осмысливалась зрителем, он сейчас же сюжетно ее осваивал, довоображал и делал вывод. Сейчас при помощи портрета в траурной рамке вы зрителю не покажете, что герой – вдовец. Он не захочет понять, кто это: «Может быть, дочь или сестра, почему я обязан догадываться, что это – жена? Мне должны все сообщить». И зрителю сейчас все сообщают, он получает полуфабрикат, но уже поджаренный, его только нужно положить в рот, в то время как в немом кинематографе зритель эту пищу готовил сам» [4]. Не стоит, правда, исклю-

чать и то, что достаточно быстро сформировались штампы: «В воображении аудитории фиксировались пары: бурлаки – “Эй, ухнем”, Мадонна – “Аве Мария”, герб – “Боже, царя храни” и т. п.» [1]. Эта стереотипность лишала картину некоторой части очарования, но тем не менее эта штампованность позволяла фильму звучать, а значит – жить.

«Убыстренный» монтаж. Быстрый монтаж – эталонный вариант приема, исползуемого для передачи ощущения звучания. Он мешает зрительному восприятию – из-за быстрой смены кадров мы не успеваем взглядеться в изображение – но за счет ритмики и мешанины оказываемся как бы и в мешанине звуков. Растерянный зритель начинает мыслить не рационально, а чувственно и ассоциативно, и благодаря этому может «услышать» звук. М. Мартен приводит в пример сцену из «Октября» Эйзенштейна, где тот «...нагромождает <...> крупные планы сапог танцующих казаков, так что зритель как будто слышит их размеренный топот; а немного дальше прямо в лицо зрителю летят пулеметные очереди, данные очень быстрыми планами, и под конец ему кажется, что он слышит убийственный грохот стрельбы». Эйзенштейн понимал, что монтаж в немом кино – и есть основа замены звучания.

М. Ромм в своих лекциях по киномонтажу рассказывал, как, работая над фильмом «Владимир Ильич Ленин», хотел включить в свою картину отрывок из «Октября» – разгон и расстрел июльской демонстрации. Однако это было невозможно – кадры в «Октябре» были настолько рваными и короткими, что современный зритель просто не воспринял бы их. Ромм все же решил попытаться перемонтировать кадры, снятые Эйзенштейном и обнаружил, что тот постоянно «рвет» длинные куски демонстрации с помощью вставок кадров с крупными кадрами стреляющего пулеметчика, да еще и с двойной экспозицией – мерцающие кадры лица и пулемета. Разглядеть что-то как следует невозможно. И вот отличие между монтажом кино немого и звукового – Ромм убрал пулеметчика, оставив только длинные планы демонстрации, и подставил звук пулемета. Ромм задается вопросом, чей же монтаж лучше – его или Эйзенштейна? И сам отвечает: «Конечно, эйзенштейновский принципиальнее, он и есть монтаж, а то, что сделал я, монтажом не является, это просто склеенная демонстрация и звук пулемета» [4].

Появление звука в кинематографе, несмотря на свою неизбежность, воспринималось неоднозначно. Даже если исключить несколько односторонние заявления, например Чаплиновское: «Говорящие фильмы портят самое древнее искусство в мире – искусство пантомимы. Они разрушают великую красоту молчания» [3], заметишь, что большинство мэтров призывали относиться с осторожностью к звуку. Стоит вспомнить замечание Р. Клера: «...необходимо найти действия, которые были бы совершенно понятны на экране. Слово должно иметь лишь эмоциональное значение» [3]. Seriously подходил к этому вопросу Эйзенштейн: «Звук – обоюдоострое изобретение, и наиболее вероятное его использование пойдет по линии <...>коммерческого использования наиболее ходового товара, то есть говорящих фильм» [2]. Он понимал, что самым страшным станет период, когда люди, привыкнув к звуку, начнут механически «приклеивать звук к монтажным кускам», чем погубят монтаж, оперирующий «не кусками, а сопоставлением кусков». Эйзенштейн писал, что автоматизм в монтаже убивает киноязык и творческую составляющую. И, пожалуй, это то, о чем не стоит забывать и современным создателям кино – режиссерам и звукорежиссерам.

Список литературы

1. *Шерель А.* Аудиокультура XX века. URL: http://www.bookz.ru/authors/aleksandrberel/audiokul_118/html (дата обращения: 07.04.2016).
2. *Эйзенштейн С.* Избранные произведения. В 6 т. URL: http://www.teatr-lib.ru/Library/Eisenstein/Select_2/ (дата обращения: 07.04.1016).
3. *Мартен М.* Язык кино. URL: <http://www.studfiles.ru/preview/5836364/> (дата обращения: 04.04.16).
4. *Ромм М.* Вопросы киномонтажа: Записи лекций. URL: <http://www.tokman.ru/tx26.html> (дата обращения: 05.04.2016).
5. *Пудовкин В.* Собр. соч. В 3 т. М., 1974. Т. 1.

Научные руководители: *А. А. Гасан-Заде*, заведующий кафедрой звукорежиссуры СПбГИКиТ; *Е. В. Сладковская*, доцент кафедры звукорежиссуры СПбГИКиТ.

УДК 778.534.4

Д. В. Бельтюков
Санкт-Петербургский государственный институт
кино и телевидения, Санкт-Петербург

СОВРЕМЕННЫЕ СРЕДСТВА ЗВУКОВОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

Звукорежиссура – одна из самых сложных и труднопостижимых профессий в кино, и в то же время одна из самых незаметных и зачастую недооцененных. После просмотра нового фильма в кинотеатре большинство людей обсуждает игру актеров, спецэффекты, красивую картинку, и лишь единицы приближенных к кинематографу людей обсудят звук. Но в этом и заключается результат хорошей работы звукорежиссера. Звук должен восприниматься зрителем как нечто само собой разумеющееся, естественное, а следовательно, не вызывающее как дискомфорта, так и восторженных чувств. Звук воздействует на зрителя незаметно, погружая его в необходимое эмоциональное состояние и атмосферу происходящего на экране. Поэтому мне нравится сравнивать звукорежиссеров с фокусниками. Как фокусник заставляет нас видеть то, что ему нужно, скрывая при этом секрет, так и звукорежиссер заставляет нас слышать именно то, что ему нужно, чтобы погрузить нас в транс, заставить нас поверить в происходящее на экране. Как и у фокусника, у звукорежиссера есть множество секретов, о которых зритель даже не догадывается. Именно об этих секретах пойдет речь в данной статье. Как, имея все возможности и технологии XXI в., погрузить зрителя в созданный вами звуковой мир?

Характеристики слухового восприятия. Чтобы уметь управлять эмоциями зрителя, нужно в первую очередь знать психологию и физиологию человека, характеристики его слухового восприятия, а именно:

- 1) избирательность – человек способен целенаправленно выбрать интересующий его звук из множества других, доходящих до его уха, и настроить себя на его источник;
- 2) один канал для восприятия логического сообщения – человек не способен одновременно воспринимать, обрабатывать, понимать и усваивать два речевых сообщения;

3) латеральное торможение – привыкание к равномерно и часто повторяющемуся звуку;

4) реакция на новый звук – на каждом новом звуке человек сосредоточивает внимание;

5) распознавание новых звуков – стремление идентифицировать принадлежность звука;

6) эффект упорядоченной информации – упорядоченная информация воспринимается быстрее (упорядоченная информация – грамматически правильно выстроенная речь, неупорядоченная информация – случайный набор слов);

7) порог восприятия речи – громкость речи должна превышать громкость звукового фонового шума более чем на 8 дБ;

8) разборчивость речи – скорость произнесения слов влияет на разборчивость;

9) эффект низкочастотных шумов – низкочастотные шумы делают речь более неразборчивой, чем высокочастотные шумы;

10) «эффект дискотеки» – утомление и снижение чувствительности слуха при длительном воздействии на него звуком с уровнем выше 75 дБ;

11) длительное воздействие звуком – при длительном воздействии происходит привыкание к громкости звука, кажется, что она уменьшилась [1].

Знание слуховых характеристик поможет не только сделать звук более качественным и приятным для восприятия, но и придумать такие художественные образы, которые будут работать на эмоции зрителя, а не просто заполнять звуковое пространство.

Работа со звуком. Средства. Приемы. Технологии. Этому будет посвящена большая часть статьи. Здесь я расскажу, с помощью каких инструментов и как современные звукорежиссеры добиваются фантастически естественного звучания, при этом эмоционально воздействующего. Важно понимать: чтобы звук был выразительным, он, прежде всего, должен быть качественным, в противном случае он будет вызывать дискомфорт у зрителя и все творческие находки не будут иметь никакого смысла.

Как мы знаем, существует три этапа создания кинофильма: подготовительный, съемочный и монтажно-тонировочный.

Подготовительный период. Во время подготовительного периода у звукорежиссера задач немного, но все они чрезвычайно важны. Прежде всего необходимо принять решение о том, чистовой или черновой звук будет писаться на съемочной площадке. Чаще это решает не звукорежиссер, но в дальнейшем вся ответственность будет именно на нем.

Итак, если принято решение писать чистовой звук, вы принимаете непосредственное участие в поиске локаций для съемок. Очевидно, что это должны быть места с минимальным фоновым шумом или возможностью этот шум убрать. Также вы принимаете участие в подборе костюмов: костюмы не должны содержать звенящих элементов (или эти элементы должны быть закреплены) и сильно шуршащих тканей и материалов. Ткани не должны быть очень плотными и толстыми, или должно быть продумано место (кармашки, заплатки и т. д.), где можно спрятать микрофон без потерь в качестве записи речи.

Если же принято решение писать черновой звук, то можете сходить попить кофе за читкой сценария. Сценарий должен быть прочитан заранее, и это важно, так как вы начнете думать над будущим звуковым решением

фильма и, возможно, найдете множество интересных художественных образов, тем самым сэкономив время на монтажно-тонировочном этапе.

Съемочный период. Здесь хочется остановиться более подробно на записи чистового звука, так как запись черного звука сводится к тому, чтобы было отчетливо и ясно слышно диалоги для речевого озвучания.

Существует два способа записи чистового звука: американский и европейский. Наиболее популярным считается американский: здесь главная задача записать только речь. От звуков шагов, предметов, движений стараются избавиться, посредством ковров, мягких тапочек и т. д. В этом случае нам вполне достаточно одного бум-оператора и звукорежиссера. Европейский же способ предусматривает запись чистового звука полностью: включая все шаги, атмосферы и движения. В таком случае, для достижения хорошего звучания нам понадобится как минимум три-четыре бум-оператора и отдельный стереомикрофон для записи атмосфер. Стоит отметить, что этот способ крайне редкий, так как на съемочной площадке и так всегда очень тесно, поэтому для лишних пяти человек из саунд-департамента не всегда есть место.

Итак, если локации и костюмы подобраны правильно, генератор (источник электропитания в экстерьерах) спрятан подальше, а актеры загримированы, мы можем вешать на них петличные микрофоны. Это наиболее сложный и требующий серьезного опыта процесс. Постараюсь объяснить, как это делают в большинстве случаев, но опять-таки повторюсь: в каждом случае это индивидуальный подход, и без проб и ошибок здесь не обойтись.

Во-первых, оборудование. Желательно иметь высококлассную профессиональную технику. Однако даже хороший микрофон можно закрепить так, что толку от него не будет. Главная задача – сделать неподвижной ту область одежды, где находится микрофон. Для этого используется либо двухсторонняя клейкая лента (тейп), либо так называемые скрутки из обычного тейпа, когда вы скручиваете его липкой стороной наружу и двумя такими скрутками фиксируете одежду с двух сторон от микрофона. Во-вторых, обязательно нужно закрепить весь провод микрофона. Он не должен болтаться или тереться об одежду или кожу. И последнее: необходимо спрятать передатчик: иногда это бывает просто, иногда не очень, но тут уж нужно проявить смекалку.

Бум необходимо держать максимально близко ко рту говорящего, но за пределами кадра. Для этого лучше «макнуть» пару раз в кадр, чтобы понять, где он кончается. Записывать звук лучше с таким уровнем, на котором не возникнет перегрузов. И ни в коем случае нельзя оставлять бракованные или неудавшиеся дубли. Если вы услышали брак, сразу скажите «Стоп» и сообщите, что этот дубль использовать нельзя. При наличии сильных отражений в помещении можно воспользоваться звукопоглощающими панелями, которые необходимо поставить на границах кадра. В целом это вся основная информация по записи чистового звука. Конечно же, есть огромное количество тонкостей и нюансов, которые можно освоить только на съемочной площадке.

Пример оборудования для записи чистового звука: рекордер Sound Devices 788t; радиосистема Lectrosanics UCR411; петличные микрофоны Sanken Cos; бум-комплект с микрофоном Neumann KMR 82iMT.

Монтажно-тонировочный период. Самый сложный, трудоемкий и длительный период создания звукового решения фильма. Именно здесь вы воплощаете в жизнь все свои творческие задумки. Сегодня в свободном доступе имеется огромное количество всевозможных звуковых библиотек

и программных синтезаторов, с помощью которых можно генерировать совершенно новые звуки и звуковые эффекты. Однако, если есть возможность, лучше самому записать все необходимые звуки и фоны. Но если возможности нет, нужно уметь грамотно пользоваться звуковыми библиотеками, чтобы создать настоящий, «живой» фон. Вот несколько простых советов.

1. Фон должен соответствовать окружающей действительности.

2. Фон должен быть богат тембрально и содержать в себе низкие, средние и высокие частоты. Низ – это, как правило, простой низкочастотный гул; середина – само содержание фона; верх – детали (лай собаки, отдаленные голоса людей и т. д.). Таким образом, у вас должно быть как минимум три дорожки фона.

3. Фон должен быть динамичным. При переключении планов, особенно с крупного на общий или наоборот, фон обязательно должен меняться. Так атмосфера оживает.

После фонов, как правило, монтируется речь. Сейчас повсеместно, особенно в сериалах, слышно, что вся речь звучит без каких-либо акустических и частотных обработок. Да, информация дойдет до зрителя, но художественность пропадает и о погружении в атмосферу фильма можно забыть. Акустически речь должна звучать в соответствии со средой, которая ее окружает, но при этом не терять разборчивости. Для создания акустики «правильного помещения», в котором находится герой, сегодня чаще всего используют ревербератор Altiverb, который имеет множество пресетов различных помещений и пространств. Что касается частотной обработки речи, важно понимать, что частотные характеристики диалогов во время изменения положения героя в пространстве постоянно меняются, и нельзя просто обрезать снизу 80Гц и сверху 10кГц. Например, когда герой разворачивается спиной, низкие и высокие частоты подрезаются больше. Для того чтобы речь была четкой и разборчивой, используется компрессор. Настройки компрессора меняются в зависимости от случая, но степень компрессии почти всегда должна быть не больше 2,5, иначе голос будет слишком перекомпрессированным и неестественным.

Сегодня основу звуковой выразительности в кинематографе составляет саунд-дизайн. Конечно, есть множество библиотек со звуковыми эффектами, видеомейкеры, и студенты активно ими пользуются. Но при этом пропадает индивидуальность звукорежиссера, так как в отличие от фонов, звуковые эффекты зачастую очень узнаваемы. Именно саунд-дизайнеры придумали, как могут звучать трансформеры, динозавры и прочие предметы и животные, которых не существует в мире. Задумайтесь, именно благодаря саунд-дизайнерам весь мир имеет представление, как кричали динозавры. И все верят в то, что они кричали именно так и никак иначе. А ведь на самом деле это совмещенные звуки рыка льва, крика дельфинов под водой и моржей.

Саунд-дизайн – огромный простор для фантазии. Но как же воплотить в жизнь придуманный звук? Есть, пожалуй, два основных способа: записать какой-либо звук и обработать его, либо же сгенерировать звук на синтезаторе. Например, звуки роботов из фильма «Трансформеры» – это множество записанных звуков металлических предметов в сочетании со сгенерированными звуками на синтезаторе Native Massive. Однако, конечно же, там есть множество других секретов, о которых мы можем только догадываться.

Звуковая эстетика и новые технологии. Появление новых многоканальных звуковых форматов расширяет возможности художественной вырази-

тельности в киноискусстве. Этот процесс в сфере звуковой индустрии влечет за собой изменения не только технологического, но и эстетического характера.

Сейчас, казалось бы, развитие звуковых форматов достигло своего апогея. Трудно представить себе, каким будет следующий шаг на пути развития средств художественной выразительности. Технология идет вперед... И возникает вопрос, как изменилась роль звукорежиссера в процессе создания фильма? Ответ очевиден – за ним по-прежнему остается прерогатива воплощения творческой идеи, а развитие технологий способствует этому, позволяя вызвать прежде недоступные зрительные и звуковые ощущения реальности происходящего.

Творческое использование выразительных возможностей новых звуковых форматов – задача более сложная, чем их чисто техническое освоение. Если вам есть что сказать, вы найдете способ донести это до зрителя. А возможности новых технологий позволяют оптимизировать творческий процесс. Другое дело, что сказать, к сожалению, сейчас многим нечего. Развитые технологии используются большинством лишь для упрощения работы, а не для нахождения инновационных звучаний и художественных образов. Звук в нынешнем отечественном кинематографе теряет всякую ценность, а следовательно, перестает быть искусством, что обесценивает и сам кинофильм. А ведь звукорежиссер должен быть не просто интерпретатором, но и композитором звука в кино. Ему отведена роль полифониста, которую он должен оправдать в союзе с режиссером, драматургом и оператором – ведь художественный потенциал звуковой драматургии фильма во многом обусловлен качеством драматургии и режиссуры. Кино – процесс коллективный, и если хотя бы один элемент выпадает из цепи или остается в тени, это моментально сказывается на киноэстетике.

Список литературы

1. *Wyatt H., Amyes T.* Audio Post Production for Television and Film. 2006.

Научные руководители: *А. А. Гасан-Заде*, заведующий кафедрой звукорежиссуры СПбГИКиТ; *Е. В. Сладковская*, доцент кафедры звукорежиссуры СПбГИКиТ.

УДК 791.43

Е. Бойко

Санкт-Петербургский государственный институт
кино и телевидения, Санкт-Петербург

**ОБРАЗ МАКБЕТА В МИРОВОМ КИНЕМАТОГРАФЕ:
ОРСОН УЭЛЛС, АКИРА КУРОСАВА, ДЖАСТИН КУРЗЕЛЬ**

Кино и театр – два товарища; в современном театре часто используются технические приемы кино, а кинематограф в юности грешил театральностью актерских работ и частенько покушается на тексты, написанные специально для театра. Шекспировская драма притягивает режиссеров масштабом и глубиной проблематики, но так ли его пьесы хороши для кино. Перенести на экран таких персонажей, как Гамлет, Отелло, Макбет, король Лир пытались многие из величайших кинорежиссеров, но совсем не часто можно услышать об удачной экранизации пьес Шекспира, и, как правило, эти фильмы быстро забываются. Возможно, они просто не созданы для кино, ведь на театральной сцене они живут и будут жить вечно, существуя вне времени, оставаясь актуальными в любую эпоху. Быть может, именно шекспировские пьесы являются тем самым явлением, которое должно принадлежать только театру и которое неизбежно отделяет театр от киноискусства. Оставаясь интересными в театре, великие монологи трагических героев теряются, едва попав на экран.

За экранизацию «Макбета» в разное время среди множества других брались и такие режиссеры, как Орсон Уэллс (1948) и Акира Куросава (1957), а совсем недавно на экраны вышел еще один «Макбет» малоизвестного австралийского режиссера Джастина Курзеля. Эти три фильма принципиально отличаются друг от друга, как если бы они были сняты по абсолютно разным пьесам. Это одна из загадок экранизаций Шекспира, в первую очередь «Макбета»: каждый творец, перенося на экран эту пьесу, в конечном счете создает нечто, лишь напоминающее первоисточник. Проблематика и поэтика шекспировского текста неизбежно становится полем для игры современных тем и аллюзий. Кино не только осовременивает образ Макбета, но «осоциализует» и насыщает политическими актуальностями сюжетные повороты классического развития действия.

Орсон Уэллс в своем фильме переворачивает шекспировскую пьесу с ног на голову. Выбрасывает не нужные ему реплики, вставляет собственные, добавляет новых персонажей, и при всем при этом человек читавший «Макбета» давно, не сможет заметить подмену – настолько точно в стиле шекспировского текста это сделано. В фильме задействованы минимальные выразительные средства. Скупое декорационное решение, больше подходящее на театральные декорации; актеры, декламирующие свои реплики так, будто хотят, чтобы их услышали и «задние» ряды; положение актеров

(особенно в массовых сценах) в кадре: они расположены статично, движения направлены в одну точку, т. е. создается ощущение, что камера – это всего-навсего рядовой зритель, сидящий не на самом лучшем месте в театральном зале. Фильм Уэллса находится в полемике с его же спектаклем по этой пьесе Шекспира. В спектакле все роли исполняли чернокожие артисты, в большинстве своем не профессионалы, а Макбет был представлен как некий заложник случая, не способный найти в себе силы для сопротивления, но, безусловно, страдающий от такого положения дел. В кино же Уэллс сам играет Макбета, как бы подчеркивая героя, укрупняя его. Макбет отнюдь не жертва злых чар или амбиций своей жены, скорее его жена жертва его амбиций и честолюбия. И это первое и, возможно, главное отличие «Макбета» Уэллса от «Макбета» Шекспира. Леди Макбет в фильме Уэллса – второстепенный персонаж. Куда более важную роль в фильме играет природа: это и густой туман, и сильный ветер, постоянно текущая вода. Пожалуй, способ выражения внутреннего мира эмоций и переживаний персонажа через природу, и монтажные склейки – это главное и практически единственное, что приближает эту постановку к кино. Все остальное скорее напоминает театральное представление.

Уэллс возвращается к Макбету именно в послевоенный период. По словам Джона Хаусмана, спектакль Орсона Уэллса, поставленный в 1936 г., был «изображением мира, постепенно поглощаемого силами тьмы», а по мнению других рецензентов, в спектакле красной линией прошла тема деспотизма сильной личности, варварства и насилия [1]. Вернувшись к этой пьесе через двенадцать лет, Уэллс уже создает совершенно другого Макбета, решительного, но абсолютно не терзаемого муками совести. Не случайно, у Уэллса в фильме, можно сказать, отсутствуют ведьмы, т. е. они есть, но они совершенно не визуализированы. Образы прорисованы крайне нечетко. Как силуэты на скале, мы видим их старые руки, но не видим лиц. В своей книге «Шекспир и кино» Сергей Юткевич писал про ведьм: «...восковые фигурки, над которыми они колдуют, становятся пластическим лейтмотивом всего фильма... Сначала Макбет как бы видит свою судьбу в обличье трех восковых фигур с коронами, вылепленных руками колдуний. А в финале трагедии ведьмы отсекают головы фигурок, и этот образ гибели честолюбца становится более убедительным и поэтичным...» [2]. Ведьмы в фильме Уэллса – это образ судьбы. Мы не видим ее, не можем на нее повлиять, но принимаем как данность и не спорим. В послевоенный период это слово, могло интерпретироваться только так и никак иначе. «Судьба» была единственным логичным объяснением множества смертей, именно она «делала» людей и распоряжалась их жизнями. Все предрешено, а раз так, то ни к чему сомнения. Грани плохого и хорошего стерты, ничто не может остановить честолюбивые амбиции властного человека.

В послевоенное время Акира Куросава планировал съемки своего «Макбета» тогда же, в конце 1940-х гг., но, узнав о фильме Уэллса, отложил эту идею. Интересно, что именно в послевоенные 1940-е гг. двум абсолютно разным людям, из разных точек земли захотелось снять фильм по пьесе, главной мыслью которой является губительное честолюбие и предрешенность. Так или иначе, в 1957 г. Куросава снимает своего «Макбета». Действие он переносит в средневековую Японию, меняет все имена, реплики, название. Единственное, что остается в фильме Куросавы от шекспировской пьесы – это ее сверхзадача. Куросава был абсолютно прав, создавая фильм по мотивам.

Сам Куросава в одном из интервью говорит: «Во время гражданской войны в Японии происходило множество событий, подобных тем, что изображены в “Макбете”. Они называются “ге-коку-дзэ” (случай, когда подданный убивает своего господина и лишает его власти)» [1]. Это говорит лишь о том, что Куросава не стал ничего придумывать, а просто воспользовался историей своей страны, тем самым сделав историю фильма куда ближе и понятнее зрителю.

Так же, как и Уэллс, Куросава уделяет особое внимание природным явлениям. Каждая новая сцена в начале фильма будто вырастает из тумана. Весь фильм «Трон в крови» пронизан символами и отсылками к японской культуре. Например, главный герой «Макбета» (в фильме – Васидзу) в самом начале, еще до встречи с ведьмой, произносит свои реплики на фоне огромного ствола сосны, символизирующей сильный характер и способность преодолевать трудности, сосна – образ императорской власти. Японский зритель, считывающий эти символы, уже знает о характере Васидзу, понимает предначертанность его судьбы и поступков. Увидев ведьму, сидящую в клетке и наматывающую на веретено нить, зритель сразу проводит параллели с нитью судьбы и не находит в образе ведьмы зла. В образах ключевых героев возникает эстетика знаменитых масок традиционного японского театра Но. Так, например, ведьма носит маску Яманба, на русский лад она имеет такое же значение, как наша баба-яга – персонаж неоднозначно отрицательный и не всегда плохой. А вот леди Макбет, в фильме – Асадзи, носит маску Сакуми, и ее можно назвать ведьмой или явно отрицательным персонажем. В отличие от уэллсовского видения, Куросава считает виновной во всех несчастиях Макбета именно его жену. Она главное зло, чьими руками вершатся все страшные дела. Именно она вынуждает благочестивого супруга на бесчестные поступки, именно Асадзи жаждет власти и добивается ее.

Фильмы Уэллса и Куросавы эстетически очень разные, но у них есть одна важная для анализа экранизаций шекспировских пьес черта: «Макбет» Уэллса и «Трон в крови» Куросавы несут в своей основе условность театральной сцены. Уэллс использует построение театральных мизансцен. Куросава отошел от текста оригинала и от атрибутов времени и пространства, заданных в пьесе, тем не менее не смог экранизировать Шекспира без обращения к театральной условности в игре актеров.

Автор современного «Макбета», в отличие от двух предыдущих постановщиков, смог избежать любых взаимодействий с театром. Но это совершенно уничтожило проблематику Шекспира. В фильме Джастина Курзеля 2015 г. в отличие от фильма Уэллса, где немного переставлены ключевые моменты, и даже от фильма Куросавы, где по мотивам пьесы создана житейская история, полностью изменен и текст пьесы, и, что самое главное, философия автора. Фильм начинается с похорон ребенка семьи Макбет, что должно подчеркнуть природу безумства леди Макбет, погибшая девочка пополняет число ведьм. Ведьм в этой экранизации четыре: одна из них маленькая девочка (которая выросла из грудничка в девочку лет 10), Старуха (у Курзеля больше похожа на мать, нежели на ведьму) и две женщины одна постарше, другая помладше, напоминающие сестер. Это фрейдистское «трио»: мать, дочь и сестра сводят с ума главного героя на протяжении фильма, появляясь в самых значительных для героя ситуациях. Они присутствуют на похоронах, их образы видит Макбет перед тем, как первый раз в фильме совершает убийство,

тогда еще честное, в бою, и, разумеется, он видит их после битвы, где они не прорицают его будущее (как у Шекспира), а скорее, по-матерински и по-сестрински верят в его будущее величие. У леди Макбет в этом фильме, как и в трактовке Уэллса, слишком маленькая роль, она мало на что влияет. А вот Макбет по-настоящему сходит с ума, но не от мук совести за убитых им безвинных людей, а из-за постоянного преследующего его образа дочери и матери, толкающих его на дурные поступки. В этом фильме авторы демонстрируют историю супружеской пары, не способной справиться с горем, но никак не шекспировскую историю о губительном честолюбии и уж тем более не о том, что все предопределено.

Любая постановка Шекспира теряет любые связи с важной проблематикой текста, если она теряет связи с театральной эстетикой условности. Экранизация Курзеля полна психоаналитических элементов, его герои максимально приближены к простым людям, лишены мифологических черт, все их поступки трактуются жизненными потрясениями и слабостью человека перед судьбой. Но как только шекспировские титаны обретают плоть и кровь простых смертных величие истории ломается, архетипические образы разбиваются о бытовую приземленность. Авторские трактовки макбетовских страстей сохраняют глубину и неохватность образов благодаря максимальной эстетизации. Макбет Уэллса и Макбет Куросавы насыщены содержанием их эпохи, жизнью их страны и их времени, но за историческим контекстом возникает форма театрализации образов. Застывшие мизансцены, маски, закрывающие лица актеров, – все это уровень обобщения, который дает зрителю возможность увидеть не трагедию семьи Макбетов, а выйти на более сложный уровень идентификации с героем.

Список литературы

1. Юткевич С. Шекспир и кино. М.: Наука, 1973.
2. Цимбал И. Театр США // История зарубежного театра. М., 1963.
3. Японские театры. URL: <http://www.nihon.ru/culture/theaters.asp> (дата обращения: 07.04.2016).

Научный руководитель: *П. М. Степанова*, канд. искусствоведения, доцент кафедры драматургии и киноведения СПбГИКиТ.

УДК 791.43.03

А. К. Шевченко-Рослякова

Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, Санкт-Петербург

ШЕКСПИР В НЕМЕЦКОМ КОММЕРЧЕСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ 1920-х гг.: ДРАМАТУРГИЯ ПРОСТРАНСТВА

Два фильма на шекспировском материале появляются в первой половине 1920-х гг. в Германии с разницей в год, появляются как коммерческие проекты, с ведущими актерами страны в главных ролях. «Отелло» Дмитрия

Буховецкого (1922) с Эмилем Яннингсом в роли Отелло и «Венецианский купец» Петера Пауля Фельнера (1923) с Вернером Краусом в роли Шейлока.

К этому времени в Германии уже существует экспрессионизм, с одной стороны, и традиции «Индийской гробницы» Джо Мая – с другой. Кроме того, с «Мадам Дюбарри» Любича (1919) Германия вырвалась в международный прокат. К 1920 г. она уже имеет свою национальную кинематографию, которая быстро завоевывает статус первой в Европе, и переживает тяжелейший кризис после поражения в Первой мировой войне. Как это обычно бывает, в условиях кризиса коммерческий кинематограф процветает.

К Шекспиру коммерческий кинематограф обращался еще до войны. Шекспир был нужен ему как автор эффектных исторических драм, в которых масштабность не исключала человеческого уровень. Из большинства трагедий и драм Шекспира авторы коммерческих экранизаций – как до войны, так и после – вычитывали ситуации (или атмосферу) всеобщей вражды, которую и брали за основу драматургии и стиля. Однако разработка одного и того же материала в 1910-х и 1920-х гг. отличалась существенно. Стилистические и методологические переломы, произошедшие практически во всех национальных кинематографиях, коснулись и «массового» кино. Война изменила способ видения; взгляд на пространство (мир) и место человека в нем изменился.

В 1910-е гг. годы драматургический конфликт жестко и четко вписывался авторами в пространство кадра, которому придавалась функция статичного, безличного и логичного обоснования экранного мира. Пространство помогало конфликт выявлять, как правило, рационализировать, но само не являлось его соучастником и было лишено собственного, внутреннего сюжета. Так работали и с шекспировским материалом: например, встраивая героиню в двойную арку окна, чтобы арка превратилась в крылья за спиной, в «Ромео и Джульетте» Уго Фалены или конструируя систему дворцовых переходов и зал как пространство интриг и борьбы за власть в «Ричарде III» Джеймса Кина.

Пространство и герой в кинематографе 1910-х гг. существовали в едином стиле, но не были гомогенны. Антропоморфность пространства – одно из ключевых открытий 1920-х гг. После того, как Чезаре в «Калигари» открыл глаза, а Голем был извлечен из глиняной стены гетто, немецкое кино принялось рассказывать о пространстве в человеческих терминах. Став одухотворенным, пространство уже не просто выявляло конфликт, но участвовало в нем, порой вдохновляло его и все больше определяло его исход.

Переход от одной эпохи к другой, сколь ни резок он был, можно проследить на примере фильма Свена Гаде и Хайнца Шалля «Гамлет», который хоть и снимался уже в 1920-м г., сделан все еще с оглядкой на датскую традицию и потому во многом сохранил миропонимание, свойственное кинематографу 1910-х гг., пусть уже и подвергнутое здесь сомнению с помощью новейших стилистических средств.

Мир материальный, осязаемый, гарантирующий стабильность и безопасность, в течение фильма обращается в графику. Тяжелая, массивная дверь при переходе на обратную точку оборачивается каше. На глубинную мизансцену пира во дворе накладывается черная рамка окна. Гамлет в исполнении Асты Нильсен накладывает на дворец эту рамку своим взглядом. Но также стилизовано и лицо самой Асты Нильсен. Каше прически и воротника под горло обрезает белый овал лица, на котором арками прочерчены брови.

