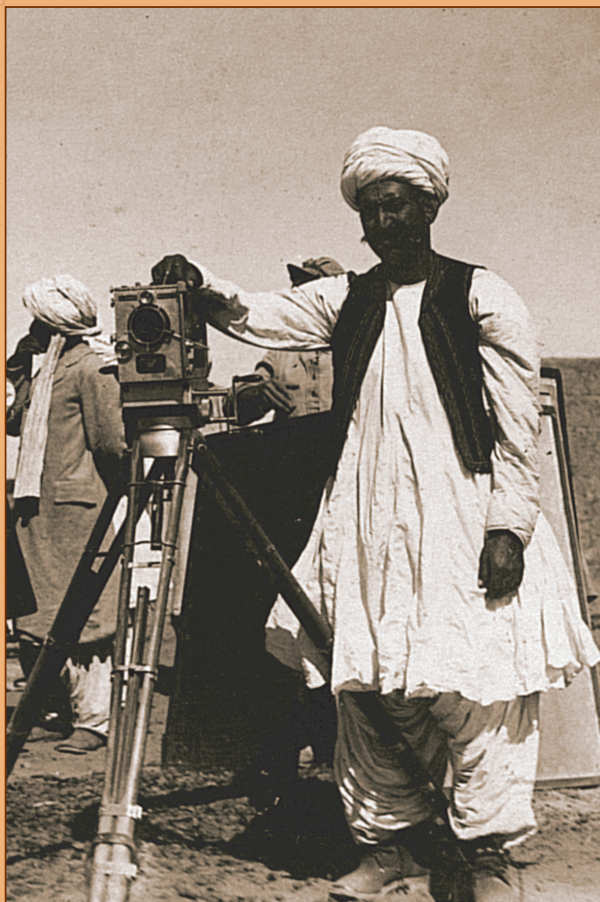




KUNST/КАМЕРА:

ИСКУССТВО КИНО И МЕЖКУЛЬТУРНЫЙ ДИАЛОГ



Российская академия наук
Музей антропологии и этнографии
им. Петра Великого (Кунсткамера)
Санкт-Петербургский государственный университет

KUNST/КАМЕРА: ИСКУССТВО КИНО И МЕЖКУЛЬТУРНЫЙ ДИАЛОГ

Тезисы научной конференции

14–16 ноября 2016 г.



Санкт-Петербургский
государственный
университет
www.spbu.ru



<i>М.В. Абрамова</i> «ДИНАМИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ»: НА ГРАНИЦЕ МОРАЛЬНОГО ЗАПРЕТА, СКВОЗЬ «СМЫСЛОВОЕ МЕРЦАНИЕ» (ТРИЛОГИЯ АНДЖЕЯ ВАЙДЫ)	8
<i>Е.А. Александрова</i> ИСПОЛЬЗОВАНИЕ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗА ВОСТОКА И ДЗЕН-БУДДИЗМА В ОПИСАНИИ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ РЕАЛЬНОСТИ	9
<i>Е.Д. Андреева</i> «ФОЛЬКЛОР НА ЭКРАНЕ» (ИЗ ИСТОРИИ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ ФЕСТИВАЛЬНОГО ДВИЖЕНИЯ В СССР)	10
<i>Н.С. Андреева</i> АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЕ ЧЕРТЫ ПЕРСОНАЖЕЙ ДРЕВНЕСЛАВЯНСКОЙ МИФОЛОГИИ В АНИМАЦИОННОЙ ВИЗУАЛИЗАЦИИ БЫЛИН	11
<i>А.И. Апостолов</i> VOX FEMINI ОБРАЗЦОВАЯ СОВЕТСКАЯ ЖЕНЩИНА НА ЭКРАНЕ	12
<i>Е.Д. Арапова</i> СТАЛИНСКИЕ ВЫСОТКИ В СОВЕТСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ ПОСЛЕ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ	12
<i>О.В. Астафьева</i> «ВЕЧНЫЕ ИСТИНЫ» БАСНИ В СВЕТЕ СОЦИАЛЬНОЙ МИФОЛОГИИ	13
<i>И.Е. Барыкина</i> ОБРАЗЫ КИНО В ШКОЛЬНОМ ИСТОРИЧЕСКОМ ОБРАЗОВАНИИ (ВИЗУАЛЬНАЯ АНТРОПОЛОГИЯ КАК ИСТОРИЧЕСКИЙ ИСТОЧНИК)	14
<i>Бесков Андрей Анатольевич</i> РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ВОСТОЧНО-СЛАВЯНСКОГО ЯЗЫЧЕСТВА В ОТЕЧЕСТВЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ	15
<i>Е.А. Болашенкова</i> САМАРКАНДСКИЙ ИХШИД, ПЕНДЖИКЕНТСКИЙ АФШИН И АРАБСКИЙ НАМЕСТНИК: СРЕДНЯЯ АЗИЯ ВРЕМЕН АРАБСКОГО ЗАВОЕВАНИЯ В КИНОФИЛЬМЕ «СОГДИАНА» (1995)	16
<i>А.С. Брейтман</i> АПОКАЛИПСИС НАШИХ ДНЕЙ (ОПЫТ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ДВУХ ФИЛЬМОВ)	17
<i>Е.Ю. Вавилова</i> «ДЕВЯТЫЕ ВРАТА» Р. ПОЛАНСКИ: РАССУЖДЕНИЯ ОБ ИНИЦИАЦИИ	18
<i>Е.В. Васильева</i> КИНЕМАТОГРАФ, САКРАЛЬНОЕ И КУЛЬТУРА КАРНАВАЛА	19
<i>И.А. Васильева</i> ОБРАЗЫ ЛЕНИНА И СТАЛИНА В СОВЕТСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ 1930–1960-Х ГОДОВ: ДЕКОНСТРУКЦИЯ МИФОВ	20
<i>Г.А. Вермишев</i> КОМПЬЮТЕРНЫЕ ИГРЫ ПРОТИВ КИНЕМАТОГРАФА: НОВЫЕ СРЕДСТВА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ И ИХ ВЛИЯНИЕ НА САМОИДЕНТИФИКАЦИЮ ЛИЧНОСТИ	21

<i>Е.В. Волков</i>	ОДНА ВОЙНА — РАЗНЫЕ КИНОИСТОРИИ: СЕВАСТОПОЛЬ ВОЕННОГО ВРЕМЕНИ, ЕГО ГЕРОИ И ВРАГИ В СОВЕТСКИХ ФИЛЬМАХ.	22
<i>А.П. Гаврилюк, П.И. Гаврилюк, Т.Ю. Соловьева</i>	ЭКРАННОЕ ИСКУССТВО В ПОЛИТИЧЕСКИХ ПРОЦЕССАХ ОБЩЕСТВА.	23
<i>Д.Ф. Гатина-Шафикова</i>	ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ КИНОЖУРНАЛА «СОВЕТСКИЙ ТАТАРСТАН», 1945 г. (ПО МАТЕРИАЛАМ ЦЕНТРАЛЬНОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО АРХИВА АУДИОВИЗУАЛЬНЫХ ДОКУМЕНТОВ РТ)	26
<i>О.В. Герасимова</i>	СЪЕМКИ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ФИЛЬМА «ГОНЗА — СОЗДАТЕЛЬ ПЕРВОГО В ИСТОРИИ РУССКО-ЯПОНСКОГО СЛОВАРЯ» КАК СПОСОБ ИССЛЕДОВАНИЯ ТЕМЫ АДАПТАЦИИ ЧЕЛОВЕКА В НОВОЙ ДЛЯ НЕГО СРЕДЕ.	27
<i>А.А. Германович</i>	РЕЛИГИОЗНЫЙ АСПЕКТ ТЕКСТА КАК МИНУС-ПРИЕМ ФИЛЬМА (ПЬЕСЫ Г. ГОРИНА В ЭКРАНИЗАЦИИ М. ЗАХАРОВА)	28
<i>А.В. Говорунов</i>	КИНЕМАТОГРАФ, ОРИЕНТАЛИЗМ И РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ.	29
<i>И.А. Гордеева</i>	СОВЕТСКИЕ ХИППИ И КИНЕМАТОГРАФ, 1970–1980 ГОДЫ.	31
<i>В.А. Гусак</i>	РЕЛИГИОЗНЫЙ ОПЫТ В ПОЗДНЕМ СОВЕТСКОМ КИНО. К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ	32
<i>К. Дамьен</i>	СОВЕТСКИЕ ЭТНОГРАФИЧЕСКИЕ ФИЛЬМЫ 1920-х ГОДОВ: СНИМАТЬ «ДРУГОГО»... КАК ЭТО ДЕЛАЮТ ДРУГИЕ?	33
<i>Ж.Р. Двинятина</i>	УНИВЕРСАЛИИ И ИДИОМЫ В КИНЕМАТОГРАФЕ АЗИИ.	34
<i>З.А. Джандосова</i>	РАДЖ КАПУР И ЭРОТИКА В МЕЙНСТРИМНОМ ИНДИЙСКОМ КИНО	35
<i>У.О. Долгих</i>	ИДЕОЛОГИЯ В РОССИЙСКОМ КИНО: ТЕНДЕНЦИЯ К ВОЗВРАЩЕНИЮ ГОСЗАКАЗА.	36
<i>А.И. Дятко</i>	ОТ «ДЕВЯНОСТЫХ» К «НУЛЕВЫМ». РЕФЛЕКТИВНОЕ ПОЛЕ ИДЕОЛОГИЧЕСКОЙ ТРАНСФОРМАЦИИ «РУБЕЖА СТОЛЕТИЙ» НА ПРИМЕРЕ «БРАТЬЕВ» А. БАЛАБАНОВ	37
<i>Д.В. Ельник</i>	АНТРОПОЛОГИЯ КИНО КАК ОБЛАСТЬ ЗНАНИЯ: АКТУАЛИЗАЦИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ НА ПРИМЕРЕ КИНОКУЛЬТУРЫ РОССИИ	39
<i>Д.Е. Жанайдаров</i>	«МИНИН И ПОЖАРСКИЙ»: СТРАТЕГИИ КОНСТРУИРОВАНИЯ ОБРАЗА ПРОШЛОГО В СЦЕНАРИИ ВИКТОРА ШКЛОВСКОГО	40