Пространство, устроенное как лицо человека, – вот он, переход к 1920-м гг., но это еще не экспрессионизм. Пространство стилизовано, антропоморфно, но не деформировано. Ни скосов, ни искривленных линий, ни скрученных лестниц, ни вывернутых перспектив. Мир гармоничен по-старому. В нем еще не произошло того коллапса, который бы отменил натуру, движение камеры, свободу воли и расколлот мир, прочертив траекторию смерти. «Дней связующая нить» здесь еще не порвана. Разве что слишком уж натянута.

В сцене «мышеловки» Гамлет наносит на колонны графику пересеченных линий. Но подбирается к дяде и матери ползком, на движении камеры, медленно, трудно. Вершащееся на сцене – свершено, уже свершено; Гамлет же существует во времени. Офелия в безумии бродит по зарослям, собирая цветы; враги извне взбираются по массивным лестницам. Мир изменяется, на него уже ложится печать стилизации и рефлексии, но изменения эти – частные и обратимые. Дым заволакивает расчерченные сцены трактира, и графика отменяется. Да и дуэль разворачивается в объемном пространстве, и черная фигура Гамлета, замирая на ступенях, не отменяет их объемности. Здесь – финальная точка конфликта. После смерти Гамлета массовка восстанавливает гармонию, сложив коридор своими телами и вертикалями пик. Два стиля, соперничая, создают драматургию; это и есть драматургия перехода.

Фильмы Буховецкого и Фельнера принадлежат уже другой эпохе. Это мир 1920-х гг., мир, переживший Первую мировую войну. Это пространство человечно, и потому – ненадежно. Эти герои либо слепы, либо мертвы, во всяком случае – обречены. Эти изменения почти необратимы. Почти, потому что это тоже не экспрессионизм. И ни Отелло, ни Шейлок не превращаются в безумных тиранов-кукловодов. Однако единство контекста кинопроцесса то и дело дает о себе знать в схожести стилистических ходов и методов: например, в «Венецианском купце» Фельнер осуществляет схему «пространство, обернувшееся против своего хозяина», которая была разработана Лангом в финале «Доктора Мабузе», пусть и не доводит ее до катаргической разрядки.

Начнем с очевидного: обоим режиссерам нужна Венеция. Причем и в «Отелло» (где Венеция и Кипр принципиально не отличаются), и в «Венецианском купце» городская натура нужна и важна прежде всего своей умышленностью. Однако работают авторы с ней по-разному.

Фельнеру нужны рамки, сковывающие городское пространство, черные проемы окон и дверей, портики, колонны, изгибы и переломы мостов и каналов, сдерживающие воду и поглощаемые хаосом праздника в день карнавала. Но у него есть и другая Венеция: светлая, просторная, объемная. Венеция широких каналов, видов с балкона на прибывающие корабли, Венеция массивных зданий и широких площадей. Правда, очень скоро окажется, что все это чудесное, вроде бы тоже «по-старому» гармоничное пространство – возможно только как территория чистой игры. А единственно возможная истина – неотвратимость нависшей смерти – заключена в арках-каше, наложенных на пространство с его обитателями. На этом «противоходе» и будет выстраиваться вся дальнейшая драматургия.

Даже несмотря на то, что Фельнер снимает Венецию на натуре, ни у него, ни тем более у Буховецкого невозможно даже примерно восстановить топологию города. И если в «Отелло» это работает лишь как еще один признак коварства пространства, то Фельнер использует это принципиальное отсутствие топологии драматургически. Венеция выстраивается монтажными

стыками «мост к мосту», «здание к зданию», и так, в зависимости от драматургии, может расширяться, сужаться, скручиваться или растягиваться вдоль каналов. Эта Венеция не просто нечитаема, она непредсказуема. Так, Бенито и Джанетто с друзьями отходят в сторону от места, где умерла жена Шейлока (фронтальный кадр, открытое светлое пространство), и наблюдают за происходящим со среднего плана, как вдруг на смене ракурса и крупности обнаруживается, что они уже в портике. Предыдущая фронтальная мизансцена перебивается этой, резко глубинной. Не говоря уже о том, что основные пространства, заданные как часть единого (Венеции), устроены настолько по-разному, что часто просто не монтируются. По счастью, у Фельнера есть диафрагма и каше.

Буховецкий тоже работает с рамками, мостиками, углами и уступами, но они важны ему постольку, поскольку таят обман: за ними можно спрятаться, в них можно проскользнуть, из-за них можно подглядывать. «Воры! Воры!» – кричат в ночи углы города. Как был введен в заблуждение отец Дездемоны, так будет введен в заблуждение Отелло. Родриго исполняет серенату под окном Дездемоны, выдавая себя за Кассио, и ускользает, неувиденный.

Италия была важна Шекспиру как место, где всегда тепло и где жар солнца подпитывает болезненность страстей (как в прямом смысле подпитывает инфекционные заболевания). Маревое, которым окутаны прогретые южные города, заползает в душные дома, в мысли, в души, вызывая нескончаемое брожение. Ночью жар спадает и остается истома, болезненное тихое пульсирование пространства, бликование ночных каналов. Венеция – город, сооруженный на воде, где солнца вдвое больше, где жар вдвое осязаемее, пропитанный запахом подводного гниения, где людские жилища теснятся на узких улочках, мерцают отражениями и неуловимыми солнечными разводами. Это пространство, плодящее иллюзии, ложные видения, пространство, морочащее голову, нестабильное и ненадежное. Пространство маскарадов и карнавалов, которые в любую минуту могут наводнить узкие улицы. Такая Венеция появлялась в немецком кино и вне Шекспира.

Например, венецианский эпизод в «Усталой смерти» (1921). Лангу Венеция тоже нужна для маскарада. Город обманывает. Хтоническое мерцание каналов и плывущий во тьме фонарь – вот что такое Венеция Ланга. Но, в отличие от Фельнера и Буховецкого, Ланг этот город конструирует заново. Те используют Венецию как таковую, извлекая из натуральных городских съемок необходимую степень зыбкости и обманчивости (ночью), тесноты и скованности (днем), всегда – нестабильности мира, в котором вынуждены пребывать герои; Ланг же берет Венецию как мотивировку: как мост, как макет моста. После чего конструирует город-маскарад, где уже Смерть, переходящая из пространства в пространство, осуществляет Судьбу героев.

Пространство в фильме Буховецкого претерпевает метаморфозы. Все больше ходов, углов, усложненной препятствиями глубины преодолевает Отелло на пути к Дездемоне, и путь этот все больше определяется игрой Яго. Перегородки, занавеси, внутренние рамки превращают открытое, однозначное пространство Отелло и Дездемоны в пространство игровое, плодящее сущности, видения и неверные интерпретации.

Дездемона становится жертвой не столько озверевшего от ревности мужа, сколько пространства, подпитывавшего эту ревность. Залы обращаются в сценические площадки, ракурсы и свет взрезают стены и полы, меняя их

форму. От подлости города больше не защищают стены – серенада Родриго проникает в дом через окно. Жертвами оказываются все – и невинные, и злодеи. Только Кассио, чудом выжив, в финале восстановит гармонию.

У Фельнера в «Венецианском купце» пространство не столько постепенно меняется, сколько все время несет в себе внутренний конфликт, с каждым витком выходящий на новый уровень. Фельнер строит драматургию на этом конфликте, переводя его на уровень противостояния старого еврея Шейлока окружающему христианскому миру, персонифицированному в прекрасной леди Бельмонта (Порции). И здесь автору тоже нужен маскарад.

Игра, условность жеста, зазор между внешними и внутренними реакциями, маскарад, костюмированность, смена масок и сюжетов – все это про леди Бельмонта и ее мир. Она сходит к гостям с возвышения, как со сцены, при первом же появлении. Она почти ни на минуту не перестает играть, и в данном случае игра олицетворяет не столько ложь, сколько степень свободы, которую дает условность. В финале она превращает суд в представление, в маскарад, и, обьятая экстазом режиссуры, отменяет финал – останавливает руку Шейлока с занесенным ножом.

Никто из присутствующих не знает, что участвует в представлении, и не допускает общности между судом и карнавалом, который недавно запруживал улицы города. Тогда как на общем плане, благодаря массовке, эта общность с очевидностью подчеркнута. Две зеркальные сцены – карнавала и суда – обеспечивают сначала побег дочери еврея, затем «побег» его пленника и окончательное поражение. Сцепка между ними – дом леди Бельмонта: когда хозяйка дома разыгрывает принца Арагонского фальшивой помолвкой, за ними еще до всякого карнавала за клубился дым, и массовка радостным потоком хлынула из-за колонн.

У Шейлока же одна маска, один костюм, ни одного условного или хотя бы функционального жеста (в том смысле, в котором он означал бы игру, а не ритуал) и ни миллиметра зазора между «внешним» и «внутренним». Шейлок не умеет играть и потому проигрывает. Он не воплощает здесь безумного тирана, он сам оказывается пойман в капкан и посмертно зажат в каше. У него есть глаза и даже есть сердце, за которое он периодически хватается, и взгляд его, каким он смотрит на гондолы, плывущие по каналам «в рай на земле», не меняется. Просто сам Шейлок становится жертвой стиля, которому был соприроден, и пространства, хозяином которого он себя считал.

Венеция Шейлока – это город извилистых каналов, вычурных мостиков, углов и арок. Дома глядят на венецианские улицы черными провалами-окнами, за которыми открывается мир лабиринтов, лестниц и ходов: темный, тесный, недоступный для взгляда. До самого карнавала, до самого побега Рахили (Джессики) мир этот будто бы принадлежит Шейлоку. Слово некое скрюченное полуслепое подземное существо, Шейлок уверенно снует по этим лабиринтам, хоронится в сгустках тьмы, чтобы проследить за дочерью. Его жена приноровилась, с гостями она собирается в кругу холодного света, и тьма, обступившая и иссушившая их, кажется, не беспокоит ее. Дочь же жметесь к узкому светлому проему окна в надежде вырваться и сбежать.

У Фельнера ослепление не порождает иллюзии, для него слепота есть поглощение тьмою. Главная жертва этого пространства – Рахиль. Живот Рахили рассекает полоса черноты. Пояс, пережавший девичье тело, черные косы,

обрамляющие бледное лицо, всю живость которого высосали темные пасти стен, – все это элементы пространства, стремящегося захватить и подчинить человека. Но Рахиль сбегает, а Шейлок остается. И тот, кто казался властителем этого мира, им же и умерщвляется.

Драматургия обоих фильмов строится на сосуществовании и взаимодействии мира и героя, будь то траектория метаморфозы, как у Буховецкого, или типологический конфликт, как у Фельнера. В любом случае, пространство – полноправный участник этих процессов.

Общность стилистических ходов выявляет цельность канона. Черные коридоры с просветами окон и черные коридоры с зеркальными вставками, в которые глядится Яго, в «Отелло» и черные коридоры с просветами окон в «Венецианском купце». Решетки на окнах, орнамент, резьба в «Отелло» и граненое стекло, орнамент, геометрические фигуры, резьба в «Венецианском купце». Ракурсные съемки, обнажающие схемы распределения власти. Конфликт пространства и толпы в сценах маскарадов и празднеств. Конфликт натурального и павильонного света.

Так же, как и специфическая работа со светотенью, с распределением массовки, с темой власти, с вымышленностью пространства, становящегося источником лжи, для обоих фильмов (как и для немецкого кино в целом) свойственны рассечение и расслоение пространства – светом, перегородками, занавесями и внутренними рамками. Вообще двойная окантовка, двойная стилизация пространства.

В «Венецианском купце» если герои не вжаты во внутренние рамки колонн, арок, провалов, каменных выступов, то само пространство вжато вместе с героями в рамку сужающейся диафрагмы или каше (пока побеждает взгляд на мир Шейлока). Так же и Отелло Яннингса оказывается дважды заперт перед финалом трагедии – рамкой внутренней, обеспеченной пространством, и внешней, обеспеченной киноформой.

Для Буховецкого тема маскарада, театральности и игры важна не меньше, чем для Фельнера. Здесь не только фронтальные кадры, обращающие пространство в сцену, на которой разворачиваются некоторые ключевые события (вроде дуэли между Кассио и Родриго), но и сам способ существования Яго как главного двигателя конфликта, и фарсовая интонация, которую привносит маскарад. Буховецкий работает со шторами и занавесями, поскольку для него важны тема закулисы и заговора (то же можно увидеть, например, в «Лукреции Борджии» Рихарда Освальда). Однако занавеси Буховецкого не просто поддерживают атмосферу всеобщего заговора и лжи, но и сами порождают ложные видения.

Ложное сверхзрение Яннингса у Буховецкого и ограниченность зрения Крауса у Фельнера – соприродные явления: не только друг другу, но и вообще немецкому кинематографу того периода, для которого стиль есть инструмент анализа связей между миром, человеком и взглядом. Именно из-за этих связей Буховецкому и Фельнеру мало работать с драматургией пространства. Им нужны Яннингс и Краус, сложность устройства которых сопоставима со сложностью устройства окружающего их мира.

Научный руководитель: *А. В. Гусев*, старший преподаватель кафедры драматургии и киноведения СПбГИКиТ.

**ШЕКСПИР В НЕМЕЦКОМ КОММЕРЧЕСКОМ
КИНЕМАТОГРАФЕ 1920-х гг.: СПЕЦИФИКА АКТЕРСКОЙ ИГРЫ
КАК ЭЛЕМЕНТ СТИЛЕВОЙ СТРУКТУРЫ**

Дмитрий Буховецкий в «Отелло» (1922) и Петер Пауль Фельнер в «Венецианском купце» (1923) берут за основу шекспировский материал, чтобы рассказать о том, как новый мир, каким его знают после Первой мировой войны, может, будучи увиден через призму стиливых ходов и претворившись в экранное пространство, если не осуществлять судьбы героев, то по меньшей мере влиять на них. Пространство подлости в фильме Буховецкого претерпевает метаморфозы и тем подталкивает фильм к трагической развязке. Пространство «Венецианского купца» существует в состоянии внутреннего стилистического конфликта, который, развиваясь и разрешаясь, раскручивает и усложняет конфликт сюжетный – между евреем Шейлоком и христианским миром, данным здесь как территория игры и персонафицированным в Порции.

Однако если бы Буховецкому и Фельнеру было достаточно драматургии пространства, им не понадобились бы два ведущих актера страны. В сложно устроенном новом мире здесь существует сопоставимо сложно устроенный человек. Потому что это не просто жертвы и злодеи – это шекспировские герои, и Буховецкому нужен Яннингс, а Фельнеру – Краусс, чтобы рассказать те самые «масштабные истории, сохраняющие человеческий уровень».

С героем Яннингса, как и с пространством, на протяжении фильма происходят метаморфозы. Лицо Яннингса открыто, плотно слеплено и подвижно. Он чутко реагирует и отзывается на все происходящее вовне. Тогда как лица Яго и Родриго – маски, принимающие иногда гротескные формы. Яннингс работает дыханием, оно отчетливо, оно оживляет тело. В первой половине фильма он часто моргает – глаза словно «считывают» мизансцену, партнера, сюжет. Он считывает реакцию и реагирует в ответ; на этом строится постоянный диалог между ним и Дездемоной.

Именно это и оказывается подвержено изменениям. Когда его охватывает безумие, он перестает видеть сюжет, разворачивающийся перед ним, в одном с ним пространстве, а начинает видеть сюжет ложный, якобы происходящий в соседнем кадре, за перегородкой, в соседнем пространстве (разумеется, в режиссуре Яго). И когда перед его глазами проносятся ложные видения, Яннингс перестает моргать. Так он играет сцену, когда, закрывшись в одиночестве, представляет ужасы, рассказанные Яго про его жену: долго, не моргая, вглядывается он куда-то за пределы кадра, после чего не выдерживает увиденного и с болью закрывает глаза.

Его глаза стекленеют, он слепнет и уже совсем не видит происходящего здесь и сейчас. Затем у него открывается ложное сверхзрение, и он видит иллюзии, которые занавеси-экраны подсовывают ему. Диалог между ним и Дездемоной больше невозможен, потому что Дездемона существует постарому, видит подлинный сюжет. Точнее, она видит, что с мужем происхо-

дит страшное, только не понимает, что именно. Она не может постичь мотивировки, потому что здесь их нет, они только перед глазами Отелло.

Так как лицо Яннингса – не застывшая маска, оно начинает меняться и деформироваться под воздействием ужасов, которые он видит и на которые реагирует. Его лицо переформировывается, в нем больше нет мягкой уверенности, благородства и гармонии. Оно перекошено болью и страстью.

Яннингс здесь не играет ужимками, в отличие от Яго и Родриго, которые делают это постоянно. Он играет безостановочными реакциями: от микрореакций – слезливости глаз, подрагивания век, поджимания губ – до сильных реакций, сводящих судорогой все его лицо, а за лицом и все тело. В сцене бреда тело Яннингса скручивается и ломается, как скрутилось и сломалось пространство вокруг него, и это, в отличие от экспрессионизма, не данность – это процесс, который с ним происходит в непрерывном кадре. В крайнем порыве исступления Яннингс разрывает зубами платок, которым Яго утирал его лицо и который показал очередной «правдивый» сюжет. Это точка невозврата. Его лицо теперь слеплено из ярости, боли и исступления. Но оно все равно не оформляется в маску, а остается реактивным. Яннингс постоянно переплавляет свое лицо.

Одним из ключевых моментов является сцена удара. Статичная мизансцена. Дездемона застыла рядом с мужем, не имея возможности постичь происходящее с ним и вступить с ним в диалог. Отелло пристально всматривается в нее и считывает ложный сюжет, который продолжает деформировать его лицо. Реагируют на эту мизансцену сторонние люди, прибывшие извне (из старого пространства). Они играют невозможность понять сюжет происходящего. Они прочитывают только безумие Отелло и ступор Дездемоны. У них нет возможности сопоставить одно с другим, потому что это процессы, происходящие на разных уровнях. В кульминации своего собственного сюжета Отелло совершает удар. После удара он окончательно выпадает из мизансцены, обводит глазами темноту вокруг, не видя никого, его движения лишены координации и мотивировок. Он играет абсолютную слепоту, дезориентацию в пространстве и рассогласованность с собственным телом. И ни один из участников не замечает, что все они – на сцене и играют какой-то неведомый им общий сюжет.

Именно после этой сцены Отелло оказывается заперт в двойную рамку. Теперь он ищет опоры в пространстве, большими ослабевшими руками обхватывает колонну, тело больше не слушается его. Но даже сейчас он продолжает дышать и существует в непрекращающемся движении, не замирая ни на секунду. Это исступление слабого, поверженного, слепого, но не мертвого существа, не куклы. Он задыхается, жаждет воздуха, льнет ближе к Яго, как только что к колонне, в поисках защиты. Яго неподвижен, и со спины его ужимок не видно. Он делает вид, что и он, и пространство стабильны. Этим он и обманывает Отелло в последний раз.

Когда, перед убийством, Отелло видит Дездемону в каше своей слепоты, он воспринимает уже только навязанный ему стиль. Это последняя переломная точка приема и последний этап безумия Отелло.

Совершив убийство, Отелло прозревает. Теперь он видит – и постепенно, поэтапно наполняется ужасом от увиденного. Сначала видит заново, под другим ракурсом (заданным женою Яго), очередное видение, затем переводит глаза и видит подтверждение ему, уже не двусмысленное, уже неотменимое. Это – крайняя степень ужаса, и ужас переполняет его, он отшатывается,

пытаясь защититься руками, но видение не ложно и больше не отступает. От него нельзя очнуться как от бреда.

Отелло вжимается в угол, пытается уйти в расфокус, выйти из поля зрения даже камеры, ибо взгляд как таковой теперь для него невыносим. И впервые его глазами увиден Яго – профиль маскарадной маски. После убийства Яго, Яннингс заново осматривает всех, особенно пристально – Кассио. Заново смотрит в мир. Он видит мир, но уже не может в нем существовать. Он уничтожил источник зла в этом мире и дал возможность Кассио восстановить порядок – исход, невозможный в экспрессионизме.

У Фельнера центральный конфликт между Шейлоком и леди Бельмонта существует за счет противопоставления актерских манер Вернера Крауса и Хенни Портен.

Игра Крауса и Портен отличается принципиально. Свободные, широкие, властные жесты Портен сменяются игривыми жестами флирта или быстрыми, отчетливыми, уверенными жестами судопроизводства – в зависимости от сюжета, который она сейчас разыгрывает. Краус же существует в режиме нервных спазмов, которые тем более сильнее скручивают его и без того перекрученное тело, чем сильнее больше мир вокруг выходит из-под контроля.

Шейлок появляется на венецианском рынке среди других евреев. Им свойственны короткие жесты и импульсивная, рваная пластика. Их скрученные бороды, стесняющие лицо, черты которого и без того плохо читаемы, работают на общий образ еврея в этом фильме. При разговоре они почти не смотрят друг на друга, не считывают реакции друг друга (потому самоубийца-жених Рахили и выглядит «не от мира сего» – он-то как раз существует плавно, все реакции Рахили понимает очень хорошо и интерпретирует верно). Им, в общем-то, и нет дела до чужих реакций. Они ценят жест как таковой. Потому заветная мечта Шейлока – вырезать сердце – не зависит от беснований толпы вокруг.

Жесты Крауса почти никогда не функциональны, но так же никогда не условны. Они располагаются в двух крайних точках, на самом деле являющихся двумя оборотными сторонами одного и того же феномена – импульсивного жеста и ритуального жеста. «Точка схода» – четки, которые он перебирает пальцами.

Гладкое лицо Крауса так перетянато кожей, будто кожи намного меньше, чем нужно. Неудивительно, что у Шейлока нет не просто желаний, но и никакой возможности играть. Нет зазора. Тесная неснимаемая маска. Прищуренные, как у полуслеплого, глаза Крауса иногда приоткрываются. Поблескивает белок, темная мутная радужка неотличима от зрачка, взгляд часто направлен немного мимо объекта взгляда, а то и вовсе в неопределенную точку. Рот Крауса черен и приоткрыт как еще один провал.

Его руки постоянно скручены, одна из них может уйти за спину, другая – в неестественном изломе приклеиться к груди. Тело Крауса никогда не движется свободно. Пластика Портен, напротив, – ненапряженная, мягкая, у нее свободные руки, большие широкие жесты, открытое лицо.

Лицо Крауса скупое на мимику. Ему сложно быть подвижным, его лицу и его телу тесно. Круглые обтянутые веками глаза почти всегда полуприкрыты. Неестественная запрокинутость головы обостряет напряженность мимики. Чем сложнее ему держать мир вокруг в привычных рамках, тем теснее ему становится, пока его не скрутит настолько сильно, что прихватит сердце, и сердечный приступ на время окончательно обездвижит его.

Редкие моменты спокойствия и какой-то отрешенной гармонии разглаживают его лицо и размягчают мимику: вождение мести, переполнившее его в момент подписания договора, – секунда передышки. Медленное, методичное затачивание лезвия – единственный случай, когда компульсивный жест функционален и потому перестает быть компульсивным. Но в остальном Краус существует от одной болезненной нервной вспышки до другой, еще более болезненной, в промежутке – почти паралич. Кульминационный момент – единственный функциональный жест, которого Краус так жаждал и который ему не дали совершить. Он так и застынет с ножом в руке, обманутый чужой игрой, в которой не желал принимать участие.

Так скручивал его карнавальная хоровод, завлекший на галерею дочь и ее возлюбленного. Так мешали его продвижению невесте откуда взявшиеся дети, когда он шел заключать злополучную сделку. Но если те порождения карнавала были бессюжетны и потому недостаточно сильны, чтобы остановить его, то героиня Хенни Портен, превратив залу суда в пространство маскарада, остановит его силой своей режиссуры.

Краусовский Шейлок уязвим. Он так же далек от Калигарии, как изогнутые улочки умышленной Венеции далеки от расколовшегося пространства прочерченной судьбы, хотя бы потому, что карнавал, ворвавшись в город, «похищает» Рахиль и оставляет после себя детей, сбивающих путь еврея ненавистным кружением жизни. И в этот момент Хенни Портен еще не надела костюм адвоката.

Для вскрытия уязвимости Шейлока Фельнер прибегает даже к таким серьезным отступлениям от текста, как смерть жены еврея. Ему нужен кадр, где Шейлок с перекошенным от страдания лицом несет тело жены из глубины к камере, и глаза его, сощуренные от причиняющего боль дневного света, вглядываются, как глаза слепого Отелло, в мир в поисках справедливости.

Шейлок уязвим. Обожженный светом из раскрытого окна, рыщет он по темным углам дома, в отчаянии слепого ищет свою дочь, натывается на двери, наощупь убеждается в пустоте своих вожденных сундуков. Тем временем Венеция обнажается, взрывается и разряжается волнующейся толпой. Откуда ни возьмись закручиваются белые хороводы, вода дымом факелов выходит из берегов. Тот резвящийся хаос толпы, что унес возлюбленных к гондоле, когда Рахиль, крадучись, покинула последнюю рамку, теперь захватывает старого еврея, в изнеможении тянущего руки к создателю этого мира, обманувшего его. Скрученное, словно припадком, тело Шейлока падает в карнавальном круге. Толпа, оставив его, растекается по каналам, аркам, мостам, размывая границы, а черная одинокая изломанная фигура поднимается в каше, ищет опоры и падает вновь перед входом в свое разоренное жилище.

В суде его затянет водоворот прорвавшей все границы толпы – так будет выглядеть его ад. И пока праздничные гондолы одна за другой будут проплывать в глубину кадра, Шейлок сделает последний рывок, чтобы перебраться из одного каше в другое. На общем плане это всего лишь стена обычного венецианского здания и всего лишь старый сумасшедший еврей, который жмется к этой стене. Краус не принял игры добродушной и веселой Хенни Портен. Он стремился к единству стиля, прошел сквозь ад чужой безграничной свободы и застыл в своей последней рамке. И пока все остальные уплывали на гондолах в прекрасные дали, он заканчивал фильм.

Научный руководитель: *А. В. Гусев*, старший преподаватель кафедры драматургии и киноведения СПбГИКиТ.

**ПРОБЛЕМА ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ ТРАГЕДИИ ШЕКСПИРА «ГАМЛЕТ»
В ТВОРЧЕСТВЕ Т. СТОППАРДА (ПЬЕСА «РОЗЕНКРАНЦ
И ГИЛЬДЕСТЕРН МЕРТВЫ») (1967)
И СЦЕНАРИЙ ОДНОИМЕННОГО ФИЛЬМА (1990))**

Розенкранц и Гильденстерн перестали быть героями трагедии Шекспира. Современный английский драматург, режиссер Том Стоппард делает их персонажами театра абсурда. Они вырвались из рамок Возрождения и стали нашими современниками, их бессмысленные блуждания и перебранки напоминают взаимоотношения парочки из пьесы С. Беккета «В ожидании Годо»: Владимир и Эстрагон так же неразлучны и так же потеряны во времени и пространстве [1]. Соединяя черты новой абсурдистской драматургии и текст классической трагедии, Стоппард изменяет философскую проблематику Шекспира, пересматривает ее в контексте проблем XX в. «Смерть для всех возрастов», «смерть для королей, принцев и ничтожеств» [2, с. 131]; вопрос «быть или не быть?..» совершенно не актуален в этой реальности. Герои больше не примиряются со своей участью, но с волей Автора (Актера, Бога, Годо, кого угодно) им не поспорить. «Неужели мы так важны? Неужели все было ради этого?» – «Вы Розенкранц и Гильденстерн, этого достаточно» [2, с. 129].

В начале пьесы и в начале фильма с появлением бродячей труппы лес, по которому скитаются Розенкранц с Гильденстерном, неожиданно становится зрительным залом. Герои превращаются из персонажей в наблюдателей/зрителей, но Актер вовлекает их в действие – они забираются на театральную сцену – и снова становятся героями истории. Это происходит будто случайно: Гамлет бежит за Офелией, срывая занавес, тот падает на героев, которые не могут сообразить, где оказались. Словно актеры, дожидаясь своего выхода на сцену за кулисами, нелепым образом попадают туда раньше времени.

В отличие от шекспировского сюжета, в котором актеры всего лишь демонстрируют на сцене постановку «Убийства Гонзаго», сюжет пьесы Стоппарда строится вокруг труппы бродячего театра. Их появление дает начало истории Розенкранца и Гильденстерна, они затягивают героев в «мир интриги и иллюзии», показывая «обычные вещи, только наизнанку». Монета вперые меняет «орла» на «решку», время меняет ход или только начинает свое движение. Актер-трикстер словно уговаривает Роза и Гиля стать участниками или хотя бы зрителями их представления. События трагедии Шекспира «Гамлет» – это представление для парочки путников в лесу, пьеса, которую артисты разыгрывают при дворе – представление внутри представления, Гильденстерн с Розенкранцем путаются, кто есть кто из них двоих, «орел» выпадает восемьдесят пять раз подряд. Все происходящее – обнаженная те-

атральная игра. Что реально – фургон артистов в лесу или безумие принца датского?

В своих монологах Актер раскрывает суть искусства иллюзий – «...единственной вещи, которая делает эту жизнь выносимой, – сознание, что кто-то смотрит...» [2, с. 64]: если есть зритель, значит, иллюзия существует хотя бы для него и для того, кто ему эту иллюзию показывает. Иллюзия-реальность относительна, но смерть сомнениям не подвергается – «кровь обязательна», это неизменное правило. Игра-иллюзия неотделима от реальности, она прорастает в нее.

Розенкранц и Гильденстерн на протяжении всей пьесы пытаются вникнуть, что вокруг них творится и какова их роль в этом действе. Актер же дразнит их, советует расслабиться и задает наводящие вопросы. Он – своеобразный трикстер, зачинщик, провокатор, рассуждающий об искусстве. Он режиссер и кукловод – не случайно Стоппард в эпизоде с постановкой «Убийства Гонзаго» использует кукол. Куклы превращаются в персонажей постановки Актера, а те в свою очередь – в персонажей Шекспира. Монтажная склейка на вскрике «Король поднялся!» подчеркивает этот переход: актер в маске превращается в короля-злодея. Весь мир – театр, каждый играет свою роль, события должны развиваться сами по себе до «эстетического, нравственного и логического финала». Существование персонажей в рамках сюжета предопределено и безвариантно: Гильденстерн это осознает и советует товарищу «плыть по течению».

«Розенкранц и Гильденстерн мертвы» – единственный фильм Стоппарда как режиссера. В первую очередь, он драматург и сценарист. Поэтому фильм похож на театральную постановку: Стоппард позволяет себе играть с пространством и героями. Снимая экранизацию спустя двадцать лет после выхода пьесы, он включает в нее элементы современной массовой культуры. Музыка Пинк Флойд сопровождает начальные титры фильма. Розенкранц, сидя в костюме шекспировской эпохи, жует сложносочиненный гамбургер.

Киноискусство дает больше возможностей для визуального воплощения идеи и расстановки акцентов: разная крупность кадра, заполнение его пространства, монтаж. Свой визуальный образ находят бесконечные диалоги героев: одна из их перепалок происходит в зале для тенниса. Они бегают по разные стороны рваной сетки, перекидываясь короткими репликами, повторяя друг за другом, подхватывая и продолжая фразы, переспрашивая и споря. Торжествующий прыжок Гильденстерна в замедленной съемке похож на повторы удачных моментов теннисного матча. Эта сцена выглядит типичной для театра абсурда: пустой зал, по которому перемещаются герои и обмениваются бессмысленными вопросами.

Стоппард развивает визуально идею игры и реальности. Лес сменяется интерьерами замка, которые повторяются в расписном заднике сцены кукольного театра. Зал замка становится сценой для «настоящей» постановки бродячей труппы. Лестницы и переходы, в которых существуют Розенкранц с Гильденстерном, напоминают закулисы театра: люки, веревки, мешки с песком.

Стоппард использует текст Шекспира в своей пьесе, оставляя реплики Гамлета и других основных персонажей без изменений. Действие происхо-

дит параллельно действию трагедии. Розенкранц с Гильденстерном оказываются и персонажами «Гамлета», и зрителями, наблюдателями («Не суйся – мы только зрители») [2, с. 83].

Перерабатывая пьесу в сценарий, Стоппард больше внимания уделяет тексту Шекспира. То, что изначально оставалось «за сценой» во время диалогов Роза и Гиля, появляется на экране: диалоги Гамлета и Полония, сцена убийства Полония, после которой Розенкранц и Гильденстерн обнаруживают себя на корабле. Смена действия происходит согласно тексту пьесы: ре-марка «Затемнение» и смена декораций (монтаж).

Финал истории Розенкранца и Гильденстерна известен заранее: его остается лишь поставить на сцене. «Смерть для королей и принцев» у Стоппарда – лишь штампы из шекспировского текста. В коротких кадрах он демонстрирует трагическую судьбу персонажей «Гамлета»: Офелия мертва, вино в бокале отравлено, Лаэрт убит, король убит тем же клинком. Розенкранц и Гильденстерн бесконечно строят теории о смысле своего существования. Они ведут спор с Актером об «искусстве иллюзии», о двух уровнях жизни и смерти – на сцене и в реальности. Доказывая несоответствие настоящей смерти и смерти на сцене, Гильденстерн закалывает Актера кинжалом, оказавшимся буфафорским. А Актер, в свою очередь, демонстрирует им подлинность их смерти, подтолкнув к написанному уже финалу. В пьесе смерть Розенкранца и Гильденстерна описана метафорически: «Вот вы меня видите, а вот вы – (и исчезает)» [2, с. 133]. В фильме Стоппард визуализирует смерть героев, зритель впервые видит то действие, которое по воле Шекспира оставалось за рамками пьесы: они умирают в пантомиме и умирают уже по-настоящему, повиснув в петлях. Смерть Розенкранца и Гильденстерна – дважды увиденная, дважды проигранная. Первый раз их гибель – игра актеров, второй – смерть на палубе корабля среди бушующих волн.