<i>Б.С. Жаров</i> ДАТСКАЯ САГА О XX ВЕКЕ — СЕРИАЛ «МАТАДОР»	41
<i>Р.Е. Жигун</i> КИНЕМАТОГРАФ ПОЛЬШИ ПЕРВЫХ ПОСЛЕВОЕННЫХ ЛЕТ КАК ИСТОРИЧЕСКИЙ ИСТОЧНИК О ПОЛЬСКОЙ ТРАГЕДИИ ВО ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЕ.	43
<i>А.В. Зверькова</i> ОПЫТ ВИЗУАЛЬНОЙ АНТРОПОЛОГИИ НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА «ШЭНЭХЭНСКАЯ ЦАРИЦА»	44
<i>Р.Ш. Зельницкая (Шларба)</i> АБХАЗСКОЕ СЕЛЬСКОЕ ОБЩЕСТВО В ФИЛЬМАХ ПО ПРОИЗВЕДЕНИЯМ Ф. ИСКАНДЕРА	45
<i>А.В. Зябликов</i> КИНОСТАЛИНИАНА 1930–1950-х ГОДОВ КАК ПРОПАГАНДИСТСКИЙ РЕСУРС СОВЕТСКОЙ ИМПЕРИИ	46
<i>Л.С. Ибракова</i> ПРИСУТСТВИЕ НЕМОГО СВИДЕТЕЛЯ В ФИЛЬМАХ ИНГМАРА БЕРГМАНА. «КРУГОМ ВОЗМОЖНО БОГ»	47
<i>Е.А. Ирдиненко</i> ТВОРЧЕСКИЕ ЭКСПЕРИМЕНТЫ МЕЖВИДОВОГО СИНТЕЗА КИНО И МУЗЫКИ В ТЕОРЕТИЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ Ж. ДЕЛЕЗА	48
<i>К.В. Казаков</i> СОВРЕМЕННЫЙ КИНЕМАТОГРАФ И «ФОРМАЛЬНЫЕ ИДЕИ ОПОЯЗА: ВОЗМОЖНОСТЬ СОСУЩЕСТВОВАНИЯ»	50
<i>Н.В. Казурова</i> ИРАНСКИЙ РЕЖИССЕР АББАС КИАРОСТАМИ: ТРАДИЦИОНАЛИСТ ИЛИ НОВАТОР?	50
<i>Р.Г. Круглов</i> НАЦИОНАЛЬНАЯ СПЕЦИФИКА ИНТЕРПРЕТАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА ДОСТОЕВСКОГО НА ЭКРАНЕ В КАРТИНЕ А. КУРОСАВЫ «ИДИОТ» (1951)	52
<i>Н.Е. Мазалова, Я.Ю. Шувалова</i> ГОРОД НА ВОДЕ: РЕКИ И КАНАЛЫ ПЕТЕРБУРГА В СОЗНАНИИ ГОРОЖАН (МЕДИАПРОЕКТ: ФОТОГРАФИИ, ТЕКСТЫ, ВИДЕОИНТЕРВЬЮ)	53
<i>А.В. Макарова</i> ВИИ И «ПЯТОЕ КОЛЕСО» — ВОСТОК И ЗАПАД ЕВРОПЫ: ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ СВОИХ И ЧУЖИХ ЧЕРЕЗ ЭКРАНИЗАЦИЮ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ	54
<i>С.М. Малкина</i> КИНОЭСТЕТИКА ПУСТОТЫ: КИМ КИ ДУК И МИКЕЛАНДЖЕЛО АНТОНИОНИ ...	55
<i>К.А. Маретина</i> ВРЕМЯ, ПРОСТРАНСТВО И МОРЕ ИСТОРИЙ В ФИЛЬМЕ «ПРЕДСТАВЛЕНИЕ» (2015) ИНДИЙСКОГО РЕЖИССЕРА ИМТИАЗА АЛИ	56
<i>И.А. Мартыянова</i> ВЛИЯНИЕ КИНЕМАТОГРАФА НА СОВРЕМЕННУЮ РУССКУЮ ЛИТЕРАТУРУ	57

<i>О.Н. Масленникова</i> ПОЭТИКА ОБРАЗА: «БЕЗУМНЫЕ ПРЕПОДЫ» В КИНЕМАТОГРАФЕ	58
<i>О.Н. Меренкова</i> МИРЫ ВЕЛИКИХ МАСТЕРОВ: РОМАН «ДОМ И МИР» РАБИНДРАНАТА ТАГОРА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ САТЪЯДЖИТА РАЯ	59
<i>О.К. Михельсон</i> БИБЛИЯ И ГОЛЛИВУД: ОТ ИЛЛЮСТРАЦИИ К ИНТЕРПРЕТАЦИИ	61
<i>А.М. Михина</i> ВИЗУАЛЬНАЯ АНТРОПОЛОГИЯ А. ХИЧКОКА: РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОГО СТРАХА	62
<i>И.В. Монисова, Н.З. Кольцова</i> ЭКРАНИЗАЦИЯ КАК СПОСОБ ПОСТИЖЕНИЯ «КОДА» НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ (НА МАТЕРИАЛЕ ФИЛЬМА «БЕЛЫЙ ЯГЕЛЬ» ПО МОТИВАМ ПРОЗЫ АННЫ НЕРКАГИ)	63
<i>Я.Д. Моргуненко</i> РАЗРЕШЕННОЕ / ЗАПРЕЩЕННОЕ: ЭКРАНИЗАЦИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ТЕКСТА КАК АКТИВНОЕ РЕЖИССЕРСКОЕ ВОССОЗДАНИЕ	64
<i>М.С. Нефёдов</i> ИЗ СТРАНЫ ГЛУХИХ В СТРАНУ ОЗ	65
<i>Д.Н. Нефедова</i> «СВОЙ», «ЧУЖОЙ» И «ДРУГОЙ» В ИНДИЙСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ	66
<i>А.Н. Огарков</i> СВЯЗАН ЛИ КРИЗИС КЛАССИЧЕСКОГО ТЕАТРА С РАСЦВЕТОМ КИНЕМАТОГРАФА?	67
<i>А.М. Олешкова</i> СНАФФ И ОБЫДЕННЫЙ УЖАС: ОНТОЛОГИЯ НАСИЛИЯ XXI века	68
<i>И.К. Павлова</i> КИНЕМАТОГРАФ В КОНТЕКСТЕ РУССКО-ИРАНСКИХ ОТНОШЕНИЙ В НАЧАЛЕ XX в.	69
<i>С.В. Пахомова</i> УЛЬТРАОРТОДОКСАЛЬНЫЕ ЕВРЕИ В ИЗРАИЛЬСКОМ КИНО: МЕЖДУ ЭТНОГРАФИЕЙ И ИДЕОЛОГИЕЙ.	70
<i>К.П. Певзнер</i> ЛИНЕЙНАЯ И ПРОЕКТНАЯ ЖИЗНЕННЫЕ СТРАТЕГИИ В СОВРЕМЕННЫХ ЗАПАДНЫХ СЕРИАЛАХ	71
<i>О.Л. Познякова</i> СТРАТЕГИЯ ВОВЛЕЧЕНИЯ В XXI ВЕКЕ: НРАВСТВЕННЫЙ АСПЕКТ.	73
<i>Д.А. Поликарпова</i> «НАЦИОНАЛЬНОЕ — ТРАНСНАЦИОНАЛЬНОЕ — ГЛОБАЛЬНОЕ» В КИНЕМАТОГРАФЕ НУРИ БИЛЬГЕ ДЖЕЙЛАНА	74
<i>Н.С. Поляков</i> БОГООСТАВЛЕННОСТЬ В СОВРЕМЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ	75
<i>Ю.С. Пугачёва</i> ЯЗЫК ПЛОТИ И ДУХА В «ИНТИМНОМ ДНЕВНИКЕ» П. ГРИНУЭЙЯ И «ДНЕВНИКЕ СЕЛЬСКОГО СВЯЩЕННИКА» Р. БРЕССОНА.	76