В сознании драматурга-абсурдиста Стоппарда Роз и Гил, герои великой шекспировской драмы, будут вечно скитаться на корабле в поисках своей гибели до тех пор, пока пылкий читатель, режиссер, актер не снимет с полки книги и не оживит их образы в своем воображении. Стоппард, как режиссер фильма открывающего 1990-е гг., жесток и бескомпромиссен, ему важен факт смерти шекспировского мира. Скитанья Гари Олдмана и Тима Рота прекращаются в предельно театральных кадрах повешения. Актеры взяли на себя роли героев из пьесы Стоппарда, которые взяли на себя роли из пьесы Шекспира. Круг постмодернистской игры замкнулся. Роз и Гил живы в текстах Шекспира, Роз и Гил мертвы в европейской культуре конца XX в.

Список литературы

1. *Эсслин М.* Театр абсурда. СПб.: Балтийские сезоны, 2010. URL: http://www.theatr-lib.ru/Library/Esslin/absurd/#_Toc398482372 (дата обращения: 10.04.2016).
2. *Стоппард Т.* Розенкранц и Гильденстерн мертвы: пьесы / пер. с англ. М.: Иностранка, 2008.

Научный руководитель: *П. М. Степанова*, канд. искусствоведения, доцент кафедры драматургии и киноведения СПбГИКиТ.

«ГАМЛЕТ» В КИНЕМАТОГРАФЕ

«Гамлет» Уильяма Шекспира – великое произведение. Пытаться восстановить хронологию сценических постановок пьесы просто невозможно, назвать фильмы – более реальная задача, но тоже непростая. Перечислить все картины, в основе которых лежит сюжет «Гамлета», это долгий путь, требующий масштабного научного исследования. Отдельным пластом здесь будут экранизации или фильмы, в которых режиссер буквально следует сюжету пьесы Шекспира. Чтобы в общих чертах представить «Гамлета» в кинематографе, попробуем следовать реферативному способу изложения.

История «Гамлета» в кинематографе начинается с двухминутного фильма 1900 г. «Дуэль Гамлета». Роль Гамлета исполнила Сара Бернар, «самая знаменитая актриса за всю историю», как тогда ее называли. Фильм представляет собой сцену дуэли с Лэртом и смерть принца Гамлета. Спустя двадцать лет, в 1920 г., выходит немой полнометражный фильм «Гамлет», главную роль в котором исполнила актриса Аста Нильсен. Из ее личного дневника [1] следует, что к написанию сценария подошли основательно – сценарист Эрвин Гепард провел длительную работу, сценарий был написан со ссылкой на старинную легенду, эта архивная находка оправдывала то, что главный герой по сюжету – женщина. Возможно, данная история Асты Нильсен, так подробно описываемая ею в дневнике, тоже легенда. Тем не менее, в фильме она действительно играла принцессу, которая вынуждена изображать принца. Остальная же фактология пьесы Шекспира была сохранена сценаристом. Таким образом, отношения между Гамлетом и остальными персонажами были не тем, чем казались на первый взгляд. Этим в фильме и объяснялся трагический мотив. Данные два фильма важны для истории кинематографа в первую очередь тем, что в них исполняют главные роли Сара Бернар и Аста Нильсен.

Как бы ни хотелось, избежать параллелей с театром в рамках данной темы довольно сложно. Лоуренс Оливье, ведущий исполнитель шекспировских ролей в театре «Олд Вик» в Англии, в 1948 г. снял фильм «Гамлет» и исполнил в нем главную роль. Эту постановку принято считать классической, образцовой экранизацией. Григорий Козинцев, который, как известно, всю жизнь обдумывал своего «Гамлета», также считал фильм Лоуренса Оливье идеалом, к которому стоит стремиться. Во время подготовки к съемкам своего фильма, который вышел в 1964 г., Григорий Козинцев показывал фильм Оливье будущему исполнителю главной роли Иннокентию Смоктуновскому. Этот шаг сослужил плохую службу в отношениях режиссера и актера: после просмотра фильма Смоктуновский отказывался продолжать съемки, поскольку считал, что Козинцеву уже нечего противопоставить Оливье, что кинематографический максимум достигнут в 1948 г.

В последней трети XX в. выбор фильмов для исследования на эту тему становится уже неочевидным. Например, в 1990 г. выходят фильмы – «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» Тома Стоппарда и «Гамлет» Франко Дзе-

фирелли. Эти два фильма принципиально нельзя сравнивать между собой, но они оба необходимы для темы «Гамлета» в кинематографе. Фильм Тома Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» рассказывает историю второстепенных шекспировских персонажей Розенкранца и Гильденстерна в то время, когда они находятся «за кулисами» пьесы. Том Стоппард в своем фильме показывает «изнанку» действия, Розенкранц и Гильденстерн здесь как олицетворение кодовой фразы «быть или не быть».

Франко Дзефирелли считается одним из классиков экранизаций шекспировских пьес, но «Гамлет» – не самая успешная его работа. Исполнитель главной роли Мэл Гибсон слишком «здоров» для этой роли. Экранизация стала чем-то вроде хрестоматии по «Гамлету».

В последней трети XX в. неоднократно предпринимаются попытки осовременить Шекспира, в качестве примера можно привести фильм «Гамлет идет в бизнес» (1987) Аки Каурисмяки. Действие было перенесено в современность, а стилистически фильм был выполнен в духе скандинавского нуара.

Кроме того, создаются фильмы, действие которых лишь условно соотносится с первоисточником. Например, фильм Чарли Чаплина «Король в Нью-Йорке» (1957), кульминационная сцена в нем – прочтение главным героем в стиле стендап монолога «Быть или не быть». Или, к примеру, литературовед и культуролог Александр Эткинд в своей книге «Кривое горе» развивает мысль и доказывает, что фильм «Берегись автомобиля» (1966) Эльдара Рязанова – это пародия на «Гамлета» Козинцева. «В фильмах учителя и ученика – «Гамлете» и «Берегись автомобиля» – один и тот же актер, Смоктуновский, играет Гамлета – сначала как трагедию, а затем как фарс. В рязановской комедии «Гамлет» становится пьесой в пьесе – еще одной шекспировской «мышеловкой», которая раскрывает секрет основного сюжета, но только для тех, кто имеет смелость понять бродячих актеров. В «Берегись автомобиля» показано коррумпированное московское общество, в котором почти каждый, кто признан в нем «своим», извлекает выгоду из подпольных сетей распределения благ. Символом успеха тут является наличие собственной машины. Смоктуновский играет обаятельного авантюриста и запоздалого утописта Юрия Деточкина» [2].

Польский шекспировед Ян Котт пишет: «Гамлет оброс глоссами и комментариями, он один из немногих литературных персонажей, которые живут вне текста, вне театра. Его имя что-то значит даже для тех, кто Шекспира никогда не читал и не смотрел. В этом он похож на Мону Лизу Леонардо. Еще раньше, чем увидим ее на картине, мы знаем, что она улыбается. То же происходит с «Гамлетом». Так как между нами и текстом становится уже не только вся независимая жизнь «Гамлета» в культуре, но и просто его масштаб. «Гамлета» нельзя играть целиком – он продолжался бы около шести часов. Нужно выбирать, нужно сокращать и отсекать. Можно играть только одного из Гамлетов, которые заключены в этом сверхшедевре. И всегда это будет Гамлет беднее шекспировского, но также этот Гамлет может быть богаче нашего времени. Может, – но хотелось бы сказать: должен» [3].

Список литературы

1. Из воспоминаний Асты Нильсен. Цит. по: Asta Nielsen. Berlin, 1981.
2. Эткинд А. Кривое горе: Память о непогребенных. М.: Новое литературное обозрение, 2016.

3. *Комт Я.* Шекспир – наш современник / пер. с польск. В. Л. Климовского. СПб.: Балтийские сезоны, 2011.

Научный руководитель: *Н. С. Скорород*, канд. искусствоведения, доцент кафедры драматургии и киноведения СПбГИКиТ.

УДК 791.43.03

П. А. Пугачев

Санкт-Петербургский государственный институт
кино и телевидения, Санкт-Петербург

«МАКБЕТ» БЕЛЫ ТАРРА

«Макбет» – четвертый полнометражный фильм Белы Тарра. Учебная работа, сделанная для Венгерской высшей школы театрального и киноискусства. Предпоследний цветной и первый фильм о чужом ему времени. Во многом переходная работа в его творчестве.

На этом материале раскрывается важная для Тарра тема семьи. Под воздействием социально-политической машины человек меняется, а семья становится проводником воли этой машины или, напротив, щитом, экранирующим ее воздействие. В данном случае однозначно первый вариант.

Дедраматизация Шекспира: неприязнь к историям, в которых «что-то происходит». Как не устают повторять сам автор, единственное, что остается от происходящего на экране, – это время.

В некотором роде упраздняется и сам текст Шекспира. Поэтические строки произносятся едва ли не скороговоркой. Слова, ведущие героя, оказываются не так уж важны.

Камера все время находится в движении, но здесь это упраздняет время, возможность изменений. Замкнутость пространства работает на это же ощущение «белки в колесе». Трагедия без диалектики.

Научный руководитель: *В. С. Майзель*, канд. искусствоведения, доцент кафедры драматургии и киноведения СПбГИКиТ.

Подсекция
АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ЭКРАННЫХ ИСКУССТВ:
ВЗГЛЯД СТУДЕНТА

УДК 791.43.04

Т. А. Андреев
Санкт-Петербургский государственный институт
кино и телевидения, Санкт-Петербург

**«ЗАМОК» ФРАНЦА КАФКИ НА ЭКРАНЕ:
СЛОЖНОСТЬ ВОПЛОЩЕНИЯ**

Несмотря на то, что литература и кино принципиально разные виды искусства, как читатель, так и зритель редко упускают возможность провести параллель между изображением и буквой. А если речь идет об экранизации, а не о сценарной основе фильма, то в этом случае сравнение неизбежно. Именно поэтому проблемы экранизации привлекают внимание ученого сообщества, ими занимались и продолжают заниматься ряд исследователей [1;2;3]. Интересен тот факт, что изначально, в эпоху немого кино, кинематограф нередко заимствовал литературный текст и часто заменял развернутую экспозицию текстовым титром. Этот прием использовал Яков Протазанов в фильме «Отец Сергей», заменив сцену смерти отца с чтением завещания, одним титром: «Отец князя Касатского, отставной полковник гвардии, завещал отдать сына в корпус».

С приходом звука, на мой взгляд, кино еще более приблизилось к литературе. Режиссеры не скупятся на обильные диалоги, напоминающие чтение по ролям, но кинематограф – искусство в первую очередь визуальное и должно стремиться к изобразительности. При обращении к художественному тексту перед кинематографистами снова и снова встают вопросы: в чем же заключается сложность перевода литературного произведения на экран и как сделать его изобразительно выверенным и в то же время интересным для зрителя? Рассмотрим это на примере самого известного романа Франца Кафки «Замок» и двух одноименных экранизаций: Алексея Балабанова и Михаэля Ханеке.

Следует сказать несколько слов о самом произведении и его поэтике. С первых строк роман потрясает своей таинственностью и абсурдизмом. Главный герой, который обозначается только одной буквой К., прибывает в деревню при замке. Важно отметить, что К. выходит, словно из ниоткуда, человек в тулупе бредет по заснеженному пейзажу. О герое нам неизвестно ничего, нет его характеристики, нет мотивов, для читателя он *tabula rasa*. Как только он появляется в незнакомом трактире, мгновенно начинается беспощадная конфронтация героя и всего магического мироустройства населения, которое целиком и полностью сосредоточено вокруг замка. Из гостиницы утомившегося путника сразу же пытаются выселить, но тут К. говорит, что его прислали в качестве землемера, он нанят замком и будет ждать здесь своих помощников, которые должны вскоре прибыть. И прибывают два человека Иеремия и Ар-

тур, которые представляются помощниками, нелепость происходящего заключается в том, что они совершенно не знакомы К., он видит их впервые.

К. полностью выбивается из этого абсурдистского мира, он наивен для каждого жителя деревни, поэтому его всегда сравнивают с ребенком, инфантильным, слепым и не знающим жизни. К. чуждо все то, что происходит в этом обществе, наполненном страхом и трепетом перед всеми, что хоть как-то относится к замку. Именно этот прием и удерживает постоянное внимание читателя. К. близок читателю, поскольку он также не понимает всех загадочных процессов, снова и снова повторяющихся в деревне. Мы сливаемся с героем и начинаем распутывать этот магический клубок. К. нормален для нас и ненормален для того общества, в котором он очутился, он как вирус, нарушение в системе, которое решает неминуемо, любыми способами попасть в замок. Это чувство овладевает им, а заодно и любым читающим и будет являться действующей силой романа. С одной стороны герой будет стремиться во что бы то ни стало попасть в замок, с другой, ему будет очень тяжело не поддаться этому всепоглощающему страху перед авторитетом замка, всем этим обычаям, пугающе странным общественным принципам и морали этой заколдованной деревушки.

Перевести на экран абсурдистские, таинственные условия лиро-мифологического романа Кафки крайне не просто. Перед режиссером стоит задача погрузиться в незримую материю кафкианского сюжета, где атмосфера довлеет над фабулой. Следует работать над причудливыми изобразительными формами, которые бы выражали нравы деревни. В экранизации Алексея Балабанова весьма колоритно выглядят сцены со свиньями: в определенный час все жители деревни впускают в свои дома этих животных, они пронесются по жилищу, а люди при этом вытягиваются по струнке и ждут когда удалятся «гости». А. Балабанов удачно справляется с задачей создания пугающего, алогичного мира и влетает в сюжет «Замка» постоянное музыкальное сопровождение, мелодии петербургского композитора Сергея Курёхина просто не могут не обращать на себя внимания. Достаточно убедительно выглядят и жители деревни: они, от низших до высших слоев, увлечены причудливыми музыкальными аппаратами. Кроме того, отец семейства Варнавы и Брунsvик занимаются не сапожным делом, как в оригинале, а производством специальных музыкальных молоточков, что является чистым авторским изобретением А. Балабанова. К этому добавляются и юные хористы, неоднократно появляющиеся в фильме, и даже семья Старосты тоже отличается музыкальностью.

Важно отметить, что «Замок» – это неоконченное произведение, изданное после смерти писателя благодаря его другу Макс Броду. Кафка завещал уничтожить все рукописи, но его товарищ ослушался. В оригинале произведение обрывается практически сразу после разговора с Пеппи, т.е. двадцать–тридцать последних минут фильма – авторская доработка А. Балабанова. Довольно тяжело описать события со стороны, потому что в этих хитросплетениях легко запутаться. Герой предполагает, что у жены Брунsvика есть большая связь с замком и признается ей в любви, а сам Брунsvик предлагает поменяться жизнями с Землемером, таким образом К. получит желанную девушку и богатство семейства, а настоящий Брунsvик станет никому неизвестным, бедным землемером. К. не дает согласия на это абсурдное предложение, но Брунsvик все равно заручается поддержкой чиновника из Замка, необходимой для осуществления сделки. Все планы К. рушатся,

потому что население деревни начинает воспринимать его как Брунсвика, а жена, через которую он пытался отыскать связь с замком, признается ему, что влюблена в Землемера, т. е. в своего бывшего мужа. Таким образом, круг замыкается, герой полностью обезоружен, все его планы потерпели фиаско, и в последней сцене он уже часть этого всепоглощающего абсурда, с закрытыми глазами сидит в толпе, а в трактире торжествует безумие: радуется лжеземлемер и хвастается указанием из замка, с помощью которого он отныне наделен правом слушать любую музыку. Герой, кажется, смирился, и мы вместе с ним охвачены ужасом безысходности. И в этот отчаянный момент светловолосый мальчик, как яркий луч, разрезает всю эту темную вакханалию бреда и узнает настоящего Землемера. На этой, дающей надежду, ноте, Алексей Балабанов заканчивает свое кинопроизведение. Фильм получился более светлым, нежели произведение Кафки, режиссер не обманывает ожидания зрителя и показывает выход из состояния безысходности.

Одна из тяжелейших задач при экранизации романа Кафки: показать одержимость главного героя, его стремление к замку. У Балабанова это выражается посредством неоднократно повторяющегося сновидения Землемера. На ближнем плане жидкость, которая впоследствии забурлит и из нее вылезет ворон, а вдаль возвышается тот самый желанный замок. Удачная находка режиссера, поскольку эта жидкость иллюстрирует желание К. попасть в замок, чем сильнее желание, тем больше температура жидкости.

У Кафки все действия Землемера всегда имеют определенные мотивы. Прочтения оригинала оставляет меньше тайны читателю, но внимание зрителя держится на недосказанности, поэтому в фильме некоторые сцены могут восприниматься разрозненно, и это не минус, а плюс данной экранизации. Можно утверждать, что режиссеру удалось найти приемы для воплощения кафкианского мира.

Фильм Ханеке следует отнести к жанру иллюстрации. Экранизация получилась куда проще и намного ближе к роману. Только небольшое количество сцен из литературного первоисточника не вошло в фильм. Заметим, что схожесть с литературной основой может быть отнюдь не сильной стороной экранизации. Ведь интереснее смотреть полноценное визуальное произведение, а не иллюстрацию. Ханеке запечатлевает малейшие детали, отмеченные самим Кафкой, и отводит им отдельные кадры, например нога чиновника, на которую засыпающий К. оперся; пролитый кофе в спортивном зале или грязный пол в пивной, где К. встречает Фриду. Удивительно, но абсурд у Ханеке выигрывает за счет алогичных действий героев на фоне совершенно достоверной реальности. Режиссер отказывается от сказочности и костюмирования, помещает героев в обычный современный поселок, с радио, фонариками и обычными с виду жителями. У Алексея Балабанова все с самого начала воспринимается как некая фантазия, с необыкновенными музыкальными аппаратами, старинными трактирами и причудливыми телефонами. Другими словами, из-за того, что форма реальности (а не ее суть), изображаемая Ханеке с внешней достоверностью, нам близка априори, создается тот самый необходимый эффект столкновения вполне привычной действительности и диких, противоречивых событий. Это практически единственный, но невероятный действенный способ олицетворения ритма произведения Кафки режиссером.

Осталась непонятной причина использования закадрового голоса. Чаще всего это означает неспособность режиссера перевести текст в аудиовизу-

альный ряд, это констатация творческого бессилия перед литературной основой. Как ни парадоксально, в экранизации немецкого режиссера закадровый голос присутствует. Его введение вызывает недоумение, поскольку он произносит очевидные фразы, комментирующие то, что мы и так наблюдаем в фильме. Более того, закадровый голос, за редкими исключениями, сообщает о внутренних переживаниях героя, не оставляя зрителю возможности сопереживать. Если убрать неуместного комментатора, то фильм не только не пострадает, но и выиграет, поскольку у Ханеке получилось визуализировать происходящее, несмотря на столь малочисленные режиссерские приемы.

Таким образом, можно сказать, что визуализация любого произведения крайне непростая задача, тем более, когда речь идет об уникальном литературном явлении – магическом реализме Франца Кафки, для передачи которого необходима тщательная и кропотливая работа над специальными режиссерскими приемами и находками. А. Балабанов уделил этому большое внимание и удачно внедрил в сложный организм кафкианского мира органы, которые успешно прижились и замечательно функционируют. Михаэль Ханеке оказался скромнее и использовал лишь один сильный прием, но это ни сколько не умаляет поэтичности и изобразительности его кинопроизведения. Тем не менее, новое и неожиданное внедрение А. Балабанова в художественный текст, не только не разрушает стиль «Замка», но органично вплетается в его атмосферу и вызывает больший интерес зрителя.

Список литературы

1. Гуральник У. Идеи и образы литературы на языке других искусств // Русская литература в историко-функциональном освещении: сб. статей. М., 1979.
2. Мильдон В. Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы: Эстетика экранизации. М., 2007.
3. Федосеенко Н. Г. Проблема жанра // Дмитриева М. А., Казин А. Л. и др. Музы XXI века: Литература и кино в современном художественном литературном процессе. СПб, 2012.

Научный руководитель: *Н. Г. Федосеенко*, канд. филол. наук, доцент кафедры искусствоведения СПбГИКиТ.

УДК 791. 663

Т. М. Беличева

Санкт-Петербургский государственный институт
кино и телевидения, Санкт-Петербург

РОЛЬ ЗАСТАВКИ В ФИЛЬМЕ

Вступительная заставка к фильму (англ. – *opening*) – это художественный прием представления в фильмах (а также в телевизионных передачах и компьютерных играх) названия произведения, имен создателей и актеров. Как правило, она отражает содержание, знакомит с персонажами и кратко передает фабулу, используя при этом художественные приемы и стиль произведения.

Сегодня заставки кажутся нам неотъемлемой составляющей художественных фильмов и особенно телесериалов. А ведь было время, когда любая картина начиналась лишь скучными статичными кадрами с перечислением режиссера, оператора, действующих лиц и исполнителей и всех прочих. Принято считать, что заставки в европейском кинематографе появились в 1950-е гг., однако это не совсем так.

В нашей стране пионером заставки был выдающийся режиссер-новатор Григорий Васильевич Александров. В каждом из трех наиболее известных его картин 1930-х гг. имеются заставки: очень красивые, хорошо продуманные, выполненные с юмором и очень художественно. Причем концепция заставки у него ни разу не повторяется. Так, в комедии «Веселые ребята» (1934) используется анимация, в фильме «Цирк» (1936) кисть густо замазывает клеем афишу «Веселых ребят», и дальнейшее представление исполнителей тоже идет через афиши. Как ни курьезно, но один из тогдашних критиков посчитал первые кадры фильма «Цирк» крайне неудачными в смысловом отношении: можно подумать, что авторы перечеркивают таким образом свою предыдущую работу. Хотя, разумеется, на самом деле имелось в виду, что вышедшая, знакомая зрителям картина для них уже – пройденный этап; нужно не останавливаться на достигнутом, а стремиться дальше, пора повернуть афиши «Веселых ребят» наклеить новую. И, наконец, в качестве заставки к фильму «Волга-Волга» (1938) используются ожившие портреты. Александров использует очень оригинальный прием, когда титры поются: при этом исполнители главных ролей не только называются, но одновременно перед зрителями создаются их образы.

Как известно, Александров был поклонником голливудских традиций, и было бы вполне логично предположить, что, создавая свои искрометные заставки, Григорий Васильевич взял за образец своего кумира Чарли Чаплина. Однако на самом деле во всех фильмах Чаплина вместо заставок идут серые, унылые, абсолютно статичные кадры с традиционным перечислением: киностудия, название, режиссер и пр.

Известно также, что Александров вдохновлялся в основном мюзиклами. И, проанализировав заставки к американским мюзиклам 1930-х гг., можно обнаружить следующее: хотя большинство из них открываются статичными кадрами, на которых идут титры, есть несколько лент, где присутствуют оригинальные заставки. Например: «Полет в Рио» (1933) – статичные кадры титров сменяются ожившими фотографиями исполнителей; «Цилиндр» (1935) – несколько кадров танцующей пары*, снятой на уровне пола, после чего объектив фиксируется на головном уборе соответственно названию; «Кожаный парад» (1936) – наложение мяча на кадры игры в регби; «Майские дни» / «Время весны» (1937) – спецэффекты из разлетающихся цветов, «Бродвейская мелодия 1938 года» – в виде светящейся рекламы.

Несмотря на удачный эксперимент Александрова в 1930-е–1940-е гг. заставка в отечественном кинематографе не прижилась. Это тем более странно, что в то время получают развитие так называемые «малые формы»: кино-реклама, «трехминутки» и фильмы-песни (предшественники музыкальных клипов) [1]. Видимо, все-таки коллеги Александрова считали заставку гол-

* В фильме главные роли исполнили знаменитые танцовщики Фред Астер и Джинджер Роджерс.

ливудской, выражаясь современным языком, «фишкой» и рассудили, что отечественным зрителям подобные изыски ни к чему. Так, например, извечный оппонент и соперник Александрова, другой выдающийся советский режиссер, Иван Александрович Пырьев, не только не делал красочных колоритных заставок, но упорно писал на титрах в духе времени: «Оператор – орденоносец (такой-то), актер – орденоносец (такой-то)».

Таким образом, можно сказать, что в отечественном кино заставки появились только в 1950-е гг. Например, у Герасимова в «Тихом Доне» (1958) в каждой из серий своя заставка, очень красивая, сопровождается казачьими песнями. В 1860-е–1980-е гг. заставки можно было увидеть уже во многих картинах, но отнюдь не повсеместно. Так, многие наши замечательные многосерийные фильмы не имеют заставок: «Щит и меч» (1968), «Семнадцать мгновений весны» (1973), «Кортик» (1973), «Место встречи изменить нельзя» (1979). И только с наступлением эры телевидения и распространением сериалов заставки становятся неотъемлемой частью едва ли не каждой картины.

Исследователи объясняют это следующим образом: «Постмодернистский бум ускорил естественное течение процесса синтеза искусств, что особенно ощутимо в кинематографе... Живописные и архитектурные принципы постмодерна в сочетании с эстетикой видеоклипов, агрессивной телерекламы, компьютерных игр, электронного монтажа решительно изменили киностилистику, что повлекло за собой резкий сдвиг в аудиовизуальной структуре массового восприятия. Возникнув на стыке американского шоу-бизнеса и европейского киноавангарда, новый киноязык сочетал в себе черты коммерческого суперзрелища и авторского кино... Цитатный принцип, коллаж киноряда и литературного текста, игровых и анимационных приемов, особая роль титров, заставок, авторского комментария, звуковых эффектов и контрастного музыкального сопровождения, «посторонних» звуков, отстраненного взгляда кинокамеры приобрели концептуальную оформленность» [2]. То есть в кинематографе заставки стали играть особую роль, которая выходит за рамки обычного трейлера, созданного в рекламных целях и призванного привлечь внимание потенциальных зрителей.

В отличие от статичных титров, благодаря вступительной заставке зритель может еще до начала действия получить какую-либо информацию о герое или эпохе, прочувствовать атмосферу предстоящего действия. Например, в сериале «Метод» (2015): заточенные ножи, капли крови, многочисленные дела, которые разбросаны по столу и, наконец, кактус. Или в «Шерлоке» (2010) – величественный Биг-Бен и колесо обозрения передают суету и таинственность манящего Лондона.

Виды заставок (попытка классификации).

- Заставка-картинка: красиво написанное на каком-либо фоне название фильма. При этом зачастую шрифт стилизован под эпоху, о которой повествует картина, украшен буквицами, используются различного рода рамки-виньетки. Например, стилизация под старорусский шрифт в фильме «Иван Васильевич меняет профессию» (1973); шрифт, используемый на советских плакатах, в сериале «Мосгаз» (2012). Иногда заставки-картинки бывают очень красивыми: просто произведение искусства, которое желательно смотреть на большом экране. Например, «18–14» (2007).

- Заставка-нарезка: «выборка» наиболее выигрышных кадров, ряд эпизодов (последовательных или мозаичных) из фильма (телесериала). Например,

в сериале «Орлова и Александров» (2015), мини-сериале «Мотыльки» (2013). Благодаря такой заставке иногда можно угадать повороты сюжета, что, наверное, не совсем правильно. Так, например, после примерно пятого просмотра картины «Десять негрят» С. С. Говорухина (1987) можно заметить, что человек, который расставляет зловещие фигурки на подносе и отражается в нем, есть не кто иной, как судья Уоргрейв.

- Анимационная заставка: таких нестандартных заставок очень мало (фильмы «Веселые ребята», «Отель» (1967), «Ирония судьбы, или С легким паром» (1975), сериал «Моя прекрасная няня» (2004–2008)).

- Заставка-хронотоп: передает историческое время и место действия. Например, на заставке сериала «Линия Марты» (2014) переплетаются две сюжетные линии (Великая Отечественная война и наше время), четко обозначено место действия (блокадный Ленинград и современный Петербург); в сериале «Герой нашего времени» (2006) на заставке присутствуют впечатляющие виды Кавказа; эпоха «холодной войны» в «Агентах А.Н.К.Л.» (2015) показана через газеты и кинохронику – причем это все выдержано в двух цветах, красном и черном.

- Заставка, фокусирующая внимание на жанре. Например: в детективном сериале «Мосгаз» (2012) луч фонарика выхватывает из темноты фамилии на титрах, а в биографическом сериале «Людмила Гурченко» (2015) на заставке представлены многочисленные платья, туфли, серьги, бусы и кольца, парики и перья – аксессуары, которые сопровождали знаменитую актрису на протяжении всей ее карьеры.

- Заставка-метафора. Например, компьютерная игра в «Мы из будущего» (2008), хотя ни о каких компьютерных играх, равно как и о самих компьютерах, в этом фильме нет и речи. (Смысл заставки в том, что герои воспринимали войну как безобидную компьютерную «стрелялку» и осознали всю серьезность положения, только когда сами оказались в 1942 г.) Иной раз слишком вдумчивые зрители видят метафору даже там, где создатели фильма, возможно, ничего такого в виду и не имели. Так, например, поклонники сериала «Не родись красивой» (2005–2006) провели раскадровку заставки и истолковали ее следующим образом. Сначала – чистый кадр: жизнь героини начинается с чистого листа. Далее – движение вспышки яркого света, которая с огромной скоростью летит в некую точку на карте Москвы. Вычислили, что это Центральный административный округ, где расположен дом Пушкина, и установили, что вспышка символизирует Катю, которая родилась в Забайкалье, но потом попала в Москву, где ей предстоит (через 200 серий) стать звездой. Дальше – больше. Поклонники усмотрели на карте черный треугольник, соответствующий Екатерининским прудам (омутам), и связали это с песней «Катя-Катерина... в омут с головой», которую поет в очередной серии на караоке главный герой. И даже посчитали мельком показанную в заставке панораму Кутузовского проспекта аллегорией того, что Кате в битве за любимого пришлось сначала отступить, как Кутузову, который сначала сдал Москву, однако войну все-таки выиграл.

- Заставка-клип. Это уже высший пилотаж, поскольку смотреть такую заставку не менее захватывающе, чем сам фильм. Таких заставок очень мало. К ним относятся все фильмы про Джеймса Бонда, особенно удачна, на мой взгляд, заставка к фильму «Казино “Рояль”» (2006). Иной раз такая заставка становится для зрителей настоящей шарадой-головоломкой. Так, например,

в 2014 г. заглавную заставку «Настоящего детектива» в США обсуждали чуть ли не меньше самого сериала. В открывающем ролике искали подсказки к содержанию нового сезона сериала, посвящали ему целые статьи и даже отыскивали там снимок русского фотографа. Заставка-клип отличается от заставки-нарезки. К заставке-клипу авторы подходят творчески, предлагают нечто оригинальное, а не идут по пути наименьшего сопротивления.

Ниже предлагаю свой *Топ 5 лучших заставок советского кинематографа*.

1. «Приключения Шерлока Холмса и доктора Ватсона» (1979–1986). Каждая часть этого любимого всеми многосерийного фильма сопровождалась разными заставками. Все они были тщательно продуманы и сделаны с большой выдумкой. А прекрасная музыка Владимира Дашкевича стала культовой.

2. «Бриллиантовая рука» (1968). Казалось бы, нельзя сделать заставку, которая состоит только из слов и закадровых выкриков, но создателям бессмертной комедии это удалось. Ее отличают мягкий, очень интеллигентный юмор и самоирония: «Фильм снят полускрытой камерой», «Киностудия благодарит организации отдельных граждан, предоставивших для съемок настоящие бриллианты и золото».

3. «12 стульев» Марка Захарова (1976). Оригинальный монтаж, когда стулья сменяют друг друга и даже кружат в воздухе, транслируя нам героев, которых мы увидим.

4. «Неуловимые мстители» (1966–1971). Очень красивая, высокохудожественная заставка, а ведь все это было снято вживую. Тема революции решена в романтическом ключе: восходящее солнце – символ новой, светлой жизни, эффектное сочетание двух цветов – красного и черного.

5. «Трое в лодке, не считая собаки» (1979) – прекрасная, с юмором сделанная анимационная заставка, передающая двойственную атмосферу Лондона XIX в.: научно-технический прогресс, наступающий на романтику, приверженцами которой являются главные герои фильма. Интересно, что в заставке к фильму были использованы модели автомобилей в масштабе 1:25 производства фирмы МК – Modelle (ГДР). Это копии автомобилей DIXI (1907 Phaeton, 1909 Landulet и SM 15 Lastwagen) и Wartburg (1898 г. с открытым/закрытым тентом и без тента). В 1970-х гг. эти склеиваемые пластиковые модели продавались в СССР и были очень популярны*.

Немалую роль в восприятии заставки играет музыкальное сопровождение. Оно вызывает определенный психологический настрой и подготавливает зрителя к восприятию. Например, музыка Игоря Корнелюка в заставке многосерийного фильма В. В. Бортко «Мастер и Маргарита» (2005). Музыка в заставке – это все равно что увертюра в опере: в увертюре обязательно звучит тема арии главного героя.

В заключение следует сказать, что если театр начинается с вешалки, то любую картину должна предварять хорошо продуманная заставка. Роль заставки чрезвычайно важна, и не случайно в Международной телевизионной премии ЭММИ даже существует отдельная номинация – «За лучшую заставку».

* Кино СССР. URL: http://www.film-ussr.ru/1979-2-_5db0adc3f.html (дата обращения: 02.03.2016).

Список литературы

1. *Дерябин А.* Фильмы «малой формы» как предвестники телевизионной эпохи // Советская власть и медиа: сб. статей / под общ. ред. Х. Гюнтера и С. Хэнген. СПб.: Академический проект, 2006.
2. *Маньковская Н. Б.* Эстетика постмодернизма. URL: <http://www.studfiles.ru/preview/4631199/page:13/> (дата обращения: 21.01.2016).

Научный руководитель: *М. Б. Капрелова*, канд. искусствоведения, доцент кафедры искусствознания СПбГИКиТ.

УДК 791.43.03

А. В. Ванюков

Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, Санкт-Петербург

«ЭКСПЛУАТАЦИОННОЕ КИНО»: ИСТОРИЯ, ОСОБЕННОСТИ, СОВРЕМЕННОСТЬ

В античном мире гладиаторские бои привлекали и развлекали граждан наравне с театром; в новое время различного рода смертные казни также собирали большое количество зрителей и, конечно же, во все времена людей привлекал секс. Многочисленные изображения обнаженных фигур, как мужских, так и женских, в мировой живописи и скульптуре – доказательство этому. Это явление очень хорошо описал в своих работах Зигмунд Фрэйд, и обозначил эти два наиболее интересующих и влекущих людей понятия Эрос и Тонатос – секс и смерть. Что вполне естественно, так как это основные инстинкты обеспечивающие непрерывное течение жизни – страх смерти, или инстинкт самосохранения, и инстинкт продолжения рода. А живое существо, не подчинившееся этому закону, самоликвидируется. Это было небольшое отступление, чтобы попытаться объяснить природу явления эксплуатации. В современном киноискусстве практически невозможно отделить низкое от высокого, потому что они очень тесно сплелись воедино. Такие режиссеры, как Тарантино, Кубрик, Финчер постоянно эксплуатируют насилие в своих фильмах, причем приподносят это достаточно эстетично и часто подкрепляют философскими или моральными размышлениями.

Американское кино принято делить на три периода. Старый Голливуд, его также называют золотым веком студий Голливуда, это 1920-е–1940-е гг. Второй период начинается после Второй мировой войны и заканчивается в 1980-х гг. С 1980-х гг. до наших дней – период нового Голливуда, во многом повторяющий традиции студийной индустрии старого.

До 1940-х гг. студии Голливуда имели полный контроль не только над кинопроизводством, но и над дистрибьюцией продуктов, так как они же являлись владельцами кинотеатров, где эти фильмы показывали, а также владели киношколами и актерскими агентствами, такие студии назывались мейджор-студии. Мейджорными они назывались, потому что обладали полными правами на фильм. Большая пятетка: «MGM», «Warner Bros», «20th Century Fox»,

«Paramount», «RKO»). В этот период кино было чрезвычайно популярно и кинотеатры посещали до 100 млн человек еженедельно, эти студии не могли обеспечить столь высокий спрос на новое кино и поэтому покупали фильмы у мейджор-минорных студий, которые в свою очередь также выпускали фильмы хорошего качества, с известными актерами, но не имели собственных кинотеатров, к таким студиям, например, относятся «Columbia», «Universal», «United Artist». Фильмы производства мейджорных и мейджор-минорных студий показывали первыми на сдвоенных показах, поэтому они назывались фильмами категории «А», вторыми показывали фильмы более бюджетных студий, не имеющие средств на известных актеров и не всегда отличающиеся хорошим качеством, за подобными картинами закрепился термин фильмы категории «Б».

В 1948 г. в США был введен антимонопольный закон, вынудивший студии продать свои кинотеатры, в этот же период к массовому зрителю пришло телевидение. Больше не было гарантий, что фильмы класса «А» будут показаны в кинотеатрах, на смену им пришли гораздо более дешевые фильмы класса «Б». До 1980-х гг. был период малобюджетного и авторского кино.

Малобюджетное и авторское кино имеет две диаметрально противоположные разновидности: с одной стороны – это европейский артхаус, который преподносит кино как искусство; с другой стороны – это американский грайндхаус, некий андеграудный кинематограф, эксплуатирующий секс, насилие и использующий для фильмов заведомо неполиткорректные темы. Грайндхаусы – это в классическом понимании небольшие кинотеатры, в которых показывали эксплуатационное кино, обычно по два за сеанс, между фильмами шли трейлеры других эксплуатационных картин, многие из которых никогда не выходили. Подобный проект грайндхаус создали Родригес и Тарантино, он состоял из двух отдельных фильмов («Планета страха» и «Доказательство смерти», 2007) и делился трейлерами выдуманных фильмов, некоторые из которых даже были впоследствии сняты («Мачете», 2010).

Таким образом, эксплуатационное кино – это жанровые фильмы, эксплуатирующие какую-либо популярную тему в целях быстрого заработка. Такие фильмы привлекают зрителя в основном сенсационной рекламой, раскруткой. В более узком значении эксплуатационным кино принято считать фильмы, эксплуатирующие ту или иную тему, привлекающую большую аудиторию, например секс, насилие, убийство. Эти фильмы имеют много разновидностей, но весь их смысл – показать, о чем будет фильм. Например, слэшеры – стереотипные фильмы про серийных убийц; зомби-муви – фильмы про зомби; мондо – псевдодокументальное кино, фильмы про ниндзя, различные криминальные, а также порнофильмы.

Особенно халтурно сделанные фильмы, а также ленты, созданные режиссерами с «плохим» вкусом относительно общепринятого, со временем стали называть кино-мусором, или трэш-фильмами.

Некоторые эксплуатационные ленты пользовались большой популярностью у определенных, часто не очень многочисленных групп людей, которые начинали подражать так или иначе героям, переодевались в костюмы, коллекционировали различные атрибуты, таким образом создавая из фильма культ, такое кино стало называться культовым. Причем культовым могло стать и высокобюджетное кино, и трэш. Примеров подобных фильмов сегодня огромное множество, это почти все фильмы про супергероев, фильмы про зомби, про различных эльфов, волшебников, а также про космические

и звездные войны. То есть большая часть мейнстрима имеет в своей основе культовость. Выпускается огромное количество паракинопродукции, пользующейся большим спросом, устраиваются различного рода конвенции с переодеванием – косплеем.

Долгое время на подобного рода фильмы закрывали глаза, они никак не исследовались и не изучались, так как считалось, что они не имеют никакого отношения к искусству, в них нет глубины, но на подобного рода лентах выросло не одно поколение кинодеятелей и, само собой, это не могло не отразиться на современном искусстве. Сегодня эксплуатационное кино вызывает большой интерес, ведь, с одной стороны, это малоисследованная среда, с другой стороны, весь современный мейнстрим берет свои истоки в нем. Так для чего нам исследовать приемы и методы, используемые большинством успешных кинопродюсеров и режиссеров? И стоит ли самим прибегать к использованию «грязных» (с точки зрения морали) методов?

Кино необходимо рассматривать, в первую очередь, как индустрию, ведь ни для кого не секрет, что производство хорошего фильма требует больших затрат, как материальных, так и человеческих (необходим большой штат специалистов). Дело в том, что так называемое «кино не для всех» и разного рода фестивальное кино, то самое кино, что является искусством, часто абсолютно убыточно, причем многое даже не попадает в прокат. А ведь это именно то кино, где авторы (от режиссера до гримера) могут в полной мере проявить себя, свой талант и мастерство. Чтобы стать мастером, нужен большой опыт. Сегодня технологии производства сильно усложнились, уходят десятки лет, чтобы овладеть техническими навыками, стать виртуозами, и еще больше, чтобы отточить свой индивидуальный стиль. Из сказанного можно сделать вывод, что для создания истинных шедевров киноискусства необходимо вливание огромных денежных средств, которые при этом будут абсолютно убыточны. Это в конечном счете приведет либо к увяданию производства и его полной остановке, либо заставит искать средства для его финансирования. В нашей стране главным источником финансирования является государство – так уж сложилось за десятилетия советского кинематографа.

На Западе же существует иная модель – снимается огромное количество фильмов, которые создаются только лишь для того, чтобы приносить прибыль, только так можно создать благоприятную среду для производства искусства, позволить себе иметь излишние средства. Именно эту нишу занимает кино, которое эксплуатирует все что возможно. Есть у него еще один плюс: это кино, на котором можно оттачивать и стиль, и ремесло; кино, на котором можно учиться. Если посмотреть фильмографию современных успешных кинодеятелей запада (например, Финчера, Иньярриту, Торантино, Копполы, Кубрика, Аронофски и др.), у многих из них можно обнаружить в начале карьеры «сомнительные» с точки зрения искусства фильмы. Ко всему прочему использование в умеренных количествах разного рода эксплуатационных приемов повышает прокатные возможности фильма и может многократно усилить драматургию фильма, что позволит ему перейти в разряд искусства, но это уже высший пилотаж.

Стоит ли самим прибегать к использованию «грязных» методов каждый для себя решает сам, но для процветания отечественного кинематографа и для развития отрасли это просто необходимо.

Научный руководитель: *С. В. Хлыстунова*, канд. искусствоведения, доцент кафедры искусствознания СПбГИКиТ.

ФРАНКЕНШТЕЙН И ДРУГИЕ УЖАСНЫЕ ЛИЦА: ПОЗДНИЕ РОЛИ БОРИСА КАРЛОФФА

Еще в 30-е и 40-е годы прошлого века имя Бориса Карлоффа на афише фильма означало, что лента будет страшной. Он был символом страха для своей эпохи – «королем ужасов». И как истинный король был со своим «королевством» до конца своих дней, переживая все взлеты и падения жанра хоррор. Борис Карлофф (Уильям Пратт) был великолепным актером и замечательным человеком, истинным британским джентльменом, и потому интересно рассмотреть взаимодействие актера с миром кино в течение всей его карьеры. Мы многое знаем о звездных ролях Бориса Карлоффа – культовых монстрах Франкенштейне и мумии Имхотепа, но часто оставляем без внимания его более поздние роли. В этой статье расскажем о них.

Американская киноиндустрия еще в 1920-е гг. привлекала к съемкам немецких режиссеров – кино было наполнено мрачной эстетикой, фильмы, помимо развлекательной функции, могли служить и назиданием зрителю, подтолкнуть его к определенным размышлениям. Зло на экране носило потусторонний, чаще всего мистический характер и было сконцентрировано в персонаже-монстре. «Монстр обязан быть эффектным, зловещим, но не совсем отвратительным и способным понравиться публике» [1], такова была формула, созданная американской киноиндустрией в начале 30-х гг. прошлого века. Потому антигерои этого времени столь похожи на героев романтических произведений, носят отпечаток некоторого благородства и имеют неоднозначный характер. Тут можно вспомнить статью Сергея Николаевича Добротворского «Ужас и страх в конце тысячелетия: Очерк экранной эволюции» [1], в которой автор разделил понятия ужаса и страха и их функции в мире кино. Страх – это процесс, связанный с переживанием и осмыслением вечных вопросов, терзающих человечество. Он расстраивает нервы зрителя и оставляет его в состоянии неуверенности относительно сущности мира вокруг: такова ли реальность, какой мы ее видим? Является ли смерть концом жизни или началом нового пути? Ужас же носит совершенно иной характер. Он пугает вещами, куда более обыденными, знакомыми и привычными, – это страх боли, отвращение к чему-то внешне неприятному. Предмет ужаса познаваем и объясняем. Он реален и физиологичен и его можно «победить».

Немецкий экспрессионизм базируется именно на переживании чистого страха. А фильмы, созданные позже, обычно строятся именно на ужасе, так как их задачей чаще всего является отвлечение публики от кошмаров реальной жизни и примирение с ними. Американский кинематограф переживал один из своих первых рассветов в 30-е гг. прошлого века. Связано это было с тем, что в стране царил «великая депрессия» и просмотр фильмов позволял несколько отвлечься от проблем, сбежать от них в мир грез. А для решения этой задачи как не что другое подходит ужас. Когда на экране кто-то

оказывается на волоске от гибели, но выживает, да еще и побеждает казалось бы непобедимое зло – личные переживания несколько отстают.

Так в 1930-е гг. начался переход от «высокого» страха, к «низкому» ужасу. Традиции немецкого экспрессионизма и планка, заданная им, еще сохранялась. При этом была введена функция ужаса. И именно на стыке двух этих понятий появилось классическое кино ужасов – пугающее, исцеляющее и дающее пищу для размышлений. Зрителя не потрясали физиологией, монстры пугали, но не превращали своих жертв в мясное месиво, они бросали вызов естественному миропорядку и гибли в борьбе с ним, что созвучно богоборческим, байроническим мотивам. То обстоятельство, что большинство актеров, задействованных в съемках фильмов ужасов, имели английское происхождение, добавляет некую изюминку всей этой истории.

Одним из таких примеров оказался и наш герой – Борис Карлофф. Он получил роль чудовища Франкенштейна (1931), великолепно справился с ней и стал невероятно популярным актером. Затем на экраны вышла кинокартина «Маска Фу Манчу» (1932), где он сыграл главного злодея-китайца, жаждущего стать новым воплощением Чингисхана. Этот фильм стал лучшим в серии историй про Фу Манчу, но, к счастью, не стал важным событием в истории кинематографа. Картина носила приключенческий характер, но была слишком серьезна, а также имела зашкаливающий уровень расизма. На момент выхода фильма это явление было распространено в обществе, но вот современного зрителя подобное отношение к китайской нации, как мне кажется, не может не шокировать. В 1933 г. вышла «Мумия». Именно Имхотеп в исполнении Бориса Карлоффа становится каноническим образом мумии.

В 1934 г. на экранах Америки появился «Черный кот». Невероятно стильный и атмосферный фильм с участием обеих звезд жанра ужасов того времени – Белы Лугоши и Бориса Карлоффа. Работал над картиной австрийский режиссер Эдгар Георг Ульмар, начинавший свою карьеру в период расцвета немецкого экспрессионизма. Уникальность этого произведения в том, что, как и в фильмах 1920-х гг., зло вновь помещалось внутрь героев, вновь появлялась двойственность мира – до самого конца зритель не может до конца понять, кто в этом фильме по-настоящему неправ и на чьей стороне правда. Герои неоднозначны и их маски открываются одна за другой. То, что казалось истиной, внезапно оказывается иллюзией. Прослеживается линия двойников. Помимо сюжетной составляющей, отсылает к немецкому экспрессионизму работа оператора и художников-постановщиков: сложные ракурсы, контрастность света и тени, сумрачность и туманность кадра там, где того требует действие, лаконизм интерьеров и острота углов, ощущение пустоты, тайны, близости смерти. Все это оказывает невообразимое впечатление на зрителя. Действие картины разворачивается после Первой мировой войны, фильм повествует о противостоянии двух людей, чьи судьбы она изменила навеки и чья схватка продолжается несмотря на то, что пушки давно стихли. Мне кажется, что в этом фильме есть предчувствие будущих потрясений Европы, существующей на тот момент, как и особняк главного протагониста, на куче взрывчатки и ставшей прибежищем мистиков разного сорта.

«Черный кот» был первым по-настоящему серьезным фильмом, где Карлоффу пришлось играть без грима. Роль требовала большого эмоционального накала, тонкой передачи психологии героя. Многие критики скептически

относились к таланту Бориса Карлоффа и говорили, что без грима он сыграть не сможет. Но они ошиблись. Борис Карлофф сыграл блестяще. До сих пор считается, что именно в этом фильме его актерский дуэт вместе с Белом Лугаши оказался лучшим за все время их сотрудничества. Оба актера доказали, что способны играть не только классических монстров, но и людей – живых и имеющих свою индивидуальность, характер.

В 1934 г. был ужесточен «Кодекс Хейса» и мир кино изменился навсегда. Жанру ужасов пришлось искать новый выразительный язык для привлечения зрителей, так как старые монстры уже никого не пугали, а скорее наоборот – вызвали смех. Вышла череда сиквелов – «Дом Франкенштейна», «Сын Франкенштейна», «Дракула против Франкенштейна» и т. п. Многим звездам 1930-х гг., чтобы прокормить себя, приходилось сниматься в этих Б-муви. Снимался и Борис Карлофф. В отличие от своего оппонента по съемочной площадке – Белы Лугаши, Борис Карлофф стойко переживал понижение в звездном ранге, не опускал руки и продолжал работать над собой. У него вновь появляются интересные и оригинальные роли («Соблазненный», 1947; «Остров Мертвых», 1945; «Команда дьявола», 1941; «Похитители тел», 1945).

Интересно сравнить «Команду дьявола» с фильмом «Бугимен доберется до тебя!», вышедшим в 1942 г. И в том и в другом фильме Борису Карлоффу достается роль сумасшедшего профессора, отвергнутого обществом и официальной наукой. Но первый фильм является драмой, а второй – комедией. Это свидетельствует о том, насколько разноплановым актером он был. Несмотря на внешнее сходство героев, поставить знак тождества между ними просто невозможно, хотя казалось бы их степень сумасшествия примерно равная. В «Команде дьявола» герой Карлоффа – профессор Блэйр по духу ближе к одной из последних ролей Бориса – сэра Уитли («Умри, монстр, умри!», 1965). В «Бугимене» же образ доктора Натана Обеликса очень перекликается с образом Дока из «Назад в будущее». Немаловажно и то, что в этом фильме также участвует Петер Лорре (позже будет образовано актерское трио: Борис Карлофф, Петер Лорре и Винсент Прайс. Они часто будут играть вместе как в кино, так и на радио). Примерно с этого фильма меняется основной амплуа Б. Карлоффа – все реже он играет чудовищ и все чаще – простых смертных. Он исполняет роли людей, оказавшихся рядом со злом, случайно его пробудивших или ставших его инструментом. Это укладывается в новую концепцию жанра ужасов, созданную в 1940-е гг., когда зло есть не нечто потустороннее, но что-то, что скрывается в самих людях или появляется из-за их ошибок и проступков.

Монстры, созданные Борисом Карлоффом, начинают жить своей жизнью и кормить своего «воплотителя». В 1939 г. появилась пьеса «Мышьяк и старое кружево». Джозеф Кассерлинг написал ее специально под Бориса. Пьеса наполнена отсылками к фильмам с участием Б. Карлоффа. Позже вышла экранизация, но, увы, без участия Уильяма Пратта. Актера пригласили выступать на радио, участвовать в телешоу. Общественность интересуется его старыми ролями. В некоторых шоу он появляется в гриме чудовища Франкенштейна. В 1949 г. у него было собственное радио-шоу для детей «Сундук сокровищ Бориса Карлоффа» (Boris Karloff's Treasure Chest), выходившее по вечерам, в котором исполнялись как классические произведения для детей, так и страшилки.

В 1950-е гг. Борис Карлофф стал для американского зрителя символом качественного страшного кино для всей семьи, живым классиком экрана. Выходят и его собственные телепроекты. Один из наиболее интересных – сериал «Триллер», запущенный в 1960 г. Борис Карлофф выступал в нем в качестве ведущего-рассказчика. Позже он стал сниматься и в других подобных телепроектах («Вне этого мира», 1962). Пратт участвовал в озвучивании мультфильмов и фильмов, играл в радиоспектаклях. В 1958 г. он начинает записывать аудиокниги для детей. Он озвучивал «Гадкого утенка» и «Книгу джунглей».

В 1960-х гг. Борис Карлофф продолжил работу для детской аудитории. В 1966 г. вышел классический рождественский мультфильм «Как Гринч украл Рождество», где Карлофф исполнил роль чтеца. До сих пор в англоязычных странах его показывают в сочельник. Мультипликаторы и художники-постановщики с трепетом отнеслись к образу актера, и хотя фильм ставился по оригинальным рисункам Доктора Сьюза (автора экранизируемой книги), Гринч во многом сохранил черты своего «голоса» – мимику и мохнатые брови. В 1967 г. вышел второй мультфильм с участием Пратта «Сумасшедшая вечеринка чудовищ». В этом забавном кукольном мультфильме встретились все монстры «Юниверсал пикчерс», которых Карлофф и озвучивал. Забавный добрый юмор, качественная анимация и замечательная музыка, благодаря которым этот мультфильм до сих пор помнят и любят в Америке. Песня «Monstermash», прозвучавшая в нем, и сейчас пользуется популярностью, и многие музыкальные коллективы ежегодно записывают новые ее вариации в канун Хэллоуина.

Для радиоэфира Борис Карлофф и Петер Лорре записали несколько спектаклей по мотивам рассказов Эдгара Аллана По. После этой записи к работе в своих фильмах Б. Карлоффа привлекает режиссер Роджер Корман. В его картинах Борис Карлофф играет с Петером Лорре и Винсентом Прайсом. Под каждого из этой тройки Роджер Корман поставил по фильму, где каждый из актеров получил ведущую роль. Фильмом, где главная роль досталась Борису Карлоффу стал «Ворон» (1963) по мотивам Эдгара По. Здесь Карлофф играет доктора Скарабуса – могущественного мага, жаждущего власти. Во время съемок уже начал сильно сказываться возраст Бориса Карлоффа, потому в картине не так много динамичных сцен, зато много диалогов, где мастер вновь продемонстрировал и подтвердил свой негаснущий актерский талант.

В 1963 г. на съемочной площадке фильма «Ужас» одна «заходящая» звезда встретилась впервые с будущей звездой – Борис Карлофф познакомился с Джеком Николсоном. В 1964 г. вышла замечательная «Комедия ужасов» – великолепная картина в духе «Мышька и старых кружев». Из-за проблем со здоровьем Борис Карлофф поменялся ролями со своим коллегой по съемкам, отдав ему роль судьи, а себе взял роль старого гробовщика. Это была роль второго плана, не требующая активных действий на экране. Тем не менее она удалась и оказалось достаточно яркой и интересной, еще раз подчеркнула огромный творческий диапазон актера.

Тем временем состояние Бориса Карлоффа продолжало ухудшаться. На съемках ему приходится делать перерывы, чтобы подышать через кислородную маску и передохнуть. Но, несмотря на все сложности, он продолжал сниматься. Многие вспоминают его слова о том, что он хотел бы умереть

на съемках. В 1965 г. он в последний раз сыграл в гриме монстра в фильме «Умри, монстр, умри!», снятый по «Ужасам Арххэма» Говарда Лавкрафта. Сейчас многие интересуются творчеством этого писателя и в некоторых настольных играх по мотивам его книг, можно найти карточку сэра Уитли. В некоторых изданиях его портрет очень похож на Бориса Карлоффа.

В 1968 г. на экраны вышел фильм «Мишени», который многие критики считают лебединой песней мастера. В этом фильме Борис Карлофф сыграл пожилого актера Бирона Орлака (явная отсылка к «Носферату. Симфония ужаса» Фридриха Вильгельма Мурнау, 1922), решившего уйти на пенсию, так как эпоха того кино, в котором он играл, прошла и старые ужасы уже никого не пугают, а новые кажутся ему безумием. Тут стоит сказать, что сам Уильям Пратт крайне скептически относился к собственным «монстровым» ролям. Домашним он ужасики со своим участием никогда не показывал. Его дочь – Сара Карлофф – впервые увидела «Франкенштейна», уже будучи студенткой колледжа. По ее собственным воспоминаниям, отец не хотел, чтобы дома на него проецировали его роли. Уже будучи в преклонном возрасте, иногда он размышлял как Бирон Орлак – а что будет, когда старые страхи прекратят пугать? Когда обществу надоедят существующие развлечения и оно потребует новых зрелищ и ужасов – что тогда? В «Мишенях» эти переживания заострены, обыграна перенасыщенность общества впечатлениями от просмотра телевизора и скука... скука жизни. Бирон Орлак ощущал, что ответственность за снижение способности ощущения страха и других чувств лежит на индустрии фильмов ужасов и на нем самом.

Тема пресыщенности информацией и впечатлениями продолжается в фильме «Волшебники» (1968), где пожилая пара создает машину, позволяющую контролировать действия других людей и ощущать то же, что и они. В поисках новых ощущений их эксперимент терпит крах. Здесь Карлофф вновь исполняет роль старого ученого-джентльмена. И справляется с ней невероятно трогательно и прекрасно.

Картины, снятые в 1960-е гг., четко отражают свою эпоху – духовный кризис общества потребления, у которого есть все, кроме мечты, где вся суть человека сведена лишь к поглощению нового и нового товара, а жизнь обесценена; где беседу с другом заменяет вечер перед экраном телевизора, извергающим рекламу и отупляющие шоу; где даже среди толпы любой будет одинок, так как не имеет возможности поделиться своими мыслями с другими.

Позднее Борис Карлофф подписывает неудачный контракт с мексиканской студией. В снятых ею фильмах было плохо все, кроме игры самого мастера. Самым приличным фильмом из них считаются «Люди-змеи».

2 февраля 1969 г. Бориса Карлоффа не стало. Он умер на родине – в Британии, в госпитале Короля Эдварда VII от пневмонии в возрасте 81 года. После его смерти вышли еще несколько фильмов, в съемках которых он успел принять участие (тех самых, снятых мексиканской компанией). Сериал «Триллер», запущенный Уильямом Праттом, закрылся, но комикс по его мотивам, начатый еще при жизни актера, продолжил свое существование и на его страницах Борис Карлофф продолжал жить. Выпуск журнала прекратился в 1980 г. А в 2009 г. началось его переиздание.

Вклад Бориса Карлоффа в радио-, теле- и кинокультуру невозможно переоценить. Он успел сделать очень многое. Его судьба неотделима от кинематографа. Он был самым добрым и вежливым «монстром» на свете.

Список литературы

1. *Добротворский С.* Ужас и страх в конце тысячелетия: Очерк экранной эволюции // Кино на ощупь. СПб.: СЕАНС, 2001.
2. *Комм Д. Е.* Формула страха. Введение в историю и теорию фильмов ужасов. СПб.: БХВ-Петербург, 2012.
3. *Smith Ronald L.* Horror Stars on Radio: The Broadcast Histories of 29 Chilling Hollywood Voices. McFarland, 2010.
4. URL: <http://www.exhibitions.nypl.org/biblion/outsidere/frankenstein/essay/essaykarloff/> интервью с Сарой Карлофф, взятое публичной библиотекой Нью-Йорка.
5. *Appelo T.* Lugosi and Karloff Reunite at TCM Film Fest // The Hollywood reporter. 2012. URL: <http://www.hollywoodreporter.com/news/lugosi-karloff-tcm-film-fest-black-cat-312289>.
6. URL: <http://www.immortalephemera.com/9437/boris-karloff-with-biographer-scott-allen-nollen/> интервью Клиффа Алерпети с Аланом Нолленом (дата обращения: 10.04.2016).
7. *Scott A. N.* Boris Karloff: A Critical Account of His Screen, Stage, Television, Radio and Recording Work. McFarland and Co. 1991.
8. URL: <http://www.crypticrock.com/interview-sara-karloff-reflections-on-boris-karloff/> интервью с Сарой Карлофф взятое порталом CrypticRock.com (дата обращения: 10.04.2016).
9. URL: <http://www.dailymotion.com/video/x2nev0b> хроникальное видеосообщение с Борисом Карлоффом (дата обращения: 10.04.2016).
10. *Stephen J.* Boris Karloff: More Than a Monster // Tomahawk Press (GA). 2011.
11. URL: <http://www.biography.com/people/boris-karloff-9360446>. URL: http://www.karloff.com/?page_id=39 официальный сайт Бориса Карлоффа (дата обращения: 10.04.2016).
12. URL: http://www.oldmagazinearticles.com/1940s-Boris_Karloff_interview/ интервью Бориса Карлоффа, взятое Генри Ф. Принглом (дата обращения: 10.04.2016).

Научный руководитель: *М. Б. Капрелова*, канд. искусствоведения, доцент кафедры искусствознания СПбГИКиТ.

УДК 778.534.66

Е. А. Жилина

Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, Санкт-Петербург

ЗВУКОВОЕ РЕШЕНИЕ ЯПОНСКОГО АНИМАЦИОННОГО СЕРИАЛА: ТЕНДЕНЦИИ И ОСОБЕННОСТИ

Японская анимация постепенно завоевала признание за пределами Японии, свидетельством чего можно считать, например, участие фильма «Призрак в доспехах: Невинность» в основном конкурсе Каннского кинофестиваля 2004 г. или успех фильма студии Ghibli «Унесенные призраками» на Берлинском фестивале. Не меньшую популярность сыскали анимационные сериалы, которые зачастую (и вполне справедливо) рассматриваются исключительно как продукт массовой культуры. Однако среди них можно встретить и почти архаичные произведения искусства, одним из признаков ко-

тогого можно считать проработанное и художественно выразительное звуковое решение. Исследованию звукоорежиссуры и особенно художественных особенностей звуковых эффектов японской анимации посвящена эта работа.

Как известно, в Японии принято сохранять традиции. Область анимации эта закономерность не обошла стороной, поэтому говоря о звуке в японском анимационном сериале, имеет смысл начать с самых истоков зарождения жанра.

После успеха первого звукового фильма в Японии, выпущенного студией «Сётику», президент этой студии незамедлительно предложил Масаока Кендзо, режиссеру, профессионально занимавшемуся анимацией в течение многих лет, заняться созданием звукового мультфильма. Им стал «Chikara to Onna no Yo no Naка» («Сила и женщины мира», 1933), ныне считающийся утерянным. С этого момента можно говорить о звуке в японской анимации. Однако важно заметить, что, как и в кинематографе, выпущенные до 1933 г. мультфильмы не были полностью немыми и, как правило демонстрировались в сопровождении бэнси (комментаторов). Голоса рассказчиков, кстати, иногда встречаются в современных аниме как пародийный элемент.

Первые любительские мультфильмы 1920-х гг. и следующие за ними профессиональные работы создавались под влиянием западной анимации (и были вынуждены конкурировать с ними же). Сравнивая, скажем, мультфильм «Ugokie kori no tatehiki» («Лиса и енот обманывают друг друга», 1933, режиссер Икуо Оиши) и мультфильмы Уолта Диснея с синхронизированной фонограммой, например «Пляска скелетов» (1929), можно обнаружить удивительное сходство звуковых приемов: музыкальные элементы заменяют шумовые (шаги персонажей озвучиваются музыкальными звуками при помощи неких ударных инструментов), каждое движение точно соответствует музыкально-шумовой палитре. Что забавно, многие американские мультфильмы того же периода, например, про кота Феликса, такой синхронизированной фонограммы не имели.

Кроме того, многие японские мультфильмы того времени были созданы по мотивам традиционных сказок. Музыка использовалась соответствующая, с традиционными японскими музыкальными инструментами, разнообразными колотушками, гонгами, барабанами. Звучания этих инструментов до сих пор попадают в анимесериалах в качестве драматургических акцентов, придающих некую театральность действию. Для нас эти культурные единицы непонятны и иногда кажутся чужеродными, однако, должно быть, для представителя японской культуры они вплетаются в повествование абсолютно органично и естественно.

После завершения Второй мировой войны американцы стали массово ввозить свою кинопродукцию на территорию Японии, реализуя план ее послевоенного преобразования. Влияние западного течения на японскую анимацию усилилось. В результате звуковое сопровождение японских мультфильмов вплоть до 1950-х–1960-х гг. сходно с принятым на западе. Оно состояло из большого количества закадровой музыки и музыкальных номеров. Так было и в студии Toei, долгое время специализировавшейся именно на фильмах, стилистически имитирующих работы студии Дисней, и в Mushi Production, с работ которой принято отсчитывать зарождение телевизионного анимесериала. Национальная школа, в том числе и в области звука, была еще в процессе создания.

В конце 1960-х – начале 1970-х гг. аниме становится все более уникальным, отличным по форме и содержанию от западных образцов. Но звуко-

вое решение этих произведений чаще всего предельно просто – закадровая и внутрикадровая музыка, речь, шумы (или звуковые эффекты) используются для создания атмосферы среды или придания большей материальности и осязаемости какому-либо движению в кадре. В целом звучание аниме тех лет по-прежнему достаточно «европейское».

По мере того, как жанры аниме дифференцировались по возрастному и гендерному признаку, появляется и большое разнообразие звуковых решений. Так, например, для первого рассчитанного на старшую аудиторию сериала «Люпен III», запущенного в 1971 г. (реж. Хаяо Миядзаки, Исао Такахата, Масааки Осуми), потребовалось звучание объемное, пространственное, можно сказать, кинематографическое.

Характерный набор звуковых эффектов вырабатывался для спортивного аниме (споконов); сериалов, рассчитанных на девичью аудиторию; фантастических аниме. Последние особенно требовали создания новых звуковых эффектов: взрывов, выстрелов, звуков разнообразных механических устройств.

Вероятно, именно такое разделение на разнообразные жанры стало одной из причин, по которой звуковые решения аниме-сериалов приобрели уникальные стилистические черты, которые невозможно встретить ни в игровом кино, ни в западных анимационных школах.