<i>А.С. Романенко</i> МЕЖКУЛЬТУРНАЯ РЕЦЕПЦИЯ В КИНО: ЗАПАД И ВОСТОК.....	77
<i>И.К. Романова</i> «ВОСТОК» В ЗАПАДНОМ КИНЕМАТОГРАФЕ	78
<i>Д.Н. Ряпусова</i> «ТРОФЕЙНОЕ КИНО» В ПОСЛЕВОЕННОМ КИНОПРОКАТЕ И ЕГО ВОСПРИЯТИЕ СОВЕТСКИМ ЗРИТЕЛЕМ	79
<i>Р.Н. Сабирова</i> ОБРАЗ ДРАУПАДИ В ЛИТЕРАТУРЕ И КИНО: ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА	81
<i>Н.М. Савченкова</i> ИЗАБЕЛЬ ЮППЕР И ЕЕ КОНЦЕПЦИЯ ТЕЛЕСНОСТИ.....	83
<i>Р.Р. Сафиуллина-Аль Анси</i> К СОЗДАНИЮ КУЛЬТУРНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОГО ФИЛЬМА «ТАТАРЛАР ҺӘМ ДИН» («ТАТАРЫ И РЕЛИГИЯ»)	84
<i>М.А.В. Свердлова</i> ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА ОТЦА В РОССИЙСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ НА СТЫКЕ ДВУХ ЭПОХ.....	85
<i>П.А. Серин</i> ПОКОЛЕНИЕ 30-ЛЕТНИХ ГЛАЗАМИ СОВРЕМЕННЫХ ИНДОНЕЗИЙСКИХ РЕЖИССЕРОВ.....	86
<i>А.А. Соковещук</i> ИДЕЯ КРАСОТЫ В ВИЗУАЛЬНЫХ ТЕКСТАХ КУЛЬТУРЫ: МЕТОД ОБРАТНОЙ ПЕРСПЕКТИВЫ В МУЛЬТИПЛИКАЦИИ.....	87
<i>А.А. Соломонова</i> МИР СВОЙ И ЧУЖОЙ: СОСУЩЕСТВОВАНИЕ, ЭКСПАНСИЯ, ОБЪЕДИНЕНИЕ... РАСКОЛ? (НА ПРИМЕРЕ КОМБИНИРОВАНИЯ АНИМАЦИИ И ИГРОВОГО КИНО В КИНЕМАТОГРАФЕ ЕВРОПЫ И США)	88
<i>Н.Э. Степанова</i> ВЫБОР СИСТЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРИЕМОВ КИНЕМАТОГРАФА В АНТРОПОЛОГИЧЕСКОМ ИССЛЕДОВАНИИ МАРИЙЦЕВ (ФИННО-УГОРСКИЙ НАРОД)	89
<i>Л.А. Стрельцова</i> НЕПАЛЬСКАЯ ПОЛИТИЧЕСКАЯ ДРАМА «СИНХА ДАРБАР».....	89
<i>А.Ю. Суслов</i> КИНЕМАТОГРАФ ОТТЕПЕЛИ И ОБРАЗЫ «ВРАГОВ РЕВОЛЮЦИИ»: ИДЕЙНЫЙ ЗАРЯД ИЛИ ПРОВЕРКА ИСТОРИИ?	91
<i>К.П. Тарасова</i> ЯЗЫКОВЫЕ МАРКЕРЫ ЦЕНЗУРЫ В СОВЕТСКОЙ КИНОРЕКЛАМЕ.....	92
<i>Н.В. Тимохина</i> ОБРАЗ СМЕРТИ В КИНЕМАТОГРАФЕ ЯПОНИИ И АМЕРИКИ НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМОВ МОРЕ ДЕРЕВЬЕВ (KI NO UMI — 2004) И МОРЕ ДЕРЕВЬЕВ (THE SEA OF TREES — 2015).....	93
<i>Е.Ю. Трушкина</i> ВИЗУАЛЬНАЯ АНТРОПОЛОГИЯ В СССР И ПОСТСОВЕТСКОЙ РОССИИ: СТАНОВЛЕНИЕ НАУЧНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ	94

<i>Н.Ш. Тюрина</i> КИНЕМАТОГРАФ КАК ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ РЕСУРС В ПОДГОТОВКЕ СПЕЦИАЛИСТОВ ПОМОГАЮЩИХ ПРОФЕССИЙ.	95
<i>М.Е. Фролова</i> ОСОБЕННОСТИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ГОМОСЕКСУАЛЬНОСТИ В КИТАЙСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ 1990-х ГОДОВ ХХ ВЕКА	96
<i>Ю.О. Хомякова</i> ИЗРАИЛЬСКИЙ РЕЖИССЕР-ДОКУМЕНТАЛИСТ ОДЕД АДОМИ ЛЕШЕМ.	97
<i>Т.Г. Хришкевич</i> «ER IST WIEDER DA»: СОЦИАЛЬНО-ПОЛИТИЧЕСКИЕ РЕАЛИИ СОВРЕМЕННОЙ ГЕРМАНИИ ГЛАЗАМИ НЕТИПИЧНОГО ГЕРОЯ	99
<i>А.А. Хуснуллина</i> РЕПРЕЗЕНТАЦИИ СРЕДНЕВЕКОВОЙ АРАБО-МУСУЛЬМАНСКОЙ КУЛЬТУРЫ В ФИЛЬМЕ П.П. ПАЗОЛИНИ «ЦВЕТОК 1001 НОЧИ»	100
<i>Е.Н. Шатова</i> ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫЕ МЕТАМОРФОЗЫ КИНОТЕКСТА	101
<i>Е.О. Шлямина, К.Ю. Эйдемиллер</i> ПРИРОДА, ЧЕЛОВЕК И ГОСУДАРСТВО: АРКТИКА И ПРИАРКТИЧЕСКИЕ РЕГИОНЫ РОССИИ, ОТОБРАЖЕННЫЕ В СОВРЕМЕННОМ РОССИЙСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ	103
<i>А.В. Шуко</i> МОТИВ САМОУБИЙСТВА В КИНОТЕКСТАХ ВОСТОКА И ЗАПАДА	104
<i>К.Ю. Эйдемиллер</i> ТЕМА ЛЮБОВНЫХ ОТНОШЕНИЙ, СЕКСУАЛЬНЫХ ПЕРВЕРСИЙ И ДОЛГА В ЭКРАНИЗАЦИЯХ РОМАНОВ ИВЛИНА ВО	105

**«ДИНАМИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ»:
НА ГРАНИЦЕ МОРАЛЬНОГО ЗАПРЕТА,
СКВОЗЬ «СМЫСЛОВОЕ МЕРЦАНИЕ»
(ТРИЛОГИЯ АНДЖЕЯ ВАЙДЫ)**

Центральным концептом доклада является «динамический герой» (Лотман Ю.М. «Семиотика кино и проблемы киноэстетики», Тарту, 1973), определяемый как герой киноповествования, обладающий способностью преодолевать границу запрета в киносюжете, пересечение которой для остальных персонажей немислимо. Эмпирическое пространство исследования — трилогия первых послевоенных фильмов Анджея Вайды. В кинотекстах выявлены персонажи, семантические образы которых сопоставимы с характеристикой динамического героя (Стах, Яцек — «Поколение», 1957; Куля, Задра, Мондра — «Канал», 1957; Мацек, Щука — «Пепел и алмаз», 1958).