1980-е гг. принято считать «золотым веком аниме». И начало расцвета аниме-фантастики также пришлось на этот период, а значит японские звукорежиссеры, которые работали в сфере японской анимации, продолжали накапливать опыт. Но и другие жанры не уступали...

В то время начал работу один из самых востребованных звукорежиссеров современной аниме-индустрии Кадзухиро Вакабаяси, который работал над несколькими фильмами Хаяо Миядзаки, фильмом «Призрак в доспехах» Мамору Осии и множеством сериалов. Его лекция для Digital Hollywood дает почувствовать тщательное отношение к малейшим звуковым деталям, которые и складываются в единый звуковой образ.

На мой взгляд, в современном аниме довольно большую свободу творчества звукорежиссерам предоставляют сериалы на мифологические темы. Как пример можно вспомнить сериал «Mushishi» (реж. Хироси Нагахата, 2005–2006), который запоминается попыткой показать восприятие звука человеком, теряющим слух, а также «Мопопоке» (реж. Кэндзи Накамура, 2007), звуковое решение которого подчеркивает общую театральную стилистику сериала. Повторяющиеся звуковые образы (такие как тиканье часов и звонок телефона), музыкально-шумовые акценты в наиболее драматичных моментах, речи, произносимые нараспев – все это создает впечатление ирреального мистического представления, разворачивающегося в мире живых людей.

Пожалуй, в целом звук в аниме можно описать так: он не реалистичен, не стремится к фотографической передаче действительности, однако звуковое сопровождение стремится найти и удержать верное эмоциональное настроение, состояние (именно поэтому, например, используются звуки колотушек и другой перкуссии).

Список литературы

1. *Иванов Б. А.* Введение в японскую анимацию. 2-е изд. М.: Фонд развития кинематографии; Эйзенштейновский центр исследований кинокультуры, 2001.
2. *Франк Г. Я.* Звукорежиссура мультфильма: учеб. пособие. СПб.: СПбГУКиТ, 2007.

3. *Cavallaro D.* Art in Anime: The Creative Quest as Theme and Metaphor. McFarland & Compony, 2012.

4. Spirited Away and Ghost in Shell's sound director talks about the human side of working in anime // RocketNews24. URL: <http://en.rocketnews24.com/2015/05/17/spirited-away-and-ghost-in-shells-sound-director-talks-about-the-human-side-of-working-in-anime/>

Научный руководитель: *С. В. Хлыстунова*, канд. искусствоведения, доцент кафедры искусствознания СПбГИКиТ.

УДК: 791.12 (091)

Е. В. Завгороднев

Санкт-Петербургский государственный институт
кино и телевидения, Санкт-Петербург

ТВОРЧЕСКОЕ СОДРУЖЕСТВО «ЭЙЗЕНШТЕЙН – ПРОКОФЬЕВ»: У ИСТОКОВ ЗВУКОВОГО КИНО

В статье рассмотрены процесс и результаты творческого союза двух, несомненно, великих личностей XX столетия – кинорежиссера Сергея Эйзенштейна и композитора Сергея Прокофьева. Изучение их художественных поисков и выработанных методов позволяет оценить влияние раннего советского звукового кино на дальнейшее развитие не только отечественного, но и мирового киноискусства.

Не останавливаясь на биографических сведениях, отметим первые попытки Эйзенштейна и Прокофьева найти наиболее продуктивные варианты и приемы совместной работе режиссера и композитора. Примечательно, что у каждого из них был свой начальный опыт такого сотрудничества. Эйзенштейн до съемок фильма «Александр Невский» (первая совместная работа с Прокофьевым), уже неоднократно сотрудничал с композиторами. Музыка к «Броненосцу Потемкину» (1925) написал немецкий композитор Эдмунд Майзел под чутким контролем режиссера. Вот воспоминания самого Эйзенштейна о музыке, которая должна была прозвучать, по его замыслу, при встрече броненосца с эскадрой: «Для этого места я у композитора категорически потребовал отказа не только от привычной мелодичности и ставки на обнаженный ритмический стук ударных, но, по существу, этим требованием заставил и музыку в этом решающем месте “переброситься” в “новое качество”: в шумовое построение» [7]. Написанную Майзелем музыку услышал лишь европейский зритель, так как при показе в СССР в качестве музыкального сопровождения использовались фрагменты из симфоний Ли Ван Бетховена. Существуют и другие варианты музыкальных сопровождений к «Броненосцу Потемкину», но они были созданы уже после смерти режиссера: в 1956 г. новую партитуру написал Николай Крюков, а в 1976 г. фильм был перемонтирован под музыкальный материал из симфоний Дмитрия Шостаковича (№ 4, 5, 8, 9, 11).

После «Броненосца» Эйзенштейн предложил Майзелю написать музыку и для следующего фильма – «Октябрь» (1927). Ее также услышал лишь европейский зритель и только в укороченной версии фильма. Затем был снят «Бежин луг» (1935) – фильм с трудной судьбой, музыку к которому создал

Гавриил Попов и который был запрещен и уничтожен, но позже восстановлен в качестве фотофильма Н. Клейманом и С. Юткевичем.

У Прокофьева первой работой в кино стала музыка к фильму «Поручик Киж» (1934), поставленному режиссером Александром Файнцimmerом. Первоначально Прокофьев отказывался участвовать в создании киномузыки, мотивируя свой отказ тем, что он ее «никогда не писал и не знает “с чем это едят”» [2, с. 69]. Однако, прочитав сценарий и встретившись с создателями картины, он дал свое согласие. Позже Прокофьев описал в своем дневнике один из моментов работы над фильмом: «Кое-что из “Киж” снято и неплохо. Очень мил Тынянов. В пять часов звуковая съемка с моей песенкой (“Стонет сизый голубочек”). Но Павел не может вступить в тон (медвежье ухо). Я обещаю, пою, но не помогает. Терять время нельзя, и Файнцimmer просит, чтобы я так-таки для фильма пел, а Павел пусть только мимирует. Я работаю в поте лица, волнуясь; кое-кто в этот момент меня снимает камерой поющим (с белым платком на голове, чтобы защищаться от горячего прожектора)» [1, с. 835]. В итоге, темы Прокофьева стали неотъемлемой частью этой удивительной картины и помогли передать дух казарменной эпохи и озорную сатиру. Два года спустя композитор получил предложение написать музыку для фильма Михаила Ромма «Пиковая дама», но эта работа была прервана, поскольку режиссеру поручили снять кинокартину к двадцатилетию революции «Ленин в Октябре» (1937).

После несостоявшейся «Пиковой дамы» Сергей Прокофьев отправляется на гастроли в США, там он посетил Голливуд и ознакомился с кинопроизводством и спецификой участия композитора в работе над аудиовизуальным синтезом. После возвращения в Советский Союз он получил заказ от «Мосфильма». Новой картине суждено было стать поистине знаковой и эпохальной для всей истории киноискусства, а ее музыке занять одно из ключевых мест в творческом наследии композитора.

Фильм «Александр Невский» (1938) создавался на фоне усиливающейся угрозы гитлеровской агрессии против Советского Союза в год Мюнхенского сговора, когда при попустительстве Англии и Франции нацистская Германия и фашистская Италия добились расчленения территории суверенной Чехословакии. Позднее Эйзенштейн отмечал, что, «читая летописи XIII века вперемешку с газетами сегодняшнего дня, теряешь ощущение разницы времени, ибо тот кровавый ужас, который в XIII веке сеяли рыцарские ордена завоевателей, почти не отличается от того, что делается сейчас в Европе...» [3, с. 231].

«Александр Невский» – первый фильм Эйзенштейна, в котором музыка должна была сыграть столь важную драматургическую и стилиобразующую роль. При этом и режиссер, и композитор были страстно увлечены созданием на экране неразрывного единства музыки и изображения. Сроки работы над фильмом были сжатыми. На съемки отводилось менее полугода. Поэтому при создании звукозрительного образа композитор и режиссер использовали два метода работы, которые помогли существенно ускорить процесс.

В первом случае композитор писал музыку для еще не снятых эпизодов, опираясь при этом лишь на рисунки и подробные разъяснения Эйзенштейна. При использовании данного способа постановка сцен и монтаж материала, отснятого оператором Эдуардом Тиссэ, осуществлялись в строгом соответствии с заранее записанной музыкальной фонограммой. Второй метод пред-

ставлял собой обратную картину: Эйзенштейн показывал Прокофьеву уже снятые и смонтированные, но пока еще не озвученные фрагменты фильма, а композитор сочинял музыку с учетом их монтажного ритма и изобразительной выразительности.

Первый способ использовался, как вспоминал позднее звукооператор Борис Вольский, при работе над эпизодом «Ледовое побоище». Эйзенштейн попросил Прокофьева написать музыку предварительную, до начала съемок. Он показал композитору все зарисованные кадры, рассказал о плане монтажного построения данного эпизода, назвал примерный хронометраж, и задал Прокофьеву только один вопрос о том, возможно ли использование в фильме в какой-либо мере старинных католических песнопений? Прокофьев ответил ему, что предполагает отказаться от использования старинного музыкального материала в связи с тем, что эта музыка не может оказать необходимого эмоционального воздействия на людей, живущих в XX в. При этом он предложил «остроумно обмануть» слушателей и написать музыку, которая в сочетании с кадрами фильма помогала бы воспринять события XIII в.

Еще Прокофьев предложил разделить всю партитуру на две линии – русскую и тевтонскую, противостоящие друг другу, причем тевтонская часть должна быть неприятна зрителю на слух. Этого эффекта композитор предполагал достичь с помощью возможностей звукорежиссуры. Были проведены эксперименты с микрофонами и расположением инструментов. В результате Прокофьев выбрал вариант с валторной, расположенной очень близко к микрофону и специально записанной с искажением. Этот прием используется в записи в звуке тевтонских труб.

Чтобы ощутить атмосферу, царившую в рабочих павильонах, обратимся к воспоминаниям композитора. В статье «Музыка к “Александру Невскому”» Прокофьев писал: «Во время работы над “Александром Невским” я встретил самое предупредительное отношение как со стороны дирекции “Мосфильма”, так и со стороны сотрудников по записи звука. Все мои выдумки, среди которых рядом с удачами были и совершенно неудачные эксперименты, выполнялись с готовностью. О нашей совместной работе у меня осталось отличное воспоминание. Но совершенно замечателен был Эйзенштейн, которого, закончив репетиции, мы непременно приглашали к моменту записи звука на пленку: он всегда находил какую-нибудь деталь, которую надо выделить, какой-нибудь драматический эффект, который необходимо подчеркнуть, и этим повышал качество нашей работы. Его уважение к музыке было так велико, что в иных случаях он готов был “подтянуть” пленку со зрительным изображением вперед или назад, лишь бы не нарушить целостности музыкального отрывка» [3, с. 229–230].

В то же время Сергей Эйзенштейн отмечал: «По экрану бежит картина. Прокофьев отбивает такт? Нет. Он отбивает гораздо большее. ...Назавтра он пришлет мне музыку, которая таким же звуковым контрапунктом будет пронизывать всю монтажную структуру, закон строения которой он уносит в той ритмической фигуре, которую отстукали его пальцы. (...) Прокофьев работает как часы. Часы эти не спешат и не запаздывают... прокофьевская точность во времени... – производная от точности в творчестве. (...)«В 12 часов дня вы будете иметь музыку». Мы выходим из маленького просмотрового зала. И хотя скоро 12 часов ночи, я совершенно спокоен. Ровно в 11 часов 55 минут в ворота киностудии въедет маленькая темно-синяя машина. Из

нее выйдет Сергей Прокофьев. В руке у него будет очередной музыкальный номер к “Александру Невскому» [5].

А вот воспоминания звукооператора Бориса Вольского: «Прокофьев паразитически чувствовал конструкцию и ритм монтажа. Я был свидетелем, когда Эйзенштейн показывал ему один из боев. Прокофьев, просмотрев его два раза, раздраженно сказал: “Довольно! Я не чувствую здесь ритма. Это сбивает, и у меня ничего не выходит”. Эйзенштейн объяснил, что кусок требует еще некоторых подчисток. “Когда ты окончательно отшлифуешь его, тогда и показывай мне”», – последовала реплика Прокофьева [3, с. 232].

В день, когда вся музыка была записана на пленку и началась подготовка к окончательной перезаписи фильма, Эйзенштейн попросил Прокофьева написать увертюру, но композитор отказался. Объяснив свой отказ художественными соображениями и невозможностью перехода от победно-героической увертюры к трагическому эпизоду в начале фильма. После настойчивых уговоров Эйзенштейна композитор согласился написать увертюру, но только в том случае, если Сергей Михайлович поставит в начале фильма не такой мрачный эпизод. Эйзенштейн не считал возможным изменить монтажный план фильма, и поэтому картина осталась без увертюры (титры были немymi).

Следующей совместной работой стал фильм «Иван Грозный» (1944–1946). Предложение от Эйзенштейна написать музыку к новой картине Прокофьев получил во время Отечественной войны, весной 1942 г. Композитор, не раздумывая, согласился и незамедлительно отправился в Алма-Ату, где в то время находились все эвакуированные киностудии. Первым музыкальным номером, который просил сделать режиссер, стала «Клятва опричников», так как по замыслу Эйзенштейна эпизод должен был сниматься под заранее написанную музыку. Борис Вольский вспоминает: «При обсуждении “Клятвы опричников” Эйзенштейн не нарисовал кадров, которые он уже создал в своем воображении. Прокофьев написал музыку лишь на основании бесед с Эйзенштейном. Сергею Михайловичу музыка не понравилась. Сергей Сергеевич с жаром сказал, что больше не будет писать музыку без “шпаргалок”, то есть без рисунков, так как в этом случае он никогда не сможет уловить все нюансы эйзенштейновской мысли. Эйзенштейн сделал целую серию рисунков, после чего была написана новая “Клятва”» [3, с. 233].

В работе над этой картиной творческое сотрудничество композитора и режиссера оказалось особенно плодотворным как по художественным результатам, так и по творческому взаимопониманию. Вот как это описывал Прокофьев: «У нас с Эйзенштейном выработался такой метод работы: я просматривал в киностудии кусок фильма вместе с Эйзенштейном, он попутно высказывал свои пожелания по поводу музыки. Эти пожелания часто бывали очень образными. Например, – “вот здесь надо, чтобы звучало так, как будто у матери вырывают из рук ребенка”, а в другом месте – “сделай мне точно пробкой по стеклу”. Вернувшись домой, я пишу музыку, пользуясь точными разметками в секундах. Написанный материал я наигрываю для записи на пленку. Когда дело касается хора, то я не только наигрываю, но и напеваю, что очень веселило Эйзенштейна, так как пою я неважно. Если изображение хорошо совпадает с музыкой и нет надобности в изменениях, я приступал к оркестровке этого куска и начинал писать» [3, с. 229–230].

Музыка к фильму «Иван Грозный» получилась удивительно русской: обилие хоров, дух народной песни, Пешное действо и колокольный звон.

Этот фильм по инициативе Сталина был разделен на три части. За первую часть, вышедшую в 1945 г., Эйзенштейн получил Сталинскую премию, вторая была разгромлена критикой, а третью он так и недоснял по причине скорострительной смерти. Но она была восстановлена на «Мосфильме» в 1987 г. по снятым эпизодам и подробным наброскам, оставленных режиссером.

В заключение можно выделить следующие особенности сотрудничества Эйзенштейна и Прокофьева.

1. Работа режиссера и композитора строилась на взаимном уважении, постоянном контакте и обсуждении творческих задач и находок.

2. Эйзенштейн четко представлял себе монтажный ряд фильма в соединении с музыкой, ключевые точки, акценты и ритм смены кадров, благодаря чему мог подробно объяснить композитору необходимую задачу и узловые моменты каждой сцены.

3. Режиссер и композитор нашли и плодотворно использовали два метода создания единого звукозрительного образа:

- постановка сцен и монтаж материала под заранее написанную музыку;
- сочинение музыки для уже готовых, законченных эпизодов с учетом их монтажного ритма и изобразительной выразительности.

4. Прокофьев относился к киномузыке с не меньшей серьезностью, чем к сугубо музыкальным жанрам. Он одним из первых начал использовать в ней большой состав симфонического оркестра, ввел лейтмотивный принцип; не ограничиваясь только музыкально-акустическими средствами, постоянно искал новые краски, используя возрастающие возможности звукозаписи. По мнению ряда исследователей, кинематографические принципы звуковой изобразительности и «монтажной склейки» – мобильного переключения от одного тематического материала к другому – композитор перенес в музыкально-сценические и симфонические произведения. После выхода картин Прокофьев создавал на основе киномузыки самостоятельные концертные сочинения. Так, из музыки к «Поручику Кижe» он составил сюиту для симфонического оркестра (соч. 60). Из музыки к «Александрe Невскому» выпустил кантату с одноименным названием (соч. 68). А вот музыку к фильму «Иван Грозный» композитор не стал перерабатывать в отдельное музыкальное произведение, но она была настолько значительной, что после смерти композитора Абрам Тасевич сделал на ее основе ораторию «Иван Грозный» (1962) для чтеца, хора и оркестра.

Документальные свидетельства и воспоминания, оставленные Сергеем Эйзенштейном и Сергеем Прокофьевым, а также результаты работы этого ярчайшего профессионального тандема показали миру пример слаженной, эффективной, наполненной удивительными открытиями и творческими находками работы, основанной на взаимопонимании, единстве целей и художественного видения.

Список литературы

1. *Прокофьев С.* Дневник (1907–1933). Ч. 2. Париж, 2002.
2. *Руммель И.* Из истории «Поручика Кижe» // Советская музыка. 1964. № 11.
3. *Юрнев Р.* Эйзенштейн в воспоминаниях современников. М.: Искусство, 1974.
4. URL: <http://www.muzkarta.info/statya/statya-o-muzyke-s-s-prokofyeva-k-f-poruchik> (дата обращения: 07.04.2016).

5. URL: <http://www.webkamerton.ru/2011/10/genij-kinomuzyki> (дата обращения: 06.04.2016).

6. URL: <http://archives.ru/press/160212.shtml> (дата обращения: 06.04.2016).

7. URL: <http://kinoru.ucoz.ru/publ/11-1-0-307> (дата обращения: 07.04.2016).

Научный руководитель: *Г. Г. Осипова*, канд. искусствоведения, доцент кафедры искусствознания СПбГИКиТ.

УДК 821.161.1

К. Д. Пессяников

Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, Санкт-Петербург

ПУШКИНСКИЙ СЮЖЕТ «КАВКАЗСКОГО ПЛЕННИКА» В ТВОРЧЕСКОМ ПЕРЕОСМЫСЛЕНИИ ПИСАТЕЛЕЙ-БЕЛЛЕТРИСТОВ

Русский байронизм как литературно-общественное настроение сформировался под влиянием английского поэта Джорджа Байрона. Характерной чертой байронизма является резкое отношение к окружающей среде, фактическое бессилие в борьбе с ней и одиночество героя. Отсюда искание выхода из противоречий в «экзотизме», стремлении в далекие, «неведомые» страны.

В России байронизм стал популярен в 1819 г., когда произведения писателя стали известны широким слоям русского общества. Популяризаторскую роль в этом плане сыграли южные поэмы А. С. Пушкина, написанные под влиянием «Восточных повестей» Байрона. Целую волну подражаний вызвала особенно первая поэма из южного цикла – «Кавказский пленник».

В «Кавказском пленнике» нет ничего «мрачного, богатырского, сильного» – такими словами определил сущность байронизма в одном из писем сам Пушкин. Как уже отмечалось выше, он близок восточным повестям, однако имеет и существенные отличия: экзотический мир у Пушкина обретает топографическую конкретность, автор руководствовался собственными впечатлениями о Кавказе. Не все показано глазами пленника, многие детали кавказского быта передаются автором.

В поэмах Байрона героиня только возбуждала интерес по отношению к главному действующему лицу [1]. Все акценты переносятся на героя. Пушкину байронический герой показался не столь интересным, свое внимание он переносит на героиню. Она не уступает герою, а страдает еще больше чем он, образ ее не статичен. Исследователи отмечают, что главная особенность поэмы А. С. Пушкина – двугеройность [1; 2].

«Кавказский пленник» как поэма о русском герое байронического типа привлекла внимание писателей-беллетристов, более 10 лет в литературе появлялись различные «пленники», повторявшие и развивавшие сюжет пушкинской поэмы. Особый интерес вызвал финал поэмы. Критика осуждала пушкинского пленника за то, что он не спас черкешенку. На что А. С. Пушкин в письме к П. А. Вяземскому ответил: «Мой Пленник умный человек, рассудительный, в кавказской реке сам утонешь, а ничего не съешь, он не был влюблен в Черкешенку – он прав, что не утопился». Для писателей-

последователей это послужило толчком для «исправления» финала. В 1825 г. в свет вышли и первые главы «Евгения Онегина». Многие современники поэта не увидели разницы между реалистическим романом и романтической поэмой, поэтому они прочитали «Евгения Онегина» как продолжение «Кавказского пленника» и стали использовать в своих поэзных опытах. Кроме событийной части в судьбах героев писатели беллетристы заимствуют даже разговор автора с критиком, приведенный в эпизод «Кавказского пленника» и повторяют фразу А. С. Пушкина, утверждая, что будут рады, если поэма найдет у читателей отклик в момент душевных переживаний.

Во всех поэмах, подражавших «Кавказскому пленнику», герой бежит из родной страны и оказывается в экзотическом мире. Но каждый из авторов, имена которых нередко известны по одному тексту, пытается сказать что-то новое. Изменения происходят разного рода. Например, в поэме Николая Муравьева «Киргизский пленник» 1828 г. героя поначалу, как и кавказского пленника, влечет в родные края: «Но все его еще манило в страну его весенних дней и как бы что-то говорило: Ступай туда, там веселей» [3]. Но, в отличие от «Кавказского пленника», где герой «таил в молчанье глубоком движенья сердца своего и на челе его высоко не изменялось ничего» [3], герой поэмы Муравьева более задается вопросами своего прошлого: «уже ли все мне только снилось?». Итогом размышлений становится отказ от прежней жизни: «Простите!.. пробил страшный час.. Нет.. так! Я забываю вас!» [3]. У Муравьева можно увидеть эволюцию чувств героя, в отличие от пленника Пушкина.

Пушкин подробно описывает быт черкесов, то есть вводит много этнографического материала, что делает и Н. Муравьев, описывая подробности жизни киргизов.

Поэма Пушкина, как и другие романтические поэмы, построена по принципу «вершинной композиции» (термин – В. М. Жирмунского). Автор в повествовании использует только ключевые моменты, поэтому есть тайна. Это давало читателю свободу размышления над мыслями и мотивацией героя, возможность трактовать поступки по-разному. Так, например, в финале героиня погибает, но об этом мы можем только догадываться: «Уже хватается за них... Вдруг волны глухо зашумели, и слышен отдаленный стон... На дикой брег выходит он, глядит назад, берега яснили и, опененные, белели; но нет черкешенки младой ни у берегов, ни под горой...» [3]. Муравьев стремится все объяснить, поэтому исчезает момент недосказанности. Герой у него обретает собственное имя – Федор, они с киргизкой любят друг друга. Финал почти сказочный, поистине счастливый: не только удачен побег главных героев, но они стали мужем и женой, и жизнь их – «дни блаженства».

В «Киргизском пленнике» Муравьева посвящение вполне сопоставимо с пушкинским, однако есть второе, которое Муравьев вводит самостоятельно в стихотворной форме. В нем – диалог с Музой: она «вдохнула и пробудила у молодого поэта минуты сладких песнопений». Далее вдохновленный поэт, «врочая досуги юности живой» поэту-герою, воспекает его военные подвиги: «Ты помнишь, как стрелою мчал полки России окрылены, как меч твой грозный бушевал по силам рати дерзновенной» [3]. Через посвящение А. А. Писареву, герою Аустерлица и войны 1812 г., в поэму введено историческое время.

Таким образом, в поэме Николая Муравьева соединяются традиции «Кавказского пленника» и «Евгения Онегина». Внешне сохраняется фабула, сказочный сюжет идет от авторского видения ситуации.

Еще одним наиболее близким подражанием «Кавказскому пленнику» является поэма «Пленник Турции» Дмитрия Комиссарова 1830 г. Не выходя за пределы структуры поэмы, он практически пересказывает содержание «Кавказского пленника». В отличие от Пушкина и Муравьева, с самого начала поэмы Комиссаров позиционирует турков как разбойников: «Сердца турков загубевши звать пощады не хотят: стон, угрозы, все презревши, всех лишь ловят на подхват» [3]. Пушкин не осуждает черкесов, а показывает их как древних жителей Кавказа, со своими традициями, нравами и воспитанием. Можно сказать, своими врагами восхищается и его пленник: «Но европейца все вниманье народ сей чудный привлекал. Любил их жизни простоту, гостеприимство, жажду брани, движений вольных быстроту, и легкость ног, и силу длани» [3]. В этом Муравьев ближе к пушкинской идее.

Комиссаров переусердствовал и с трагическим позиционированием своего героя: «О несчастный! Ты сквозь слезы вполне плен теперь узнал / Ты в цепях лишь слезы льешь! Давно с родиной простился, в рабстве здесь дни ведешь» [3]. В отличие от «Кавказского пленника», где Пушкин использует сюжетно-значимую звукопись: «И слышит: загрели вдруг его закованные ноги... все, все сказал ужасный звук / Затмилась перед ним природа. Прости, священная свобода! Он раб» [3].

По мере чтения «Кавказского пленника», симпатии читателя все больше склонялись к образу черкешенки. Она способна любить, натура ее глубже, нежели пленника, который «для нежных чувств окаменел». В финале, когда черкешенка, не выдержав разлуки, буквально на глазах у пленника бросается в воду и тонет, герой проявляет поразительное равнодушие: «Все понял он. Прощальным взором объемот он в последний раз пустой аул с его забором, поля, где пленный стадо пас...» Пленник Турции понимает, на что идет героиня, спасая его, и берет ее с собой: «Пленник понял чувства нежны, жертву девы для себя: отца, род, дни безмятежны-все покинула любя» [3]. Таким образом, вновь изменяется финал. Героиня готова быть с героем, понимая, что он ее не любит: «Хоть люби меня притворно! Знай, всем жертвовала я!» [3].

Казалось бы, Комиссаров пойдет по пути Муравьева, однако при побеге героиня погибает от пуль «азиятцев»: «Но вдруг пуля засвистала, – она падает к ногам, к ногам тем, кто ей дороже слепой жизни и всего. Жалким взором труп окинуть я милой лишь успел...» [3]. Вина за смерть переходит на них, а у пленника не появляется возможности спасти героиню, и осуждать его не за что: он сделал все, что мог. Заметим, что слог поэмы тяжелый, используется много лишних слов для создания рифмы.

Через два года после Дмитрия Комиссарова, в 1832 г. появился Родивановский с сочинением «Пленник». Здесь, в отличие от предыдущих поэм, в название не выносятся место действия, но герой напрямую включен в исторический контекст и имеет предысторию пленения. Он являлся донцом в составе русской армии, которая воевала с турецкими войсками в войне 1828–1829 года («Еще для славы много дел сынам России предстояло, но под Кулевчи гром взгремел и славы зарево взыграло!» [3]). После сражения герой был взят в плен: «Когда с толпой врагов он бился, тогда в руках его булат под саблей вражей сокрушился и он врагами в плен был взят» [3].

В плену Донец не сидел в цепях, а жил на поселении у болгар: «И этот радужный народ с ним делит мирной жизни долю. Он там нашел вторую волю, нашел доверчивый покой» [3].

В целом повторяя мотивы предыдущих «пленников», автор говорит о том, что герой хотел на Родину: «Куда без цели, без друзей направить путь? Направить взоры? Окрест неведомые горы, а за горами даль степей» [3].

Можно предположить, что Родивановский, как и его предшественники, связал взаимной любовью донца и гречанку-героиню: «И томность девственных очей стеснили грудь огнем страстей. В нем сердце ныло и горело, в нем сердце перед нею млело» [3]. Взаимной любовью и счастливым бегством героев история у Родивановского не заканчивается. Он, используя кольцевую композицию, возвращается к историческим событиям: герой вновь уходит на войну, покидая гречанку. Счастье персонажей напрямую зависит от исхода военных действий, так как воссоединение донца и гречанки возможно только после победы над Турцией.

«Пленник» Родивановского тяготеет к историческому роману, изображая конкретное время, и, более того, исторические события становятся вторым сюжетным кругом поэмы.

Кроме серьезного переосмысления пушкинской поэмы, есть и иронический вариант сюжета в повести Соловьева «Московский пленник». В тексте происходит разрушение традиции русской романтической поэмы, так как она, изначально трансформируя экзотические условности, отказывается от них: герой, молодой провинциал, житель Калуги, попадает «в плен» к московским игрокам и проигрывает все свое состояние. Ему помогает деньгами побывшая его московская красавица.

Калужанин, совестливый по натуре, понимает свою слабость к картам, но это не меняет его поступков: «Он все червонцы отдает: червонцы те ему ссудила знакомка новая его; она ссудила для того, чтоб он со всеми расплатился и навсегда с игрой простился» [3].

Часто Соловьев построчно пересказывает Пушкина. Сравним: «Но молодой провинциал сидел, как истукан бездушной; и с видом грусти равнодушной, словам красавицы внимал» («Московский пленник»). «Но он с безмолвным сожаленьем на деву страстную взирал и, полный тяжким размышленьем, словам любви ее внимал» («Кавказский пленник»). Калужанин любит другую, как и кавказский пленник, и «москвитянка», чтобы не мешать чужому счастью, уходит в монастырь.

Таким образом, писатели-беллетристы, подхватив сюжет А.С. Пушкина, продолжают его развивать. Но, очевидно, что это подражания: поэмы не оригинальны, они повторяют фабулу пушкинского текста, пытаясь по-своему «дополнить» сюжет. Однако можно констатировать, что для русской романтической поэмы «двугероинность», с легкой руки А. С. Пушкина, стала жанрообразующим элементом. Писатели-беллетристы попытались «исправить» пушкинский недосказанный финал, развивая историю отношений пленников и их героинь, тем самым усиливая благородство своих героев. Серьезное отношение к романтической поэме начинает изменяться и появляются иронические поэмы, что наглядно проявилось в «Московском пленнике» Соловьева.

Список литературы

1. *Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин // Пушкин и западные литературы. Л., 1978.
2. *Федосеенко Н. Г.* Русская романтическая поэма: История и эволюция жанра // Русская романтическая поэма: хрестоматия. В 2 т. Т. 1 / сост., подг. текстов и коммент. Н. Г. Федосеенко. Белово, 2003.

3. Русская романтическая поэма: хрестоматия. В 2 т. Т. 2 / сост., подг. текстов и коммент. Н. Г. Федосеенко. Белово, 2003.

Научный руководитель: *Н. Г. Федосеенко*, канд. филол. наук, доцент кафедры искусствознания СПбГИКиТ.

УДК 791.43.03

Н. В. Попов
Санкт-Петербургский государственный институт
кино и телевидения, Санкт-Петербург

АНТИГЕРОЙ КАК КИНОГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ

*Нет негодяя, который был бы настолько глуп,
что не нашел бы ни одного довода
для оправдания своей подлости.*

Карл Теодор Кернер

История кино со времен первого кинопоказа претерпела множество различных изменений. Маленькими шажками годовалого ребенка, который еще только познает себя и свои возможности, пробует себя в той или иной ипостаси, кинематограф медленно приходит от расцвета своих сил и способностей к стадии мудрого старца, для которого все новое – хорошо забытое старое – и жизнь уже не так кипит красками, как прежде. Не так-то просто стало удивляться, когда все повидал на своем веку. В этом случае многие приходят к переосмыслению всего, что происходило в их жизни, и себя самих. Часто это сулит новые открытия. И в нашем конкретном случае кинематограф медленно, но верно, начинает приобретать совершенно иную форму и другое направление. Разговор пойдет преимущественно о современном западном кинематографе, американском, если быть конкретнее, по той простой причине, что именно американский кинорынок был и остается ведущим на протяжении уже многих лет, и чтобы оставаться таковым кино меняется, подстраивается под зрителя, чтобы быть ему интересным.

Сейчас смешивают все ранее созданные жанры, часто выдавая довольно неожиданные результаты. А правила, по которым долгое время делались фильмы, теперь переписываются и по удивительному стечению обстоятельств приносят совершенно неожиданные плоды, создавая образ настоящего, смутного и неопределенного. От легкого и душевного романтического прошлого мы приходим в мир современности, который диктует другие правила, более мрачные и реалистичные. В нашем мире нет места рыцарям на белых конях с безупречной улыбкой и прекрасной шевелюрой. Их место постепенно заменяет новый герой, очертания которого наметил еще Орсон Уэллс в его собственном фильме с им же сыгранным персонажем – капитана Куинлана в нуаре «Печать зла» (1958). Уэллс формирует образ неоднозначного героя, запятнанного, грешного, беспринципного, вызывающего противоречивые чувства, негодяя по своей сути, но при этом человека, который творит справедливость, хоть и своими методами. Это непривычный герой в нашем понимании, и персонаж

Уэллса был воспринят многими как антагонист, однако на самом деле, избегая некоторых формальностей, он был практически главным действующим лицом.

Современный герой, а если говорить точнее – антигерой, является чистейшим и реальным образом существующего общества. Он – его воплощение. А поэтому так обществу интересен. Образ антигероя возник в древней мифологии и произведениях драматургов давних времен, которые, по сути, и являются основой современного творчества. Вспомните бога Локи, если, конечно, вы знакомы со скандинавскими мифами; Раскольников из «Преступления и наказания» или Макбета, гениально изображенного Шекспиром. Такого героя нельзя однозначно поместить в область света или тьмы, добра или зла, отнести к одному и отсечь другое – тогда мы разрубим его надвое. Особенность такого героя именно в том, что он «серый», если так можно выразиться, в нем есть и плохое и хорошее, а плохие поступки часто оправдываются благими целями, как у капитана Куинлена из «Печати зла».

Рассмотрим дебютный фильм выдающегося сценариста Дэна Гилроя – «Стрингер» (2014), где прекрасный Джейк Джилленхол неморгающим взглядом впалых глаз высматривает себе шокирующий материал для съемок, проезжая по улочкам ночного Лос-Анджелеса. Стоит объяснить, почему я выделяю этот фильм из многих других. Дело в том, что ленту Гилроя неминуемо, по причине схожей эстетики и стилистики, стали сравнивать с культовой лентой «Таксист» (1976) знакового режиссера Мартина Скорсезе, где еще молодой Де Ниро, разъезжая в своем такси, поставил обществу нелицеприятный диагноз. Но в том-то и парадокс, что эти два на первый взгляд очень похожих фильма являются фильмами-антиподами. В то время как Скорсезе с Де Ниро показали историю настоящей внутренней силы, историю бедного рыцаря, вознамерившегося избавить мир от грязи и порока, поставили обществу диагноз. Гилрой же этот диагноз показывает в безумных глазах Джилленхола.

«Таксист» и «Стрингер» показывают людей одиноких, исключительных, выбивающихся из рядов обычных, с особой моралью и ценностями. Трэвис Бикл, *герой* «Таксиста», хотел избавить мир от порока с какой-то особой жертвенностью и трагичной, но высокой обреченностью, он являл собой чистейший романтический образ человека, которому, как говорится, «не все равно», который призван спасти людей от самих себя. Лу Блум же, *антигерой* «Стрингера», отринул все то чистое и романтическое, что было у Де Ниро, и наполнил свою душу тем безжалостным, реальным, что все чаще характеризует человека современного. Его суть – амбиция, яркая, бесстыдно обнаженная, конкретная. Мораль, порядок, закон теряют свою значимость перед простой и точной целью – преуспеть. И он достигает своей цели, преуспевает, становится настоящим профессионалом своего дела. Вот он, профессионализм в его самом негативном воплощении.

И знаете, что во всем этом самое удивительное? Образ этого героя настолько реален, что при отсутствии положительных качеств, он вызывает определенные симпатии, потому что ты сопереживаешь ему. Это не Кристиан Бэйл, который воплощал в «Американском психопате» (2000) истинное чудовище, иронично существующее в мире разврата, крови и сумасшествия и скрывающееся под личиной красавца. Лу Блуму Джилленхола – это воплощение наших потаенных желаний, темной стороны, которую мы в себе подавляем, и потому часто не достигаем необходимого. Лу – человек, который живет среди нас, которого мы знаем, но о чьих реальных возможностях

не догадываемся. Да, он беспринципный психопат, говорит нам Гилрой, но именно поэтому он оказывается на острие успеха. Парадоксально, но факт.

Вы, наверное, думаете, почему мы так заикнулись на сравнении этих двух лент? Все дело в особых негласных правилах, свойственных каждому временному промежутку в истории кино. И появившись сейчас такие культовые и в свое время успешные проекты как четвертый эпизод «Звездных войн» (1977) или даже всеми любимый «Твин Пикс» (1990–1991), люди бы восприняли их совершенно иначе. Да, в свое время эти два проекта задали планку, один в приключенческом кино, второй – в построении сериальной драматургии. Но за годы, что разделяют нас после выхода этих нашумевших проектов, очень многое изменилось. Кино максимально приближается к реальности, постепенно лишая нас «чистых» героев, однозначных в простоте своего характера. Это осталось лишь в комедийных сериалах, где зритель должен в течение короткой серии четко определить для себя, какой персонаж: хороший он или плохой, забавный лоботряс или нудный умник. Времени на развитие характеров мало (считай, 25 минут), поэтому сюжет строится путем введения уже сложившихся образов и характеров в уникальные ситуации, которые и позволяют иногда показать персонажей с другой стороны, но в целом направлены, разумеется, на развлечение аудитории.

Почти 100 лет кинематограф медленно развивал свои технологии, а с начала XXI в. качество фильмов растет с невиданной быстротой. Компьютерная графика в фильмах достигла такого масштаба, что зрители начинают терять к ней интерес. Не судите строго, не думайте, что я закрываю глаза на все хорошие фильмы, которые выходили раньше, но по-настоящему общество всколыхнул выход в 2008 г. фильма «Темный рыцарь» Кристофера Нолана – это фильм про Бэтмена.

Нолан – уникальная личность, в одиночку сумевший перевернуть с ног на голову мир кинематографа и его понятия о крупномасштабном кино. Своим стремлением возвести фильм про человека в ушатом костюме до уровня мощного психологического триллера, приблизив все происходящее к максимальной реалии, он произвел настоящую революцию в жанре и задал определенную планку, сделав упор не на эффектах, а на характерах и истории, потому что именно в этих рамках повествование напрямую касалось зрителей – они видели перед собой не придуманный мир, а реальный, то, что может случиться и в их жизни. Мрачный реализм, присущий этому фильму, охватил киноиндустрию. Оглушительный успех ждал любимый многими мрачный фэнтезийный сериал «Игра престолов» (2011), построенный по жестким реалиям, описанным в книгах Джорджа Мартина, где ни один из главных героев, вопреки привычным правилам, по воле Мартина не мог дойти до конца истории.

Именно общая тенденция показывать реализм в кино и позволила яркими красками вспыхнуть образу антигероя. Неоднозначный, противоречивый, стоящий на границе нравственного и безнравственного, вызывающий неясные чувства и эмоции. Такие персонажи стали появляться в кино все чаще, постепенно становясь центральными образами истории или имеющими для этой истории большое значение. Причем, если снова затронуть «Стрингера», то персонаж Джилленхола там по своим качествам с полным правом мог бы претендовать на место антагониста, если бы таковой имелся, так как у него нет положительных черт, он психопат, не имеющий моральных границ и принци-

пов, настоящий хищник среди жертв и представляет определенную опасность для окружающих. Но тем не менее в истории он движущее лицо сюжета и без него как главного действующего персонажа не было бы и фильма.

Однако не все антигерои так же неприятны, как герой Джилленхола. И даже более того, такие образы все чаще настолько глубоко проработаны и интересны, что становятся центральными героями по-настоящему долгих историй, а именно – сериалов. И главный из них – Уолтер Уайт из всеми известного «Во все тяжкие» («Breaking Bad», 2008–2013), в одно мгновение ставшего так называемым cult classic. Каждый эпизод этого сериала бил в яблочко на протяжении всех 5 сезонов, сделав проект лучшим сериалом десятилетия. И конечно же, главной находкой сериала стал исполнитель главной роли – актер испанской мощи Брайан Крэнстон, сыгравший Уолтера Уайта, учителя химии, который узнав, что у него рак, пустился «во все тяжкие» и вместе с одним из своих бывших учеников стал варить метамфетамин, чтобы обеспечить семью после своей смерти. Уолтер Уайт – чистой воды антигерой. Удивительно, не так ли? Да, он делает наркотики, связывается с наркокартелем, его исключительный товар начинают узнавать по всему округу, но при этом все, что он делает, он делает ради своих близких. Словами не передать сложность и глубину персонажа: какие моральные дилеммы встают у него на пути, какие события ему удастся пережить вплоть до спасения своей жизни ценой жизни невинного человека. Но мы не можем его не любить. Мы глубоко сопереживаем ему и готовы простить ему его грехи даже тогда, когда его начинают называть дьяволом. Уникально!

В этом вся прелесть антигероя как образа, и именно поэтому я связываю это с тенденцией показывать реализм в кино. Такой герой – это самый настоящий человек, он не надуман, он не идеалист и не супергерой. Он – живой человек. И он не идеален, прекрасно знает это, неоднократно это констатирует, но желает быть лучше, чем он есть, желает чего-то достичь. В кино мы часто больше сопереживаем антагонистам, чем протагонистам, потому что они выписаны реалистичнее, а иногда трагичнее, чем сами герои, которые иногда скучны зрителю своей исключительной принципиальностью и святостью помыслов. Например, по моему мнению, удачен сериал «Сорвиголовы», в котором главный противник главного героя крупный криминальный авторитет Уилсон Фиск как персонаж и человек оказался куда интереснее и трагичнее, чем идеалист главный герой. Он четко осознает, кто он и к чему в итоге придет, но не желает быть монстром, каковым его считают, а хочет быть человеком, счастливым и свободным от той грязи, в которой он вынужден выживать.

Почему сегодня образ антигероя так актуален? Почему именно он киногерой нашего времени? По-моему, дело в том, что в герое несовершенном, совершающем ошибки или неоднозначные поступки, старающемся найти свое место в мире, мы часто пытаемся найти себя, разобраться в том, что есть и найти в этом то лучшее, за что можно зацепиться. Нам не нужны больше герои-идолы, супергерои, которых невозможно победить, те, кто лучше и сильнее всех остальных. Сейчас нам нужны такие герои, как мы, чтобы посмотреть на себя со стороны и, возможно, что-то переосмыслить в своей жизни; сравнить себя с героями и представить, а что бы сделал я на их месте; посмотреть на жизнь глазами другого человека. Поэтому мы проникаемся крайней симпатией к аскетичному герою МакКонахи в «Настоящем детективе» (2014), о котором не скажешь, что он очень хороший человек с его ми-

зантропическими рассуждениями о судьбе человека и наплевательским отношением к чужому мнению. Но мы знаем, через какую тьму он прошел, что встретил и пережил в жизни, и мы понимаем его и в чем-то согласны с его убеждениями.

Конечно, это далеко не все, что можно сказать об антигерое. Но главное – такие персонажи никогда не потеряют свою актуальность, как не теряет актуальность «Макбет» Шекспира, «Во все тяжкие» и другие хорошие истории. Потому что эти персонажи и истории, с ними связанные, что-то значат для нас, а следовательно, будут важны и для других.

Научный руководитель: *С. В. Хлыстунова*, канд. искусствоведения, доцент кафедры искусствознания СПбГИКит.

УДК 791.43.03

И. В. Пудов

Санкт-Петербургский государственный институт
кино и телевидения, Санкт-Петербург

СОВРЕМЕННЫЙ ТРЕЙЛЕР: ОТ СРЕДСТВА РЕКЛАМЫ К ОТДЕЛЬНОМУ НАПРАВЛЕНИЮ В КИНОИСКУССТВЕ

Зарождение трейлера как средства рекламы, средства привлечения зрителей в кинотеатр произошло в первые десятилетия XX в.: тогда, в 1913 г., Нил Гранлунд, рекламный менеджер из Нью-Йорка, снял небольшой рекламный фильм для бродвейского мюзикла «Искатели удовольствий», а затем, позднее, была создана корпорация National Screen Service, в течение четырех десятилетий оставшаяся монополистом на рынке производства и сбыта трейлеров, постеров и прочей продукции, связанной с маркетингом фильмов.

Так же, как это происходит в любой другой области искусства, в искусстве трейлера началась незримая, невидимая борьба «основной волны» и авангарда – направлений, способных определять как форму, так и содержание произведений искусства.

В National Screen Service придерживались собственной модели: их трейлеры содержали большое количество «кричащего» рекламного текста, иллюстративно-оформительскую музыку; в общих деталях описывали сюжет и характеры персонажей.

Со стороны «авангарда» им в разное время противостояли Альфред Хичкок, Стэнли Кубрик, Жан-Люк Годар и др.

В семидесятых знаменитый трейлер к картине «Челюсти» Стивена Спилберга переопределил мысли, витавшие в умах деятелей «основной волны»; во втором десятилетии XXI в. Кристофер Нолан в трейлере к фильму «Начало» перекроил их снова, представив человечеству современную трейлерную модель: трехминутный видеоролик, вкратце излагающий не содержание, но сущность продукта; изобилующий эффектными моментами, играющими на психологии восприятия зрителей.

В наши дни дифференциация на мейнстрим и авангард, несомненно, слабее, чем в XX в., наполненном экспрессивным искусством, контркультурными настроениями, гонзо-журналистикой и прочими явлениями культуры, однако это вовсе не мешает обособить, выделить деятелей кино, трейлеры к фильмам которых не соответствуют какой бы то ни было устоявшейся на сегодняшний день модели: из известных это, например, Дэвид Финчер и Терренс Малик. Но обо всем подробнее...

Чем же так примечательны Хичкок, Кубрик или Годар в контексте искусства трейлера? Тем, что каждый из них при создании трейлера свободно экспериментировал и с формой, и с методом, и с монтажной организацией.

Хичкок в трейлере к картине «Психо» посещает мотель «Бэйтс», попутно общаясь со зрителем в привычной неторопливо-шутливой манере. В финале он срывает занавеску в душевой комнате, за которой Вера Майлз издает душераздирающий крик.

В трейлере к фильму «Птицы» Хичкок также неторопливо-размеренно рассуждает о природе птиц, о их сущности, а в финале в комнату забегают Типпи Хедрен с криком «Они идут! Они идут!», и целые полчища хищных птиц налетают на камеру, раскрывая свои острые когти.

Трейлеры к картинам Кубрика «Лолита» и «Доктор Стрейнджлав» насквозь пропитаны кубизмом. Музыка в них играет формообразующую роль, диктуя монтажную организацию. В трейлере к «Доктору Стрейнджлаву» речь почти полностью отвергается, оставаясь в виде маленьких фрагментов в одно-два слова длиной, заполняющих ритмические паузы, соединяющихся в причудливый бриколаж.

Трейлер к «Сиянию» экспериментирует с контрапунктическим значением музыкального решения. Мы видим коридор в стиле ар-деко, который замирает в спокойствии, звучит изломанная, как будто покалеченная, додекафонная музыка, и получившийся звукозрительный образ вызывает тревогу, почти что первобытный страх. В апогее звучания коридор заполняется кровью.

У Годара интересны, прежде всего, трейлеры к фильмам «На последнем дыхании» и «Безумный Пьеро»: здесь каждый кадр выхвачен из смыслового контекста картины и проиллюстрирован закадровым голосом (например, «красивая девушка», «подлый мужчина», «револьвер» и т. д.). Именно в такой форме трейлер вызывает неподдельный интерес: его структура как будто навеяна традицией дадаизма или методом «разрезок» Уильяма Берроуза.

Отчего же и Хичкока, и Кубрика, и Годара можно отнести к авангарду? Мне думается, что авангард начинается там, где начинается эксперимент. Особенно эксперимент с формой. С этого момента – с момента начала поиска новых возможностей воплощения содержания – можно говорить о трейлере как об отдельной области искусства.

В таком свете «авангардом» можно считать трейлеры к фильмам Дэвида Финчера, например к картине «Девушка с татуировкой дракона», где речь полностью отсутствует, монтаж диктуется музыкальным сопровождением, а музыка существует в непосредственном контрапункте к содержанию. Или, например, трейлер к нашумевшей «Социальной сети», где первые кадры, всего лишь рисующие деятельность человека в фейсбуке, задают вопросы практически экзистенциального толка – те самые вопросы, которыми признана главная сюжетная линия в фильме – о личности человека, о его взаимодействии с обществом.

Если же говорить о Терренсе Малике, то достаточно, например, посмотреть трейлер к его картине «Древо жизни», который полон того самого «терренсовского» космологического звучания, которым изобилует и сам фильм и которое мгновенно захватывает внимание зрителя. Трейлер к «Рыцарю кубков» – тоже нестандартный монтаж, рваные обрывки сюжетов-воспоминаний, частичное отсутствие речи, уникальное, пронизанное авторским чувством звучание.

Так почему голливудские мейджоры тяготеют к шаблонному трейлеру? Отчасти на этот вопрос поможет ответить суггестология. Для того чтобы зритель пошел на фильм в кинотеатр, он должен «узнать» его. И чем шаблоннее трейлер, тем более шансов, что зритель узнает его и доверится ему.

Внимание человека становится рассеянным, длительность его катастрофически уменьшается, а фильмов становится все больше и больше. Вот и приходится студиям бороться за человеческое сознание: узнаваемый трейлер, а лучше – хотя бы три-четыре и, пожалуй, парочка тизеров-дразнилков, а потом – несколько десятков телевизионных роликов. Задача в том и состоит: не заинтересовать, а сделать так, чтобы до похода в кинотеатр зритель уже имел всю необходимую информацию, т. е. был подготовлен.

Плохо, если после просмотра трейлера зритель почувствовал дискомфорт от неожиданного или слишком нового; еще хуже – если не понял вовсе, чем именно является фильм, в чем заключается его суть.

Наверное, поэтому большая часть студий тяготеет к моделям, формулам, схемам – ко всему тому, что работает, что гарантированно приносит успех. В то же время это вызывает целый спектр проблем: шаблонность и невозможность от нее отказаться – это же настоящая раковая опухоль, чего уж там. Ведь хотели как лучше, а получается наоборот: такая шаблонность от фильма к фильму на ассоциативном уровне вносит в представления о будущей картине чужеродные элементы, не имеющие к ней никакого отношения, что порождает совершенно иные искаженные ожидания, которые зачастую не просто не выдерживают столкновения с реальностью, а еще и оказывают деструктивное воздействие на восприятие картины в целом. Просто потому, что трейлер исполнен не в ощущении фильма и не в ощущении режиссера, а в некотором шаблонном ощущении, в котором одновременно с этим фильмом представлены и десятки, сотни, даже тысячи других.

В интервью журналу «The Vulture» знаменитый композитор Ханс Циммер сказал о саундтреке к фильму Кристофера Нолана «Начало»: «И это – прекрасный пример, когда все пошло совсем не так. Эта музыка стала настоящей схемой, формулой для любого экшн-фильма. И, честно говоря, ее копировали так много раз, что даже я начинаю чувствовать смущение».

Список литературы

1. *Арабов Ю. Н.* Кинематограф и теория восприятия: учеб. пособие. М.: ВГИК, 2003.
2. *Fear D.* Becoming attractions: A brief history of film trailers // The Dissolve. 2013. URL: <https://www.thedissolve.com/features/exposition/241-becoming-attractions-a-brief-history-of-film-trail/> (дата обращения: 16.04.2016).
3. *Schimkowitz M.* An epic story of the movie trailer // Hopes&Fears. 2015. URL: <http://www.hopesandfears.com/hopes/culture/film/214473-epic-history-movie-trailers-mad-max-independence-day> (дата обращения: 16.04.2016).

4. Trailer (promotion) // Wikipedia, the free encyclopedia. 2016. URL: [https://www.en.wikipedia.org/wiki/Trailer_\(promotion\)](https://www.en.wikipedia.org/wiki/Trailer_(promotion)) (дата обращения: 16.04.2016).

Научный руководитель: *С. В. Хлыстунова*, канд. искусствоведения, доцент кафедры искусствознания СПбГИКиТ.

УДК 78.791

А. Л. Сидоренко
Санкт-Петербургский государственный институт
кино и телевидения, Санкт-Петербург

О РОЛИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЦИТАТЫ В ЭСТЕТИКЕ КИНОЯЗЫКА ЛУКИНО ВИСКОНТИ (НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА «СМЕРТЬ В ВЕНЕЦИИ»)

«А ты знаешь, что это про Малера, про Густава Малера?» – так говорил Лукино Висконти актеру Дирку Богарду, предлагая ему роль в экранизации новеллы Томаса Манна «Смерть в Венеции» (1971) [3, с. 183]. Сходство главного героя новеллы с великим композитором Висконти почувствовал сразу и, взяв это за основу, выстраивал свой будущий фильм. Никаких указаний актеру, кроме как читать Манна и слушать Малера, режиссер не давал. Висконти знал, что доверившись этому союзу Малера и Манна, он создаст фильм, который наиболее точно выразит то, что хотел сказать автор новеллы.

Любая экранизация литературы требует тщательной переработки выбранного материала, и не только для того, чтобы сократить или увеличить количество героев, событий, сюжетных линий. Главной задачей является перевод произведения на *киноязык*, который обладает своими свойствами и средствами выразительности. То, что в литературе обозначено парой предложений, в кино может потребовать нескольких сцен. И наоборот, кино, материализующее литературный текст, придающее ему иную плотность, может вдруг выделить те вещи, которые в книге воспринимались более отстраненно. Висконти понимал это и вводил те или иные дополнения не по своей прихоти, а лишь для достижения основной цели полно и целостно экранизировать новеллу.

Режиссер большую часть своих фильмов снимал по уже написанным литературным произведениям («Леопард» по роману Джузеппе Томази ди Лампедузы, «Земля дрожит» по роману Джованни Верги, «Белые ночи» по повести Федора Достоевского и др.) и многое планировал экранизировать («В поисках утраченного времени» Марселя Пруста, «Волшебная гора» Томаса Манна). Высокая образность Висконти, его безукоризненный вкус позволяли ему, обращаясь к стилистически разным источникам и авторам, каждый раз находить ключ к раскрытию заново их сущности и смысла. Поэтому, возвращаясь к «Смерти в Венеции», не следует воспринимать все отличия фильма от новеллы как вторжение режиссера в неприкосновенный литературный источник.

Сделать героя фильма не писателем, а композитором, было для Висконти само собой разумеющимся, ведь, как известно, еще Томас Манн сообщил

образу Ашенбаха внешние черты Густава Малера и дал ему имя композитора. Режиссер еще более открыто показал эту связь, представив главного героя музыкантом, стараясь воссоздать внешность Малера (Висконти ставил такую задачу, однако искать буквальное сходство исполняющего главную роль Дирка Богарда с Малером не стоит; хотя поразительные детали можно заметить в эпизоде воспоминаний Ашенбаха о своей семье) и показав некоторые произведения композитора как музыку Ашенбаха. Хотя сам Висконти, будучи истинным практиком, говорил, что первая причина такого изменения была обусловлена тем, что «в кино легче изображать композитора» [3, с. 259]. Идею для *флешбэков* Висконти также взял из литературного произведения немецкого классика XX в., но не из новеллы, а из романа «Доктор Фаустус», который, к слову, тоже повествует о композиторе. Таким образом, режиссер снова доверился Манну в создании образа главного героя. Вся сцена в борделе и героиня Эсмеральда взяты оттуда, друг Ашенбаха Альфрид местами чуть ли не дословно цитирует Левверкюна, главного персонажа «Доктора Фаустуса». Из всего этого видно, что Висконти черпал материал из одного источника.

Наверное, самыми спорными в режиссерской концепции оказались именно чувства Ашенбаха к Тадзио: их посчитали не такими возвышенными, имеющими чисто эстетический характер (как у Манна), Тадзио называли «откровенно обольстительным», а отношения между ними – «мрачно-эротической игрой» [3, с. 194]. еще до начала съемок, когда Висконти искал в Америке спонсирования, ему посоветовали заменить мальчика Тадзио на девочку, побоявшись, что зрители, не поняв замысла, решат, что фильм о том, как «грязный старикашка преследует мальчика», что, конечно, очень смешно [3, с. 185]. «Смерть в Венеции» – это фильм о недостижимой красоте, о мучительной тоске по прекрасному, о поисках совершенной чистоты, об угасании и смерти. Этот фильм, полный горечи и печали, но при этом не лишенный надежды, безусловно, был глубоко личным для режиссера и явился если не вершиной творчества Висконти, то точно одним из самых значительных произведений, когда-либо созданных им.

Необычным в плане музыкального решения этого фильма является отказ режиссера от авторской музыки. Висконти был знатоком академической традиции, сам активно занимался постановкой опер (в перечне его театральных работ опусы Верди, Доницетти, Беллини, Рихарда Штрауса, Моцарта, Пуччини) и в своих фильмах широко применял метод цитирования. Однако при этом для большинства картин отдельно приглашался композитор. У Висконти не было устойчивого творческого союза с каким-либо композитором, были лишь те, с которыми он чаще всего работал: Нино Рота, Франко Маннино, Пьеро Пиччони. «Смерть в Венеции» не единственная киноработа режиссера, в которой отсутствует авторская музыка. В фильмах «Чувство» (1954), «Туманные звезды Большой Медведицы» (1965), «Людвиг» (1973) ее тоже нет, а есть историко-контекстуальные заимствования: в «Людвиге» использована музыка из произведений Роберта Шумана, Рихарда Вагнера, Жака Оффенбаха; в «Туманных звездах» это прелюдия, хорал и fuga Сезара Франка; в фильме «Чувство» взяты темы из Седьмой симфонии Антона Брукнера и оперы «Трубадур» Джузеппе Верди. Но именно в «Смерти в Венеции» классическая цитата настолько точно подошла к фильму, что стала практически неотделима от него.

Этот фильм является ярким образцом одностеменной музыкальной драматургии. В качестве главной темы, темы-символа (а остальные несколько

тем по своему эпизодическому значению не могут быть с ней сопоставимы) была выбрана IV часть Пятой симфонии (1902) Густава Малера. Ее отнюдь не краткие эпизоды появляются целых пять раз (один раз в переложении для фортепиано) и занимают по хронометражу значительную часть экранного времени. Возникает вопрос: почему из обширного симфонического творчества Малера Висконти взял это небольшое Адажиетто (в данном случае Adagio molto Adagio), которое по своей функции (в симфонии является лишь некой прелюдией к следующей V части, своего рода переходом от скерцо к финалу)? На него дал ответ сам режиссер: «Вначале у меня было много идей и всяких предположений, и я заново разобрался во многих малеровских «кусках». Более того, я уже подготовил другие отрывки, предназначая их для пробного монтажа с изображением, чтобы определить, как они работают. И в тот день, когда я проверил маленькое Адажио из Пятой, мне сразу стало ясно, что оно в совершенстве, как если бы прямо предназначалось ad hoc (для данного случая), смыкается с образами, движениями, монтажными стыками, внутренними ритмами» [3, с. 260].

Действительно, такое идеальное сочетание музыки с изображением огромная редкость, подобные случаи в кино можно пересчитать по пальцам (в первую очередь назовем «2001: Космическая Одиссея» Стэнли Кубрика, «Меланхолия» Ларса фон Триера). Как было точно подмечено в рецензии С. Кудрявцева, «такое впечатление, будто Малер воскрес и написал музыку специально для этого фильма» [3, с. 197].

Адажиетто – образец малеровской лирики. Хоть Малер и сделал Пятую симфонию полностью инструментальной, однако в Адажиетто проявляется песенность, кантиленность мелодии, порученной, правда, не голосу, а струнным. Композитор вообще отказывается здесь от большинства инструментов оркестра, оставив лишь струнную группу и арфу (которая несет в себе аккомпанирующую роль), тем самым добившись особой чистоты и однородности звучания, плавности, текучести. Чтобы еще более усилить эффект, Малер указывает темп *sehr langsam*, то есть «очень медленно». Адажиетто имеет простую трехчастную форму с немного сокращенной репризой, занимает всего лишь 103 такта, что в масштабе всей симфонии делает эту часть совсем миниатюрной, и по сравнению с остальным музыкальным материалом, насыщенным событиями и трагизмом, кажется передышкой, задержкой, размышлением перед финальным рондо. Однако в контексте фильма, а не симфонии, музыка приобретает самостоятельную роль. Работая на драматургию, она очень точно выражает все эмоции и смыслы, которые нужно передать. Мучительная тоска и сентиментальность, трагизм и надежда, скорбь и стоицизм все это, работая на фильм, музыка начинает в себе нести, при этом в зависимости от сцены она как будто меняет свой эмоциональный тон (хотя музыкальный материал все тот же), что говорит о некой ее универсальности. Сложно определить: то ли музыка придает всем событиям фильма нужный эмоциональный заряд, то ли сами события проявляют в музыке те нужные им свойства, которые были заложены в ней.

Как в эмоциональном плане, так и в плане динамики музыка и видеоряд дополняют друг друга. В статье «Цитаты классической музыки в структуре медиатекста» Т. Шак приводит фильм «Смерть в Венеции» как пример нарушения традиционного для кинематографа принципа иерархичности и доминирования целостной звуковой композиции над видеорядом: «Это

уникальный случай, когда значение музыки в структуре фильма возросло до такой степени, что она стала претендовать на ведущую роль» [6, с. 23]. В работе в целом высказана мысль, что в данном фильме изображение следует за музыкой, полностью подчиняясь ей. Тем не менее, трудно сказать, что за чем здесь следует. Безусловно, режиссер при монтаже должен был следить за сочетанием музыки и изображения и каким-то образом «подгонять» монтажные стыки и длину кадров. Однако взаимосвязь музыки с видеорядом в фильме не ограничивается только этим. Если вспомнить то, что режиссер изначально не предполагал использовать именно эту композицию, то как же он мог заранее знать, что в одном месте музыка будет передавать крайнее напряжение, а через какое-то время внезапно вернется к спокойному состоянию, и снимать соответствующий видеоряд: Ашенбах сначала теряет из виду Тадзио (растерянность героя, разочарование чуть ли не до слез), а затем снова находит его (радость и облегчение)? Если продолжать эту сцену, то ее финал и финальные такты в музыке тоже совпадают – смех Ашенбаха, полный горечи, сопровождается взлетом мелодии к самой высшей точке и затем спадающим ходом струнных.

Можно было бы предположить, что скорее музыка следует за видеорядом, но это было бы парадоксально, так как композиция была создана задолго до фильма. Поэтому то, что Висконти сумел подобрать такую подходящую музыку, говорит о присутствии у него той способности, которую можно назвать режиссерским чутьем. Однако нашлись и недовольные таким выбором музыки. Благодаря фильму Адажиетто, и без того неизвестное, приобрело огромную популярность, «не уступающую популярности шлягера-однодневки» [2, с. 142]. Особенно болезненно на это отреагировали ценители музыки Малера: «В свое время от Эрвина Ратца, скончавшегося в 1974 г. первого президента международного общества Густава Малера, вряд ли можно было услышать добрые слова по поводу фильма Висконти. Он, как никто другой способствовавший утверждению величия Малера, <...> предпочел бы лучше уж сузить круг знатоков этой музыки, чем расширить его до всемирных масштабов при помощи продукта киноиндустрии, в котором видел лишь искажение музыкального содержания под давлением коммерческих соображений» [2, с. 142]. Это можно понять, и для знатоков музыки Малера введение Адажиетто в фильм должно было бы показаться грубым нарушением структуры целой симфонии. Также высока была вероятность неправильной интерпретации композиторского замысла зрителем, который, возможно, впервые услышит Малера именно в контексте фильма. Но здесь, скорее, выражается нежелание «делиться» Малером с широкой публикой, чем что-либо другое.

Что же касается еще одного малеровского отрывка, IV части Третьей симфонии (1896), то и он выбран не случайно. Режиссер намеревался сначала взять для этой сцены что-либо из вокального цикла «Песни об умерших детях» (1904), но в итоге остановился именно на этой части, опять же по соображениям сочетания с изобразительным рядом, а также в связи со смыслом стихов Ницше, которые положены на музыку:

«О человек!

Внимай! Внимай!

Что говорит полночный мрак?

“Я спал, я спал

и я очнулся от глубокого сна...”» [3, с. 260].

После достаточно длительного Адажиетто, успевшего прозвучать уже три раза, эта композиция воспринимается как нечто новое, свежее, неожиданное, что по сути верно, если принимать во внимание роль этой музыки в контексте сцены. Ашенбах, вдохновленный античной красотой любующего морем Тадзио, вдруг словно просыпается, оживляется, берет нотную бумагу и начинает записывать музыку, свою музыку, такую, к которой, возможно, он путем разума стремился всю жизнь, но только благодаря чувствам, которых всегда избегал, смог создать. Отрывок из Третьей симфонии Малера здесь представляется нам как сочинение Ашенбаха.

Особого внимания заслуживает колыбельная русского композитора Модеста Петровича Мусоргского «Спи, усни, крестьянский сын» (слова А. Н. Островского) в исполнении Маши Предит, которая звучит перед финалом фильма. Она не была запланирована изначально. «Я предполагал, что незадолго до смерти Ашенбаха пляж, ранее переполненный толпой, превратится как бы в пустыню и останутся на нем только русские, то есть самые бесстрашные, самые общительные, самые большие говоруны. А когда я приступал к съемкам этой сцены, мне пришло в голову, что ведь среди статистов находится Маша Предит, в прошлом превосходная камерная певица. И тогда я попросил ее спеть мне что-нибудь по-русски. <...> Она раздумывала двадцать четыре часа, а потом спела эту «Колыбельную» Мусоргского» [3, с. 261]. Эта цитата, медленная, печальная колыбельная, исполненная а capella, стала самой точной прелюдией к смерти Ашенбаха.

Еще одним примером цитирования незапланированной композиции явилась популярная фортепианная пьеса «К Элизе» Людвиг ван Бетховена, которую сначала исполняет Тадзио в отеле, а затем Эсмеральда. Она стала связующим элементом между сценами, но главным образом, между этими двумя персонажами. Для Висконти было важно показать их тождество, так как для Ашенбаха и мальчик, и девушка, являются одним и тем же, то есть причиной проявления его слабости. И Тадзио, и Эсмеральда несут собой красоту. Поэтому режиссеру было неважно, какая именно композиция должна звучать. Висконти просто попросил мальчика-актера сыграть то, что тот умеет [3].

В смысловой, композиционной и драматургической организации музыкального решения «Смерть в Венеции» получилась одним из самых совершенных фильмов Висконти, если не лучшим. И пусть бытует мнение, что успех ему принесла именно музыка Малера, но разве можно в данном случае отделять музыку от всей картины? После необходимых разборов литературного источника, музыки и киноязыка стоит отодвинуть подробный анализ на второй план и непосредственно воспринимать фильм как одно целое.

Список литературы

1. Барсова И. А. Симфонии Густава Малера. М.: Советский композитор, 1975.
2. Данузер Г. (Фрейбург). Малер сегодня – в поле напряжения между модернизмом и постмодернизмом. URL: http://www.lib.ru/CULTURE/MUSICACAD/MALER/maler.txt_with-big-pictures.html (дата обращения: 28.05.2015).
3. Лукино Висконти: Статьи. Свидетельства. Высказывания / сост., ред. и авт. коммент. Л. К. Козлов. М.: Искусство, 1986.
4. Кудряцев С. Экзистенциальная ретро-драма // Книга рецензий «3500». URL: <http://www.kinopoisk.ru/review/936991/> (дата обращения: 28.05.2015).

5. Смерть в Венеции (фильм) / Википедия – свободная энциклопедия. URL: <https://ru.wikipedia.org/> (дата обращения: 28.05.2015).

6. *Шак Т. Ф.* Цитаты классической музыки в структуре медиатекста / URL: http://www.rostcons.ru/assets/almanac/2012_2/2/shak.pdf (дата обращения: 28.05.2015).

7. Death in Venice / Internet Movie Database. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0067445/> (дата обращения: 28.05.2015).

8. *Larner J.* Music as Narrator: Mahler, Mussorgsky, and Beethoven in Visconti's Death in Venice / URL: http://symposium.music.org/index.php?option=com_k2&view=item&id=9244: music-as-narrator-mahler-mussorgsky-and-beethoven-in-visconti's-ideath-in-venice-i&Itemid=124 (дата обращения: 28.05.2015).

Научный руководитель: *Г. Г. Осипова*, канд. искусствоведения, доцент кафедры искусствознания.

УДК 791.43–2

Д. Д. Швецова

Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, Санкт-Петербург

ОТ «ЧУЧЕЛА» ДО «ВСЕ УМРУТ, А Я ОСТАНУСЬ»: СПЕЦИФИКА ПОДРОСТКОВЫХ КОНФЛИКТОВ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ИГРОВОМ КИНО КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

Что общего между фильмами «Чучело» и «Все умрут, а я останусь»? Идея сравнить эти картины появилась в связи с тем, что в их фабулах и в ситуации их зрительского восприятия есть ряд сходных черт.

1. Обе ленты – о социальном насилии в школьной среде. Ленты буквально шокировали зрителей и вызвали публичные дискуссии. Оценки разделились на две полярные позиции. Одна сторона за то, что эти картины – «слепок с реальности» («В моей школе было точно также», «Я сам это пережил»). Сами создатели близки к этой позиции, ведь в такой ситуации оказалась племянница сценариста «Чучела» Владимира Железникова. Валерия Гай Германика говорила, что ее фильм автобиографичен. На другом полюсе – возмущение зрителей. Обвинения в создании лживого и «черного» фильма. В статье «До и после «Чучела» [1] Ролан Быков опубликовал письма зрителей. Среди них было немало ругательных: «Чему фильм учит наших детей? Как показывает советскую действительность?». В передаче «Ночной показ» при обсуждении фильма Валерии Германики некоторые эксперты и зрители называли его «скучным, лишенным художественной ценности», «фильмом про зверьков» и рекомендовали не смотреть.

2. Социальное насилие и киноязык. Теперь о принципиальном различии. Обе ленты представлены на языке художественной оппозиции. В «Чучеле» – это классика советского реалистического повествовательного и литературного изложения. Неотъемлемые части: символизм, социальная типизация, авторская позиция и этическая оценка происходящего (мораль). Во второй ленте мы имеем дело с традициями артхауса («художественный шок» как способ привлечь зрителя). Идея и стилистика истока фильма по-

лагается на «Догму» Ларса фон Триера («живая камера», «эффект реальности»).

3. Главное различие лент – социальное насилие встраивает в ленты совершенно разные контексты. Рассмотрим это на анализе некоторых фрагментов.

- Кульминация фильма «Чучело», где происходит символическая казнь коллективом «предательницы» Лены Бессольцевой. Крупный план дает возможность идентифицировать себя с жертвой и эмпатически почувствовать ее отчаяние. В фильме мало крупных планов, они направляют восприятие и оценку зрителя. Еще один крупный план – Лена в школьном классе взяла вину Димы на себя. Здесь она показана как юродивая и святая. Сцена сожжения чучела: это деконструкция советского агрессивного коллективизма, и отсылка к временам сталинского Большого террора – идеологии, направленной против «врагов народа». Здесь показаны социальные проблемы позднесоветского общества, разделенного на «богатых» и «бедных».

- Диалог двух школьниц в «Чучеле»: в речи Железной Кнопки присутствуют речевые штампы, близкие к советским лозунгам: «Если ты сегодня предашь товарища, то завтра ты предашь...» («Родину» – слово которое не договаривает Кнопка).

4. Социальная типизация в фильме: Железная Кнопка, презирающая обывателей и «мещанство». Шмакова – из «среднего» класса. Еще один выходец из «среднего» класса – «гибкий лидер» Сомов (он является прообразом комсомольских лидеров 1980-х гг.). Есть также Васильев (из бедной семьи), позиция которого ни на что не влияет. Все эти персонажи показаны как нравственно ущербные. Лена и ее дед – носители «духовных ценностей».

5. «Духовность» и коллективное покаяние. Ролан Быков: «Я был захвачен остротой конфликта между высокой нравственностью, имеющей глубокие корни, духовностью, добротой и стихией мещанского равнодушия, жестокости». Мораль фильма и авторский призыв концентрируются в финале: фраза, написанная на доске, – «Чучело, прости нас!», которая в годы позднего застоя и перестройки стремится консолидировать общество, призывая к признанию коллективной вины и покаянию. В этом же 1984 г. Тенгиз Абуладзе снял драму-притчу «Покаяние», которая стала одним из символов перестройки. Как известно, после 1990 г. интеллигенция стала исчезать из общества как класс.

6. Насилие как «эффект реальности» в ленте «Все умрут, а я останусь»: отсутствует авторская оценка и «герой» в классическом понимании (но есть персонажи-объекты). Насилие и агрессия заложены в природе подростков (общества), как считает автор. Поэтому, поведение подростков не зависит от социального статуса их родителей. В ленте хорошо выстроен текст, он использован в качестве метода провокации и приема шокирования. Кульминация ленты: «бедная» речь и зашкаливающая агрессия подростков. Драка школьниц, заснятая на мобильный телефон. Зритель здесь – «беспомощный свидетель». Зрительский дискомфорт – часть программы артхаусного кинематографа, а визуальное насилие работает на «продажу шока».

7. Мораль фильма: а) насилие – это норма коммуникации; б) «можно жить и без общества» (так можно перевести финальные слова избитой и униженной школьницы своим родителям). Авторское понимание насилия радикально отличается от трактовки «Чучела». Носителями насилия является старшее поколение: советская интеллигенция. Именно ее жизненный опыт –

пережитые страхи, унижение, потери и успехи – искажает жизнь двух последующих поколений.

Список литературы

1. Ролан Быков: «До и после «Чучела». URL: <http://www.libros.am/book/read/id/367280/slug/do-i-posle-chuchela> (дата обращения: 17.04.2016).

Научный руководитель – *Е. Д. Еременко*, канд. искусствоведения, доцент кафедры драматургии и киноведения.

УДК 534.85:7

А. В. Щедрин

Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, Санкт-Петербург

САУНД-АРТ: ОТ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ДО НАШИХ ДНЕЙ

Термин «саунд-арт» вошел в употребление только в 1990-х гг., хотя многие художники и до этого изучали возможности звуковой среды и ее интеграции в мир искусства и в повседневную жизнь. Но именно в последнее десятилетие XX в. саунд-арт стал не просто категорией так называемой экспериментальной музыки, а оформился в полноценное направление искусства, предназначенное в равной степени для слуха и зрения [1]. Одна из фундаментальных проблем в изучении саунд-арта – вопрос о его определении и границе собственно музыкального и в широком смысле звукового искусства.

Наиболее общо саунд-арт трактуется в англо-американской традиции, где означает *любая работа художника со звуком*. Искусствовед Дуглас Кан в одной из своих статей пишет, что ему не слишком нравится термин «звуковое искусство» и он предпочитает более общее понятие «звук в искусстве» [5]. Следует также отметить, что ряд художников настаивают на принципиальной неопределимости саунд-арта, или же отвергают этот термин как таковой. В Германии изучение звукового искусства происходило в основном в рамках музыковедения, поэтому в самом определении акцент делался на том, что отличает его от музыки – на пространственном или пластическом измерении. Дополнительную путаницу вносит тот факт, что понятие *Sound art* изначально появилось в английском языке для описания ряда экспериментальных музыкальных практик. Поэтому употребление в русском языке термина *звуковое искусство* (по аналогии с большинством европейских языков) является, возможно, более предпочтительным [4].

ЗАРОЖДЕНИЕ ЗВУКОВОГО ИСКУССТВА

Первая веха, на которой сходятся практически все исследователи, – создание итальянским художником-футуристом Луиджи Русоло (1885–1947) шумовых инструментов «intonarumori» в 1913 г. Именно тогда появился манифест Русоло «Искусство шумов», в котором декларируется необходимость перехода от прозрачной чистоты, сладости звука и нежной гармонии к странному и резким звукам: «Мы насладимся мысленным созданием в уме орке-

стровок из спуска металлических жалюзи магазинов, хлопанья дверей, гвалта и шума от движущихся толп, разнообразием грохота от станций, железных дорог, чугунолитейных производств, прялок, печатных станков, электростанций и метро» [7]. Не остановившись на теоретическом утверждении шумового искусства, Руссоло изобрел новые музыкальные инструменты – *интонарумори* (intonarumori), своеобразные модуляторы шума, способные имитировать реальные звуки – взрывы, жужжание, гул толпы, шипение. Все шумы, которые можно было произвести, Руссоло поделил на шесть различных категорий, каждой из которых соответствовал свой музыкальный инструмент. Для этих инструментов он сочинял музыку, всякой своей композицией утверждая *шумозвук* и стараясь передать звучание души индустриального города (о чем красноречиво свидетельствуют названия его музыкальных произведений: «Восстание», «Динамизм движения женщины», «Встреча аэропланов и автомобилей»).

• *Эрик Сати: «меблировочная музыка»*. В это же время (середина 1910-х) с идеей «музыкальной мебели», т. е. такой музыки, которая была бы частью интерьера, выступил Эрик Сати (1866–1925). Он перевернул общественное представление о музыке и стал идейным вдохновителем Стравинского, Дебюсси и Джона Кейджа. Музыкальная находка Сати родилась из так называемой «досадной музыки»: однажды он написал пьесу «Досада», где музыкальную тему рекомендовалось повторить 840 раз. Из досадных повторений и берет свое начало «меблировочная музыка», в основе которой лежит скука. По сути это фоновая музыка, которую не нужно слушать специально и которая идеально подходит для сопровождения обычных повседневных действий человека – похода в магазин или приема гостей. Композицию «Обои в кабинете префекта» нужно было слушать именно в кабинете префекта. «Звуковой плиточный пол» был призван стелиться под ноги во время ланча или при заключении брачного контракта. «Занавеска без окна» должна была помочь скоротать долгие осенние дожди, а повторяющаяся до бесконечности мини-композиция «Еще стаканчик вина» проигрывалась тогда, когда у слушателя появлялось желание выпить [1].

• *Арсений Авраамов и «Гудковая симфония»*. Один из первых экспериментаторов в области саунд-арта – советский авангардист Арсений Авраамов (1886–1944) – в 1923 г. попытался сделать слушателем музыки каждого жителя города, выстроив из звуков городских фабрик, кораблей, самолетов и других звуков мелодии «Интернационала» и «Марсельезы». Роль музыкальных инструментов в этой композиции должны были выполнять всевозможные шумы городского пространства: машины, механические устройства, заводские и паровые гудки, а также пистолетные и пушечные выстрелы, используемые композитором в качестве ударных. «Гудковую симфонию» сыграли дважды – в Баку и в Москве. Она стала предтечей возникновения «конкретной музыки», конструируемой исключительно из природных звуков и окружающих человека повседневных шумов.

Важные звуковые эксперименты проводились в 1920-е гг. русскими футуристами. Иван Вышнеградский (1893–1979) решает прибегнуть к расширению звукоряда посредством его дробления на микроинтервалы, тем самым увеличивая звуковое пространство и создавая его неограниченную плотность. 7 ноября 1918 г. Вышнеградский написал «Четыре фрагмента» для фортепиано. В тот же день он создал и вторую версию этого сочинения –

для двух фортепиано, настроенных с разницей в четверть тона. Это был его первый формальный эксперимент в области *микрорхроматики* [8].

В 1918 г. Лев Термен (1896–1993), русский и советский изобретатель, лауреат Сталинской премии первой степени, создает *терменвокс*. Это событие считалось одним из основополагающих в истории электронной музыки. Игра на терменвоксе заключается в изменении музыкантом расстояния от своих рук до антенн инструмента, за счет чего меняется емкость колебательного контура и как следствие частота звука. Вертикальная прямая антенна отвечает за тон звука, горизонтальная подковообразная – за его громкость. Для игры на терменвоксе необходимо обладать хорошо развитым музыкальным слухом: во время игры музыкант не касается инструмента и поэтому не может фиксировать положение рук относительно него и должен полагаться только на свой слух. Инструмент предназначен для исполнения любых (классических, эстрадных, джазовых) музыкальных произведений в профессиональной и самодеятельной музыкальной практике, а также для создания различных звуковых эффектов (пение птиц, свист и др.), которые могут найти и нашли применение при озвучивании фильмов, в театральных постановках, цирковых программах [9].

РАЗВИТИЕ САУНД-АРТА

• *Джон Кейдж: зарождение саунд-перформансов*. В 1937 г. американский философ, поэт и композитор Джон Кейдж (1912–1992), начавший свой творческий путь в весьма традиционных рамках, быстро вышел за пределы стандартного понимания звуковой гармонии и создал ряд статей, которые затем привели его к тезису, что «всякий звук является музыкой». Причем звуки не обязательно должны быть идеально выверенными и следовать в строго определенной последовательности друг за другом [1]. Кейдж был проповедником *алеаторики* метода композиции в музыке XX–XXI вв., допускающий переменные отношения между элементами музыкальной ткани (в том числе нотного текста) и музыкальной формы и предполагающий неопределенность или случайную последовательность этих элементов при сочинении или исполнении произведения [10]. Кейдж намеренно создавал помехи, помещая внутрь пианино разные предметы, которые деформировали звучание инструмента, и вносил в музыку элементы случайности, разбрызгивая чернила по нотной бумаге или руководствуясь пятнами от кофе, разлитого на нотный стан. Кроме того, Кейдж организовывал *саунд-перформансы*, например, на время становился дирижером настроенных на разные волны радиоприемников. Самый известный саунд-перформанс Кейджа – «4'33"», музыкальная композиция стандартной трехчастной структуры, где для произвольного количества музыкантов прописано только одно действие: *tacet* – «сохраняй тишину». Благодаря воцарявшейся во время исполнения композиции тишине оркестр имел возможность на 4 мин 33 с поменяться с публикой местами – именно звуки, неизбежно производимые слушателями, становились основным объектом звукового внимания в этой композиции.

• *Звуковая скульптура*. В 1950-х гг. братья Бернар и Франсуа Баше начинают делать экспериментальные музыкальные инструменты и дают развитие новой категории саунд-арта – созданию «звуковых скульптур», которые не только звучали на концертах или в записи, но и выставлялись в музейном пространстве. Их идею подхватило множество саунд-художников. В 1958 г. Жан Тэнгли (1925–1991) начал делать звуковые скульптуры – музыкальные инструменты из консервных банок и деревянных колесиков. Звук из них из-

влекался с помощью ручья: поток воды бил по банкам с разной скоростью и под разным углом. Его же изобретение – «метамеханические» скульптуры, издающие случайный набор звуков из поворота шестеренок в металлических конструкциях. Сейчас звуковые скульптуры – явление крайне распространенное, звуки можно извлечь практически из всего. Например, на некоторых морских побережьях установлены «морские органы» (музыкальные инструменты, музыку в которых через серию труб создают морские волны) или «поющие деревья» (в них музыку генерируют порывы ветра).

- *Звуковые инсталляции.* Окончательное складывание звукового искусства происходит в 1960-е гг. Американский композитор Ла Монте Янг (род. 1935) помог оформиться такому явлению, как саунд-инсталляция. Он обустроил собственное жилище так, что музыка звучала в нем 24 часа в сутки – иногда это длилось месяцами. Янг попытался смешать безграничность времени с бесконечным звучанием, пропагандируя концепцию «вечной музыки», которая не должна иметь ни начала, ни конца. Он же – автор самой длинной непрерывной фортепьянной пьесы, попавшей в Книгу рекордов Гиннесса: композиция «Хорошо настроенное фортепиано» исполняется 4 ч 12 мин и 10 с [1].

Множество звуковых инсталляций появляется в наше время в России. Например, проект «Мой кит» напоминает место для релаксации: потолок помещения, в которое попадает зритель, имеет купольную форму, картинка на нем переливается подобно калейдоскопу, завораживая и окутывая посетителя. Все это сопровождается аудиорядом. Инсталляция разместилась в отремонтированном корабле «Брюсов» на Москве-реке и открыта для посетителей каждый вечер [2].

Немецкая мультимедийная инсталляция INSIDEOUT позволяет почувствовать силу природных явлений. Дом, созданный из осветительных приборов, который является своего рода убежищем, позволяет ощутить все переживания настоящего шторма и увидеть его изнутри. Атмосфера шторма передается за счет звуков, окружающих слушателя, и за счет игры света [3].

- *Саундскейп.* В конце 1960-х гг. Реймонд Мюррей Шеффер (род. 1933) основал «World Soundscape Project» – проект, посвященный документации и исследованию звуковых пространств. В этом проекте берут начало акустическая экология и саундскейп. Саундскейп звуковое окружение, передающее атмосферу определенных мест – стал логичным продолжением «конкретной музыки». Саундскейп-музыканты работают со звуками городов, рынков, природы, лесов и океанов, животных, растений, космоса и т. д., при этом записанные звуки часто проходят компьютерную обработку. Саундскейп помогает создать звуковые карты, которые могут быть использованы как «капсулы времени», помогающие восстановить звуковую характеристику любой местности. Саундскейп-художники собирают у себя целые коллекции подобных карт: «звуковые отпечатки» улиц, городов и целых стран.

- *Биомызыка.* Исследования основных биологических процессов, происходящих в человеческом теле, привели к возникновению биомызыки, программируемой физиологическими процессами. В 1965 г. американский экспериментатор Элвин Лусьер написал композицию «Музыка для исполнителя соло», где альфа-волны мозга, зафиксированные специальным аппаратом, управляют звучанием ударных инструментов в музыкальном произведении. А позже был создан электрокардиофон – музыкальный инструмент, использующий сердечные волны для генерирования звуков [1].

Саунд-арт (или звуковое искусство) – явление необычайно многогранное, всеобъемлющее, интересное и постоянно меняющееся. Оно затронуло все сферы жизни человека; экспонаты завоевали место как в самых известных и престижных галереях во многих странах мира, так и в повседневных местах обитания человека вроде улицы, библиотеки или торгового центра. Звуковое искусство является объектом бесконечных споров, восторгов и порицаний до сих пор. Но оно заслужило право зваться «искусством», потому что является не просто очередным приятным и диковинным развлечением, а в большинстве своем несет в себе авторскую концепцию понимания взаимоотношений звука и пространства в мире, взаимоотношения вещей и их смысла, человека и звука в природе, звука и объектов искусства. Оно обращает внимание на такие обыденные процессы в жизни человека, как звук автомобилей, шуршание листьев, шелест прибоа. Это учит слышать и слушать мир вокруг нас и помогает нам пристальнее прислушаться к самим себе.

Список литературы

1. URL: <http://www.theoryandpractice.ru/posts/9417-sound-art> (дата обращения: 29.03.2016).
2. URL: <http://www.artoblaka.ru/blog/saund-art-zvukovyie-installyatsii-tendentsi/> (дата обращения: 29.03.2016).
3. URL: <https://www.vimeo.com/131122776> (дата обращения: 27.03.2016).
4. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Саунд-арт#cite_note-autogenerated1-4 (дата обращения: 28.03.2016).
5. Kahn D. Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts. Cambridge, MA, 1999.
6. Licht A. Sound Art: Beyond Music, between Categories. NY, 2007.
7. URL: <http://www.wensdi-adams.livejournal.com/49402.html> (дата обращения: 05.04.2016).
8. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Вышнеградский,_Иван_Александрович (дата обращения: 05.04.2016).
9. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Терменвокс> (дата обращения: 05.04.2016).
10. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Алеаторика> (дата обращения: 05.04.2016).

Научный руководитель: *Г. Г. Осипова*, канд. искусствоведения, доцент кафедры искусствознания СПбГИКиТ.

Круглый стол

СЦЕНАРИЙ В СОВРЕМЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

УДК 791.43

А. С. Занин

Санкт-Петербургский государственный институт
кино и телевидения, Санкт-Петербург

ПЕТР ЛУЦЫК И АЛЕКСЕЙ САМОРЯДОВ: ВРЕМЯ УХОДИТЬ В «ДИКОЕ ПОЛЕ»

По шоссе несутся грузовики, у каждого – полный кузов дедовских трехлинеек. Подъезжают к столице, а по обочинам другие грузовики стоят сломанные, горят костры, а дым небо застилает. Из кабины высовывается молодой парень и шкурку лисью к зеркальцу цепляет. Шкурка полощется по ветру, будто зная какое. Впереди Москва и кажется, быть пожару... Так начиналась обычная студенческая короткометражка, ее сняли третьекурсники-сценаристы из ВГИКа Петр Луцык и Алексей Саморядов. «Канун» (1989) показали пару раз на студенческих фестивалях, да и быстро забыли. Фильм не призывал к бунту, но его молчаливая суровая ухмылка давала четко понять: никакой власти теперь нет и страха тоже нет, окраина уже давно сильнее центра. «Чего же вы боитесь, я же еще ничего не сделал!». На следующий год студенты защитили дипломы, а спустя четыре года погиб один из них, а спустя еще шесть лет – второй. Тут они стали «легендами». Или сначала стали легендами, а потом погибли. Они смогли показать, как можно быть сильным, как необходимо быть злым, как было еще возможно тогда – говорить свободно, когда было еще что предложить, когда в этом был какой-то смысл. В «Кануне» уже заявлены все темы, которые дальше развивали Луцык и Саморядов: мужики надвигающиеся на хилую столицу, казаки, те самые, настоящие, вольные – разинские, булавинские, махновские – и дерзкий чужак-одинок, который посмеиваясь, поворачивается к опасности спиной, и Казанский вокзал, с которого – и только с которого – отныне все их герои будут возвращаться домой. В свое Дикое Поле, лежащее где-то между Казанью, Оренбургом и Ташкентом. Вольница, свободная и жестокая, пугающая и одновременно с тем завораживающая.

В «Кануне» была и самая известная из историй Саморядова: «сказка про Последнего Ангела», «новая притча про Исаака и Авраама», о том, как жена Коннова с хутора Романовского родила овцу, а Коннов испугался и ускакал в степь, а потом встретил мальчика, который сказал: «Езжай домой, Бог отвернулся от русских, а я ваш последний Ангел остался, езжай и живи как есть – лучше не будет». Тогда Коннов перегнулся с седла и хватил мальчика ножом по горлу: «Раз отвернулся, то и ангела такого сопливого нам не надо, мы другого бога съедем!». И ускакал. А в последнем кадре, на тонущем в дыму холме, над бегущим от столицы поездом появляется всадник – и значит, то вовсе не сказка была... Как и Дикое Поле вовсе не было ими выдуманно: просто взяли родные для Алексея окрестности Оренбурга и поселили

туда «добрых людей» силой и волей похотивших на Петра. Петр-то мог все что угодно: «Вот я сейчас могу встать, и пойти, и дойти до метро “Новослободская”. Это просто. Я дойду. Захочу и дойду до Иркутска, захочу, пойду дальше до Аляски, до Маями и вернусь – я все могу» [1, с. 217].

Луцык и Саморядов прославились уже на третьем курсе, написав «Дюба-Дюба», историю с одной стороны про самих себя, про то, как учится во ВГИКе на сценарном факультете Андрей Плетнев из Оренбурга, а с другой – про чужака-одиночку, в которого он превращается, когда случайный знакомый из дома рассказывает ему про Татьяну, которая когда-то любила Андрея, да разлюбила и с бандой связалась, а теперь сидит в тюрьме. В одном из вариантов сценария эта история начинается там где заканчивается «Канун»: подъезжают к институту грузовики и выходит мужик и находит на лестнице Андрея, гостинцы ему передает. Тут и нападает на Андрея страсть, да не просто страсть – одержимость. Когда готов идти на все, если задумал вытащить кого-то из тюрьмы, даже если из спасителя суждено стать рабом. Между печалью и небытием выбирая небытие: рвануть кольцо гранаты и ухнуть в пустоту вслед за всем миром. Проверить мир на прочность и быть готовым, что мир проверит на прочность тебя.

Как в другом сценарии «Праздник саранчи» проверяет инженера Гусева, рохлю и мямлю, неспособного даже дать наглому начальнику в морду, когда тот крутит шашни с его собственной женой или на другой день столкнуть пьяного начальника с поезда или хотя бы прыгнуть самому. Ответ не заставил себя долго ждать: выскочив по нужде на полустанке, Гусев получает поленом по голове от неизвестного и спустя несколько часов оказывается выброшенным из багажника автомобиля посреди раскаленной степи. Гусев должен обжечь до мяса голые ноги, пока дойдет до поселения, чтобы стать воином, опасным как гремучая змея и как воин раз за разом терять все, что обретаешь: новую любовь, новый дом, настоящего друга. Чтобы вернуться обратно в Москву и поймать пулю, потому что столице уже не нужны сильные духом.

Этому Луцык и Саморядов находили особый резон: «Каждой своей историей мы хотели поднять дух человека». Только вот способен ли был растерянный заspanный человек, который каждое утро спускается по эскалатору с одной мыслью «поскорее бы в вагон, только бы плотнее толпа, чтобы расслабить ноги и еще немного поспать...», поднять себе этот дух? Фильм по «Празднику саранчи» появился почти одновременно с «Астеническим синдромом», где в прологе были эти люди-сомнамбулы, целый город-муравейник уставших людей, но режиссер опустил этот пролог. И люди продолжали спать, когда на смену выходил Игнат-металлург (из следующего сценария – «Дети чугунных богов»), чтобы биться с раскаленным железом как его предки из вертовского «Энтузиазма». Но люди уже позабыли, ради чего запускали завод, и осталось лишь сражаться до потери сил. Энтузиазма больше нет, осталась только усталость. И сбившись с пути бредет Игнат посреди заснеженной пустыни, он присядет на ворованный стул, допьет остатки самогона и горько зарыдает. Потому что впервые задумался о том, как одинок, потому что остался один на один с собой. Потому что нечего терять и можно на себе проверить крепость сваренной брони. Бог умер, остался лишь чугунный бог и его дети. А если и доберешься в столицу, то могут и глаза украсть, как это случилось с молодым казаком Колькой Смагиным, по пути домой он увидел, что ночью его карие глаза похитила столичная ведьма и нужно возвращаться назад, поймать эту ведьму...

Сегодня «Гонгофер» кажется максимально близким воплощением на экране мира Луцыка и Саморядова. Хотя обычно они никогда не были довольны фильмами по своим сценариям, будь то «Дети чугунных богов» (1993) Томаша Тота, «Дюба-Дюба» (1993) их друга Александра Хвана или «Савой» (1990) Михаила Аветикова (где сценаристы и вовсе отказались ставить свое имя в титры и забрали свое название «Праздник саранчи»). Ставивший «Гонгофер» Бахыт Килибаев кажется самым близким по духу Луцыку и Саморядову (хотя возможно где-то существует сценарий и тоже окажется, что было придумано гораздо «круче», чем воплощено в фильме). С Килибаевым их объединила неразрывность серьезности и иронии. Он снял «Гонгофера» на студии АО «МММ», где перед этим сделал клип на песню группы «Ноль» «Иду курю», а после – создал главного российского телевизионного трикстера 1990-х гг. Леню Голубкова. История про охоту на ведьму из Чертанова должна была открыть целый проект мистических фильмов, где рассказывалось, как открылась межвременная воронка, поглощающей Москву, о том как воскресили Сталина, разместив особые артефакты в шпилях московских высоток, как история про войну между темными силами и светлыми... Все это шло в русле открывшейся в начале девяностых повальной тяге к мистике и эзотерике: Мари Деви Христос и Кашпировский, Анастасия и Ричард Бах... пирамида «МММ» ведь многими воспринималась с такой же верой, как пришествие нового Мессии. Когда привычные связи потеряны, когда новые пути еще не осознаны... И тут мистика прорвала экран: Федор Чистяков, на музыке которого строился «Гонгофер» и который должен был исполнить здесь небольшую роль исполнителя зонгов, попытался совершить ритуальное убийство своей «музы» и губительницы Ирины Линник. Позже, в камере предварительного заключения, в качестве «чистосердечного признания» написал такие стихи: *«Ей имя “Ведьма” предок дал далекий. \ Таких сжигали при народе и не зря. \ И я не удержался от искусства. \ Но глаз закрыть и все забыть не смог (...) И за дела свои она достойна смерти, \ И должен царствию ее прийти конец. \ Я вынес приговор ей. Казнь назначил. \ И в исполнение привел собственноручно...»* Выйдя из «Крестов», Чистяков на много лет свяжет себя со Свидетелями Иеговы, а несколькими годами ранее, однажды вернувшись с дачи Ирины, Александр Башлачев поднялся на восьмой этаж дома 23 по проспекту Кузнецова и в последний раз в жизни открыл окно... И может правда ведьма была? Но вернемся в 1993 г. ...

В июне на сочинском «Кинотавре» состоялась премьера тех трех фильмов по их сценариям. До того – «Дюба-Дюба» была показана (правда без успеха) в Каннах. И, казалось бы, вот слава пришла, но Алексей и Петр работали, как любимый ими Капитан Тушин из «Войны и мира»: вокруг рвутся снаряды, кипит бой, а Тушин этого не замечает и просто выполняет свою работу. И до славы им пока нет никакого дела: они еще не сказали самого главного... Они оба все еще ощущают силу, земную, степную, азиатскую, и это на лету схватывается критиками («через вас идет очень сильная и темная энергия»), но они все больше предпочитают отшучиваться («Я вам по секрету скажу – не только темная, но – всякая») [2, с. 255] и играют в любимую игру – «кино всегда было бандитским ремеслом». Хотя больше чем работать они, конечно, любят хорошо прожаренное мясо, водку и девушек, «это было уж всяко интереснее, чем собственная писанина, от которой потом еще и палец

указательный кривеет». Пили много. Но всегда – когда приходит время работать – отставляли стаканы в сторону и работали. Они проверяли эпоху на зуб, как фальшивую монетку: *«Скажу я тебе, чего по телевизору не скажут и в газетах не напишут: государству моему я не нужен и государство за меня не заступится, от болезни, тюрьмы и смерти не защитит. И помощи мне от него не предвидится. А коли так, сам объявляю себя государством, маленьким, вредным и независимым. Где буду сам царь и солдат. И всякое к себе презрение и унижение буду воспринимать как начало против меня военных действий»* [3, с. 54].

И осенью время вдруг переломилось: раздался хруст костей у полыхающего Белого дома – защитники бежали по телам товарищей – это пытали время. Тогда и перестали существовать эти люди 1990-х гг., с их прыгающей походкой. 4 октября 1993 г. Я не ставлю кавычки. Цитата подразумевает автора, но автора у того что случилось до сих пор не нашлось. Так же как за два года до того, в августовские дни народ вышел на площади обеих столиц. Тогда стрельбы не было. В этом году Лозница аккуратно собрал сохранившиеся киноматериалы и сделал «Событие», история о том, сколько людей способна в себя вместить Дворцовая, сколько кулаков одновременно способны подпирать небо над площадью, и как голос, принадлежащий телу толпы, скандирует: «Хунту долой!». Хотя должно бы звучать сакральное: «Я ничего не видел в Хиросиме». Об этом «монтировала» свое «Время сэконд-хэнд» Светлана Алексиевич. Толпа являет собой единение, толпа всегда ищет «отца». А «отец», вместо этого, приказал стрелять. И зажужжали пули, настоящие смертоносные. И толпа побежала. Был большой спектакль. Проверили на прочность решимость быть самостоятельными. «Отца» так и не простили. Просто – позабылось со временем. С тех пор на площади больше не ходят, все больше дома сидят, телевизор смотрят и ругаются.

В те дни Денис Евстигнеев снимал по сценарию Луцыка и Саморядова фильм «V.I.P.» («Лимита»). Сцена пожара в офисе на Калининском проспекте привлекла журналистов и они долго снимали здание Верховного совета сквозь дым от декорации. Через пару дней уже горел сам Верховный совет. Продюсер «V.I.P.» и друг детства Евстигнеева бизнесмен Сергей Мажаров год спустя будет застрелен в своем доме в Париже. Приближались снова новые времена: «Не все мы умрем, но все изменимся» – для «Дюбы-Дюбы» взял библейский эпиграф Александр Хван. Этого эпиграфа не было в сценарии. Но так и случилось. В фильме для всепожирающей страсти у Хвана не осталось места, Андрей не полюбит Татьяну, она не станет его «одержимостью» как в сценарии, а потому и за кольцо гранаты схватится тоже другой Андрей. Он не умирает, он изменяется. Он выбирает печаль. В отличие от Саморядова, который в тот момент, когда в январской Ялте нового 1994-го г. на первом форуме молодых кинематографистов «раздаются путевки в XXI век», решает рассказать свою последнюю сказку: про то как бог призвал Алешу воевать на небе за божью славу. Он не сам хотел, за него уже все было написано. В октябрьские дни Денис Евстигнеев снимал «Лимиту». В фильме один из героев стреляется, но в сценарии Саморядова он выпадает из окна. А через год после «Кинофорума», Нина Зархи вспоминала: *«... спустя полтора часа после гибели товарища один молодой режиссер прочел танку, а другой призвал всех “молиться, молиться и молиться”. Но столы не сдвинули и друг к другу не потянулись даже в смятении. Эпоха*

объединения канула». Теперь в Оренбурге на родной школе Алексея висит табличка «...учился здесь, по прозвищу Звонок». Именем Алексея названа улица в три дома, даже и не улица так – тупик, на могильной плите написано «драматург». И эпитаф, который он не сочинял: «Не все мы умрем, но все изменимся...»

Петр был сильный духом. Хотя и ощущал, что время теперь стоит на месте. Люди уходят, а время стоит. Только этим я могу объяснить его участие в одиозном «Русском проекте» Первого канала. Серии социальных роликов, которая ныне проходит по разряду *«что-то глубоко человеческое, доброе и нужное, что вдруг показали нам с экранов телевизора, откуда предыдущие несколько лет мы не видели ничего хорошего, помогавшего людям в “лихие 90-е” найти силы для преодоления трудностей, найти себя и свою связь со страной»* [4]. После начала чеченской войны вопрос о самоидентификации страны встал очень остро. «Русский проект» отменял одновременно советский «героический» дискурс и постперестроечный «оружевский» и предлагал прекрасный образ прошлого: история России как история простых чувств. Россия как «Старые песни о главном», как реконструкция ХХС, как церетеллевский Петр. Мы не умерли, но – изменились. Об этом в 1998 г. Луцк снимает «Окраину». И сразу же после премьеры на «Кинотавре» вокруг фильма началась яростная полемика. Кто-то интерпретировал его как яростный призыв к бунту, кто-то как яростную левацкую агитку, кто-то как «Любить по-русски» снятое Евгением Юфитом: «Натуральный кинематографический теракт». Но мало кто вспомнил, что «Окраине» предшествовал более радикальный сценарий «Добрые люди», история про то, как в отдаленно взятом колхозе мужики устанавливают народную власть и как революция неизбежно сменяется контрреволюцией. «Потемкинская» фабула про «Новый мир», а «Окраина» начинается там, где «Добрые люди» заканчиваются. И эпитафия не может стать спичкой, из которой возгорится пламя народного гнева, или камнем в руках нацболов, которые подняли «Окраину» на шит. Считается, что фильм говорит на языке раннего звукового советского кино, вычитывали множество отсылок: тут тебе и барнетовская «Окраина» и Чапаев с трилогией о «Максиме». Из присутствия в кадре символов советской эпохи и растет вся грызня между либералами и красно-коричневыми. А по сути, если уж и выдумывать какие-то политические взгляды героям фильма, то это будут все те же казаки-махновцы, недаром ведь еще при жизни Алексея они задумывали сериал про батьку. Но это все в контексте фильма не имеет абсолютно никакого значения. В титрах наряду с Луцком в режиссерах значится и Саморядов. И фильм получился именно о том, каково это снимать кино, будучи мертвым. Фактически это радикальный пример того, как кино фиксирует работу смерти, вернее даже – «смерть после работы». Пример менее очевидный, но более радикальный, нежели вендерсовская «Молния над водой»: здесь пленка фиксирует не режиссера, умирающего во время работы над фильмом, но снимающего уже из-за черты. После этого Алексей не мог не позвать Петра к себе. Так говорили и думали многие 28 октября 2000 г. Накануне Луцку отказали в финансировании «Дикого Поля». Ночью его не стало. А время все еще не двигается, хоть и прошло уже пятнадцать лет. Начнет ли? *«Вербовка закончена, скоро начнется экин. Вспомни сестричек своих Вася Векшин»*. Проснемся ли: эскалатор почти закончился. *«Чего же вы боитесь, я же еще ничего не сделал!»*

Список литературы

1. Луцкы П. Мы каждой своей историей пытались поднять дух человека // Кино-сценарии. 2009. № 4–6.
2. Матизен В. Кино и жизнь. 12 дюжин интервью самого скептического киноκριтика: В 2 т. Т. 1. М.: Глобус-пресс, 2013.
3. Луцкы П., Саморядов А. Дюба-Дюба / П. Луцкы А. Саморядов. Дикое Поле. Екатеринбург: Гонзо, 2011.
4. Сетевой журнал «AdMe», «Дима, помашки рукой маме!» URL: <http://www.adme.ru/tvorchestvo-reklama/dima-pomashi-rukoj-mame-24335> (дата обращения: 11.04.2016)
5. Анашкин С. Умер Петр Луцкы // Новейшая история отечественного кино. 1986–2000. Кино и контекст. Т. VII. СПб.: Сеанс, 2004.

Научный руководитель: *О. А. Ковалов*, доцент кафедры драматургии и киноведения СПбГИКиТ.

УДК 791.45

С. А. Семенчук

Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, Санкт-Петербург

ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД А. А. МИНДАДЗЕ

Александр Миндадзе – один из немногих сценаристов, который до сих пор пишет сценарии в форме киноповести «ручной лепки». Казалось бы, к чему сегодня эта архаика.

Сценарий как литературное произведение появился еще в 1920-х гг., и основателем этого литературного жанра в отечественном кино принято считать Александра Довженко. Фильмы этого режиссера наполнены метафизикой, медлительны, природны, поэтичны. Речь в немом кинематографе передавалась с помощью титров, сопроводительные надписи Довженко так же поэтичны. Киноповесть была необходима для того, чтобы оператор и актеры поняли задачу, уловили атмосферу снимаемого фильма.

Эпохой Возрождения для киноповести стали 1960–1970-е гг. Именно киноповесть была лучшим способом обойти редакторский карандаш. Сценарий, записанный литературным текстом, был густ, сложно прочитывался, и меж убористых строк помешалась не одна крамола, под которой подпisyвался даже самый прозорливый цензор. Таким образом сценарии писали и учителя, и ближайшее окружение Миндадзе во время учебы во ВГИКе: Е. Габрилович, Г. Шпаликов, Ю. Клепиков, Н. Рязанцева и др. Они и оказали значительное влияние на творческий метод его работы.

Форма киноповести, как ни странно, способствовала большой степени свободы для режиссера. Конечно, потом литературный сценарий преобразовывался в режиссерский, удобный для съемок.

Сегодня сценарий оптимизирован. Принято писать его так, чтобы в тексте оставалась только необходимая информация, вычищаются «пустые» метафоры, ставятся ремарки. Так называемая «лесенка», значительно упрощающая процесс фильмопроизводства. Сам Миндадзе не раз высказывался

о нелюбви к такому методу работы из-за его схематичности и утилитарности. Математически рассчитанный сценарий он называет «конвейерным» и «предсказуемым» [3].

Миндадзе воспринимает сценариста как писателя, исповедующегося перед своим читателем. Для него важно доскональное знание материала, чувство времени, актуальность. В этом отношении Миндадзе повезло, как мало везет другим: отслужив в армии, он работал в Народном суде [1, с. 7], что позже помогло ему в написании сценариев «Слово для защиты», «Поворот» и многих других фильмов конца 1970-х гг., когда в советском кино поджанр судебной драмы стал чрезвычайно популярен и своевременен.

Вероятно, порождением наблюдений Миндадзе во время работы в суде, стал тип главного героя его сценариев 1970-х – начала 1980-х гг.: человек, не встраивающийся в существующие нормы, неприспособленный к жизни в системе, ломающийся под ее прессом, но продолжающий свое существование. Не борьбу, а именно существование. К таким героям можно отнести персонажей Марины Неёловой («Слово для защиты»), Владимира Гостюхина («Охота на лис»), Олега Борисова («Остановился поезд»), Олега Янковского («Поворот»).

И с первых же фильмов Миндадзе стало очевидно, что он описывает апокалиптический мир, мир после катастрофы. Трагедия в том, что жизнь после катастрофы продолжается и большинство людей продолжает жить так, как жили до нее, чем неминуемо провоцируют катастрофы последующие. Катастрофа может быть как глобальной («В субботу»), так и личной («Охота на лис»). Но всегда она порождает героя, который после нее жить так, как раньше, уже не сможет. Он неминуемо вступает в конфликт со старым порядком вещей. Так, можно сказать, что герои Миндадзе – это порождения катастрофы. Но остаются «живыми» отдельные люди: без предыстории и будущего, лишённые по-настоящему близких и родных, одинокие. «Она и наступила – эпоха отдельных людей» [3]. Оптимизма в его историях совсем нет, но есть жизнеутверждение.

Миндадзе никогда не гнушался переписывать готовый сценарий. Известно, что в работе с Вадимом Абдрашитовым текст не раз переписывался прямо на съёмочной площадке. С В. Абдрашитовым Миндадзе работал на протяжении 26 лет, и этим творческим союзом было создано одиннадцать картин. Среди них и экранизации, и судебные драмы, и фантазмагории.

Работал Миндадзе и с другими режиссерами: Павлом Любимовым («Весенний призыв»), Александром Прошкиным («Три»), Алексеем Учителем («Космос как предчувствие», «Восьмерка»), Андреем Прошкиным («Минесота»).

Нередко возникали проблемы с запуском сценариев, что только подтверждает актуальность и своевременность фильмов, снятых по сценариям Миндадзе. Так, «Парад планет» был отложен [2, с. 103] в связи с началом афганской войны, с финансированием картины «Милый Ханс, дорогой Петр» возникли сложности [4].

Стоит ли упоминать о том, что сценарии Миндадзе оказывались пророческими. Пророческими даже не столько в смысле «предсказания», сколько в самой индикаторной форме. Редко кто улавливает и верно трактует замысел с первого экранного просмотра. Но по истечении времени, укладывания истории и обрастания сюжета фильма внекинематографическими контекстами, зрителю открывается полнота и точность идеи фильмов.

Сам Миндадзе верит, что его фильмы абсолютно ясны и понятны ответственному зрителю [3]. Он искренне возмущается, когда интервьюер преподносит свою трактовку сюжета. Миндадзе наивно думает, что зритель сумеет посмотреть фильм его же глазами. Оснований для этого, конечно, предостаточно: общая история, а Миндадзе снимает фильм сугубо на советском или российском материале, социальная направленность, которую можно отделить от почти невесомой, очень тонкой и изящной метафизической надстройки.

С 2000-х гг. Миндадзе сам стал снимать фильмы по своим сценариям. Для него процесс написания сценария – это «записывание экрана» [4]. Оттого ему так важна скрупулезность в описании пространства-времени, оттого в его сценариях речь героев недостаточна и редко понятна. Реплики героев он прописывает с учетом того, что говорить они будут с экрана, т. е. актеры будут иметь при себе и невербальные средства выразительности: позы, мимику, жесты. Также не стоит забывать и о монтаже, играющем немаловажную роль в создании кинематографической драматургической конструкции его фильмов.

Каждый его сценарий, каждая картина по-особому уникальна. Каждый раз необходим кропотливый поиск операторского решения и оптики видения. Индивидуальный почерк автора растворяется в фильмическом пространстве, но всегда остается узнаваемым.

Список литературы

1. *Быков Д. Л.* После // А. А. Миндадзе. «Отрыв» и другие киносценарии. СПб.: Сеанс, 2007.
2. *Суркова О. Е.* Время как судьба в фильмах Абдрашитова. М.: ИМЛИ РАН, 2014.
3. *Миндадзе А. А.* Ощущая внутреннюю несвободу // Искусство кино. URL: <http://www.kinoart.ru/archive/2003/11/n11-article12> (дата обращения: 06.04.2016).
4. *Миндадзе А. А.* Я всегда видел экран и писал экран // Сеанс. URL: <http://www.seance.ru/blog/interviews/mindadze-interview/> (дата обращения: 07.04.2016).

Научный руководитель: *О. А. Ковалов*, доцент кафедры драматургии и киноведения СПбГИКиТ.

УДК 791.43

А. С. Унукович

Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, Санкт-Петербург

«КОМПЛЕКС ШЕРЛОКА» В СОВРЕМЕННОМ ТЕЛЕСЕРИАЛЕ

Десятые годы XXI в. в мировом сценарном мастерстве ознаменовались новой волной интереса к Шерлоку Холмсу, герою Артура Конан Дойла. Начало переосмысления образа Холмса в телесериале 2010-х гг. было положено телекомпанией ВВС, по заказу которой в 2010 г. был создан сериал «Шерлок», в главной роли – Бенедикт Камбербэтч. В 2012 г. в США выходит телесериал «Элементарно», в роли Шерлока – Джонни Ли Миллер. В 2013 г. на

свет появляется российская версия сериала о Шерлоке Холмсе с Алексеем Петренко.

Почему Шерлок неожиданно завоевал сердца всего мира и похитил раскладку сложными дедуктивными построениями? Сценаристы всего мира согласились со своим проигрышем – создать нового героя нельзя (или слишком сложно). Коммерческому формату телесериала свойственно желание удовлетворить вкусы самой широкой аудитории. Так возникает ставка на героя массовой культуры, который прошел проверку временем!

Сложностью в подобной работе для сценариста современного фильма становится проблема осовременивания дряхлого умника, которому уже больше ста лет. Задача сценариста усложняется: необходимо, сохранив знакомые и любимые зрителем сюжеты из жизни Великобритании XIX в., создать пространство современного общества.

Кинематограф трех стран предлагает зрителю различные варианты интерпретации героя. Три таких разных Шерлока начала XXI в. становятся лакмусовыми бумажками проблем трех стран, на всех уровнях существования от гендерного определения до политических моделей государственного устройства. Постмодернистский прием смещения текстов разных уровней (литературного текста Артура Конан Дойла и контекстуального поля, в которое помещается герой) создает третий пласт, который возникает в сетке современного телевизионного вещания.

Для Великобритании фигура Шерлока – это обновление национального героя. Шерлок в исполнении Камбербэтча призван вдохнуть новую жизнь в миф об интеллектуале и безупречно чопорном английском характере. XX в. не подарил этой стране другого, более «свежего» супергероя, готового вступить в схватку со вселенским злом, в отличие, например, от США, где в кинематографе на основе комиксов о супергероях была искусственно создана мифология, которая и восполнила потребность в том, кто сможет защитить и спасти человечество. В версии сериала ВВС Шерлок Холмс выступает не просто в роли сыщика, который при помощи дедукции распутывает самые сложные преступления, особенности его характера и созданный визуальный образ создает в зрительском восприятии настоящего супергероя. Сверхспособность английского Холмса – интеллект. Сверхчеловеческая способность удерживать в своем сознании огромный запас знаний. Герой превращается в современном пространстве в механизм, это идея человеческого рассудка, который бросает вызов способности компьютера сохранять обилие информации. «Чертоги Холмса» визуально напоминают пространство всемирной паутины, в его сознании живут ссылки и гиперссылки, текстовые файлы и видеоизображения.

Кинематограф США эксплуатирует тему супергероя, т. е. человека, неожиданно приобретающего сверхспособности, не видит причины в подобном качестве использовать черты Холмса. Сценаристы находят ему иную нишу, американский Шерлок – простой человек, способный изменить самого себя. Это современная «American Dream», где только борьба человека с самим собой и постоянное усовершенствование своих способностей может сделать из него достойного члена общества. Отсюда акцентирование внимания на наркотической зависимости Шерлока, жизнь которого крутится вокруг избавления от нее, убегая из Лондона, Шерлок находит свое место в жизни Нью-Йорка, где человек имеет возможность проявить свои способности

в полной мере. Борьба с антагонистом – Мориарти превращается в борьбу с самой собой, с собственным чувственным, так как сценаристы объединяют двух персонажей: единственную любовь Шерлока – Ирен Адлер и его злейшего врага. Борьба переходит от внешнего противостояния двух героев в план эмоциональный, где Шерлоку необходимо отказаться от любви ради победы над абсолютным злом.

В отечественной версии детектив Шерлок Холмс становится схожим с образами героев российского экрана, которые родились еще в далеких 1990-х в сериалах про работников милиции, где персонажи, равные по интеллекту простому зрителю, борются с преступным миром, не обладая никакими сверхъестественными способностями. Декорации Лондона XIX в., в них существует Шерлок-ищейка, который так понятен и знаком отечественному зрителю – вот видение постмодернистского героя, который нужен сегодня. Шерлок не становится центральной фигурой фильма, на первый план выходит мудрый и практичный Ватсон, а Шерлок является только фантазией доктора-писателя, который создает не супергероя, а образ приземленного полицейского вне закона, имеющего некоторые аналитические способности.

Особенностью интерпретации образа Шерлока в различных странах является специфика работы сценаристов с литературным текстом Артура Конан Дойла, что можно проследить на примере повести «Собака Баскервилей». Англичане воссоздают характер мистической истории о чудовище, живущем в Баскервиле, разворачивая действие с включением туда примет XXI в.: генетические опыты и создание химического оружия. Герой ставится в ситуацию борьбы с неизведанным, на помощь ему приходит только совершенный интеллект. Наводящая ужас история об огромной собаке для обывателя представляется как мистическая, потому что он не способен найти этому разумное объяснение. Для ума Шерлока не существует иррациональных явлений, отсюда и его паническое состояние после встречи с чудовищем, он отрицает то, что его разум дал сбой, и он действительно видел монстра. Именно в этой серии зрителю впервые показывают путешествие Шерлока в «чертоги разума» – это его метод обработки информации, путешествие в них – максимальная степень работы мозга детектива. Благодаря суперспособностям нового английского героя, самые необъяснимые и пугающие загадки находят свое рациональное объяснение, что идентично с методом решения загадки литературным Шерлоком в XIX в.

В американском варианте нет нужды в использовании мистической легенды о чудовище, живущем на болотах, мир их зрителя куда более прагматичен, в нем нет места иррациональному восприятию. Шерлок Холмс действует в сериале как хороший детектив: собирает информацию, сопоставляет факты, основываясь на анализе мотивов и возможностей действий подозреваемых. Борьба разума человечества, способного создать совершенного робота, с детективом, знания и навыки которого могут распутать любую преступную сеть, – именно в таком ключе в сериале «Элементарно» интерпретируется повесть Конан Дойла. Центральной сюжетной линией выступает борьба за наследство, и только в этой сюжетной линии, выделенной из литературного текста, способен действовать, созданный кинематографом США, Шерлок Холмс. Материалом для сюжетных построений становятся простые проблемы американского обывателя: наследство, денежные интересы – этот вариант максимально близок к первоисточнику, герои Конан Дойла решают

подобную задачу. И именно это простое соотношение историй становится проигранным на шахматной доске постмодернистских трактовок, эту серию смотреть скучно, слишком явны аллюзии с академическим вариантом развития действия.

Сценаристам, создавшим Шерлока Холмса для российского зрителя, нет необходимости в интерпретации сюжетов Конан Дойла таким образом, чтобы они отвечали чертам нового героя. Задача стоит иная – создать новые сюжеты при сохранении образа эпохи и характера героя. Преследуя эти цели, сценаристы идут по пути смешения нескольких рассказов и повестей в создании каждой серии фильма. При этом имена персонажей и некоторые из мотивов литературного текста сохраняются, создавая новый текст и новые преступления, которые предстоит раскрыть сыщику Шерлоку Холмсу. Таким образом, мотивы повести «Собака Баскервильей» можно найти в сериях «Любовницы лорда Маулбрея» и «Обряд дома Месгрейвов», существует также серия «Собака Баскервиль», которая играет роль только язвительного намека на историю Конан Дойла о мистическом животном. Кличка маленькой собачки – Баскервиль, ее королева Виктория преподносит в дар Холмсу за спасение своей жизни.

Новые интерпретации образа Шерлока Холмса в современных телефильмах нацелены не только на очередное оживление и осовременивание героя позапрошлого века, сценаристы видят в этом обращении материал, на основе которого можно создать того героя, в котором нуждается современная культура каждой страны. В адаптации литературных текстов сценаристы руководствуются в первую очередь чертами характера, созданного ими образа, подчиняя особенности сюжетного построения специфике существования Шерлока Холмса в материале каждого из телефильмов.

Список литературы

1. *Ткаченко И.* Холмс – это сексуально // Искусство кино. 2014. № 2. URL: <http://www.kinoart.ru/archive/2014/02/kholms-eto-seksualno> (дата обращения: 10.04.2016).
2. *Карасев Л.* Интерпретация – «наше все» // Искусство кино. 2015. № 8. URL: <http://www.kinoart.ru/archive/2015/08/interpretatsiya-nashe-vse> (дата обращения: 10.04.2016).

Научный руководитель: *П. М. Степанова*, канд. искусствоведения, доцент кафедры драматургии и киноведения СПбГИКиТ.

РЕЗОЛЮЦИЯ ФОРУМА

По итогам Межвузовского научно-практического форума студентов, аспирантов и молодых ученых «Неделя науки и творчества», посвященного Году российского кино (18–22 апреля 2016 г.), его участники считают необходимым констатировать следующее:

1. В настоящее время Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения проводит подготовку разноплановых специалистов для сферы кинопроизводства и телевидения, что нашло отражение в тематике секций форума. Была организована работа 15 секций, в рамках которых проведено 26 научно-творческих мероприятий разного уровня (межвузовских, региональных, международных), в том числе круглых столов и мастер-классов, на которых сделано 468 докладов представителями 26 вузов и различных организаций.

2. Участники форума считают, что современное российское кинообразование должно строиться на конвергентном практико-ориентированном подходе, включающем научную, творческую и практическую составляющие. Организация открытой площадки регулярного обмена теоретическим и прикладным опытом в области теории и практики киноискусства, социально-культурной деятельности и телевидения позволит занять Санкт-Петербургскому государственному институту кино и телевидения позицию лидера по гармонизации отношений киновузов и прочих вузов Министерства культуры РФ и профессионального киносообщества, включая профессиональные гильдии продюсеров, теле- и радиовещателей и работников кино.

3. По мнению участников, для подготовки компетентных специалистов, адаптированных к реалиям современного кинобизнеса, необходимо активно вовлекать обучающихся в научно-практические и творческие мероприятия различного уровня, что позволит более эффективно формировать будущий кадровый потенциал. При этом повышение уровня организации мероприятий будет способствовать привлечению к участию в них потенциальных работодателей и повышению престижности института как базового вуза по подготовке кадров для отечественного кино и телевидения.

4. Участники форума находят целесообразной практику публикаций представленных на форуме работ с последующим размещением в электронной базе для популяризации проводимых научных исследований и творческих изысканий, привлечения потенциальных инвесторов для финансирования работ и последующего сопровождения творческих проектов, включая выпуски дебютных работ.

Учитывая вышеизложенное, участники форума рекомендуют:

1. Проанализировать возможность проведения на базе Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения межвузовского форума с привлечением представителей профессиональных гильдий Союза

кинематографистов России, представителей работодателей и представителей продюсерских центров.

2. Рассмотреть перспективную возможность использования для популяризации форума доступных средств медиакоммуникаций – печатных и электронных СМИ. Более полно использовать ресурсы сети Интернет, в частности рассмотреть возможность создания единого сайта научной и творческой деятельности института с размещением информации о проводимых форумах, фестивалях; издания журналов и другой актуальной информации.

3. Для повышения мотивации студентов к участию в научных и творческих мероприятиях института предусмотреть в перспективе варианты поощрения студентов – авторов победивших в конкурсах научных и творческих работ, в том числе материально – из централизованного фонда института.

4. Сборник материалов форума разместить в базе данных РИНЦ. Полные тексты публикаций в открытом доступе разместить на платформе e-library.ru.

Программный комитет

СОДЕРЖАНИЕ

ПРИВЕТСТВЕННОЕ СЛОВО	5
ПРОГРАММА ФОРУМА	6

ПЛЕНАРНОЕ ЗАСЕДАНИЕ

<i>Хрюкин Д. А.</i> «Ленинградская школа» кино 1970-х годов: кинематограф достижения личности	13
<i>Мальшев И. П.</i> Особенности функционирования кинокомпаний-мейд- жоров в России	17
<i>Федорова В. В.</i> Медиаграмотность в системе современного образования	22
<i>Водяненко В. И., Могилевцева Д. В.</i> Ивент-маркетинг как технологиче- ская основа продвижения товаров	25
<i>Марков А. В.</i> Советские кинематографисты в Африке: искусство или пропаганда	30
<i>Королькова Е. Д.</i> Маркетинговые исследования и манипуляции при про- движении товара на рынке	33
<i>Коген О. И.</i> История и перспективы развития российско-китайского со- трудничества в области кинематографии	37
<i>Абросимова М. А.</i> Основные принципы применения рассеивателей звука	40
<i>Шутова Е. А.</i> Особенности создания анимационного сериала: опыт ра- боты на проекте «Колаксай – сын скифов»	44

Секция

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ЭКРАННЫХ ИСКУССТВ

Подсекция

ИНТЕРАКТИВНОЕ ПОВЕСТВОВАНИЕ И РЕЖИССУРА МУЛЬТИМЕДИА

<i>Пика Д. В.</i> «Могут ли технологии вызвать настоящие человеческие эмо- ции?» О творчестве цифрового медиахудожника Криса Милка	49
<i>Корнева П. С.</i> О навигации в интерактивной документалистике	51
<i>Стрельникова М. Д.</i> Интерактивная анимация Винсента Мориссета	54
<i>Заринова Р. Ф.</i> Проект «Interactive haiku»: эксперимент по созданию ин- терактивного повествования короткой формы	56
<i>Палушин Э. В.</i> Интерактивная реклама на основе видео (на примере про- екта компании «Phillips designed to play»)	58

<i>Проскурина А. К.</i> Интерактивный мультимедийный проект «The last hunt»	60
<i>Братухин С. П.</i> Веб-проект «Unspeak» с разной степенью участия пользователя	62
<i>Петров С. О.</i> Интерактивный эпизод к телевизионному сериалу «Our world war»: анализ опыта взаимодействия	63
<i>Кошелев М. И.</i> Интерактивный документальный проект «Сiгса»: виртуальное путешествие по довоенному Ванкуверу	64

Круглый стол
РОССИЙСКОЕ КИНО: ЭПОХИ И ЛЮДИ. КУЛЬТУРНАЯ
САМОБЫТНОСТЬ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ
ОТЕЧЕСТВЕННОГО КИНОИСКУССТВА

<i>Лежакова А. Ю.</i> Театральное искусство представления и его кинематографическое воплощение в дореволюционном творчестве Ивана Мозжухина	66
<i>Мокрушина Н. В.</i> Специфика экранного пространства в фильмах Е. Ф. Бауэра	70
<i>Джавадова В. Ч.</i> Геополитика Российской империи сквозь призму отечественного кинематографа	74
<i>Еременко Е. Д.</i> Легендарный киноредактор Адриан Пиотровский	78
<i>Круглов Р. Г.</i> Кинематограф Достоевского	80
<i>Ручкин П. К.</i> Апокалипсис здесь: визуальные образы апокалипсиса в российском кинематографе 1980–2000-х гг.	84
<i>Семенчук С. А.</i> Архаисты и новаторы. Пересечения в творчестве Я. Протазанова и Б. Барнета	87
<i>Гусак В. А.</i> Стилистические эксперименты эпохи «многокартинья»	90

Подсекция
ОТ «ВЕЛИКОГО НЕМОГО» ДО DOLBY ATMOS

<i>Ефимова Е. С.</i> Сравнение стилистических особенностей в творчестве режиссеров Михаила Георгиевича Калатаозишвили и Ксавье Долана	93
<i>Петрова О. В.</i> Иван Вырыпаев. Философия современного искусства	96
<i>Самаров А. В.</i> Творчество Гарри Бардина	99
<i>Щедрин А. В.</i> Современные звуковые форматы в кинематографе	104
<i>Воронистая У. Н.</i> Эволюция звуковой выразительности 1960-х–1990-х гг.	108
<i>Дудникова Я. И.</i> Композиционные и монтажные проявления звучания в немом кино	112
<i>Бельтюков Д. В.</i> Современные средства звуковой выразительности	117

Подсекция
ШЕКСПИР И КИНЕМАТОГРАФ:
СТАРЫЕ И НОВЫЕ РАКУРСЫ

<i>Бойко Е.</i> Образ Макбета в мировом кинематографе: Орсон Уэллс, Акира Куросава, Джастин Курзель	122
<i>Шевченко-Рослякова А. К.</i> Шекспир в немецком коммерческом кинематографе 1920-х гг.: драматургия пространства	125
<i>Шевченко-Рослякова А. К.</i> Шекспир в немецком коммерческом кинематографе 1920-х гг.: специфика актерской игры как элемент стилиевой структуры.	131
<i>Мышко Т. С.</i> Проблема постмодернистской интерпретации художественных образов трагедии Шекспира «Гамлет» в творчестве Т. Стоппарда (пьеса «Розенкранц и Гильдестерн мертвы» (1967) и сценарий одноименного фильма (1990))	135
<i>Герасимова И. М.</i> «Гамлет» в кинематографе	138
<i>Пугачев П. А.</i> «Макбет» Белы Тарра	140

Подсекция
АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ЭКРАННЫХ ИСКУССТВ:
ВЗГЛЯД СТУДЕНТА

<i>Андреев Т. А.</i> «Замок» Франца Кафки на экране: сложность воплощения . .	141
<i>Беличева Т. М.</i> Роль заставки в фильме	144
<i>Ванюков А. В.</i> «Эксплуатационное кино»: история, особенности, современность	149
<i>Евдокимова А. А.</i> Франкенштейн и другие ужасные лица: поздние роли Бориса Карлоффа	152
<i>Жилина Е. А.</i> Звуковое решение японского анимационного сериала: тенденции и особенности	157
<i>Завгороднев Е. В.</i> Творческое содружество «Эйзенштейн – Прокофьев»: у истоков звукового кино	160
<i>Пессяников К. Д.</i> Пушкинский сюжет «Кавказского пленника» в творческом переосмыслении писателей-беллетристов	165
<i>Попов Н. В.</i> Антигерой как киногерой нашего времени	169
<i>Пудов И. В.</i> Современный трейлер: от средства рекламы к отдельному направлению в киноискусстве	173
<i>Сидоренко А. Л.</i> О роли музыкальной цитаты в эстетике киноязыка Лукино Висконти (на примере фильма «Смерть в Венеции»)	176

Швецова Д. Д. От «Чучела» до «Все умрут, а я останусь»: специфика подростковых конфликтов в отечественном игровом кино конца XX – начала XXI века. 181

Щедрин А. В. Саунд-арт: от возникновения до наших дней 183

Круглый стол

СЦЕНАРИЙ В СОВРЕМЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

Занин А. С. Петр Луцк и Алексей Саморядов: время уходить в «Дикое Поле» 188

Семенчук С. А. Творческий метод А. А. Миндадзе 193

Унукович А. С. «Комплекс Шерлока» в современном телесериале 195

РЕЗОЛЮЦИЯ ФОРУМА 199

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

НЕДЕЛЯ НАУКИ И ТВОРЧЕСТВА

Материалы Межвузовского научно-практического форума
студентов, аспирантов и молодых ученых,
посвященного Году российского кино

18–22 апреля 2016 г.

Часть 1

Редактор *Л. Н. Горбачева*
Компьютерная верстка *С. И. Рожковой*

Подписано в печать 16.06.2016. Формат 60×84¹/₁₆. Бумага офсетная.
Печ. л. 13,0. Усл.-печ. л. 12,1. Уч.-изд. л. 17,4. Тираж 500 экз. Заказ 61.

СПбГИКиТ. 191119, Санкт-Петербург, ул. Правды, 13.
ИзПК СПбГИКиТ. 192102, Санкт-Петербург, ул. Бухарестская, 22.