Условия идентификации персонажа как динамического героя — нахождение значимых моментов кинонарратива («смысловое мерцание»), рецептивное их введение в иерархическую систему моральных запретов, границами которой служат идеализированный моральный портрет, либо отталкивающий образ, гипертрофированно наделённый пороками.

Галерея динамических героев вайдовских фильмов востребует внутреннюю классификацию, иллюстрируемую персонажами «Канала»: а) человек, репрезентирующий идеальные представления о сущности морали, ценностей и отношений (портрет командира отряда Задры, убившего писателя, вновь спустившегося в канал за своими товарищами); б) субъект, отвергающий нормы морали, проявляющий низменные качества, за границы рецепции которого оттесняются сочувствие и переживание (облик писателя Кули, отказавшегося вернуться за отставшими, отрезав тем самым им путь к спасению); в) персонаж изотропного нравственного поступка, моральный облик которого подвергается метаморфозе, о чем и повествует фильм (образ Мондры, развивающий в кинокартине тему любви).

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗА ВОСТОКА И ДЗЕН-БУДДИЗМА В ОПИСАНИИ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ РЕАЛЬНОСТИ

Одним из самых интересных явлений современной массовой культуры является созданный кинематографом, графических романах и комиксах образ Востока и, в том числе, Буддизма. Пройдя несколько метаморфоз, подвергшись упрощению, к середине — концу XX в. образ Буддизма и Востока в массовом сознании людей Западной культуры обрел свое завершение.

Вместо того чтобы работать со всем массивом буддийской философии, массовая культура выделила традицию Дзен. Выбор определился развитием наук о человеке, литературы и самим ходом истории западной культуры XX в. Практически полностью исключив религиозный фактор, Запад взял из Дзен-буддизма, во-первых, культуру боевых искусств, а во-вторых, психотерапевтические техники. С возрастанием влияния кинематографа на массовое сознание постепенно открылся путь для внедрения основ Восточной и Буддийской культуры в массовую культуру Запада. Невероятная популярность таких деятелей кино и спорта, как Брюс Ли, Чак Норрис, Джеки Чан, Джет Ли, Стивен Сигал, послужила своеобразным мостом для перехода традиции на иную культурную почву.

В той парадигме, где функционирует массовая культура, образ монаха Дзен перекликается с невероятно популярным образом рыцаря Джедая из саги Д. Лукаса «Звездные войны», а также с образом Пастыря из одноименного художественного фильма. Это делает Дзен чрезвычайно привлекательным для тех, кто стремится выделиться из большинства, для кого поиск ответов на основополагающие вопросы начинается с расширения параметров поиска за пределы собственной культуры.

**«ФОЛЬКЛОР НА ЭКРАНЕ»
(ИЗ ИСТОРИИ СТАНОВЛЕНИЯ
И РАЗВИТИЯ ФЕСТИВАЛЬНОГО ДВИЖЕНИЯ В СССР)**

Работа поддерживается грантом РГНФ № 15-01-00324а.
«Аудиовизуальная антропология в России:
история становления и развития»

Развитие и институализация документального фольклорно-этнографического кино, которое в СССР с 1990-х годов оставалась «за кадром» и практически не обсуждалась ни киноведами, ни самими специалистами, работавшими в этой сфере. Всячески поддерживалось мнение, что этот вид документального кино появился в СССР только в 1987 г., и связывали это событие исключительно с проведением Международного фестиваля визуальной антропологии в Пярну.

Не было принято упоминать даже о том, что, этот фестиваль проводился по инициативе и совместно с Всесоюзной комиссией по народному музыкальному творчеству (Всесоюзной фольклорной комиссией) Союза композиторов СССР, благодаря которой он собственно и состоялся.

Фольклорно-этнографическое кино приобрело статус отдельного направления работы Комиссии вскоре после ее создания. Его бессменным куратором (вплоть до 1989 г.) была Елена Сергеевна Новик.

В докладе исключительно на документальной основе будет кратко рассмотрен путь, который привел эту деятельность к консолидации и, можно сказать, к институализации междисциплинарного сообщества фольклористов, музыковедов, этнографов, историков, режиссеров, деятелей кино и других специалистов-гуманитариев практически всех республик СССР вокруг этой темы.

Регулярные кинопоказы и их обсуждения приурочивались ко всем крупным мероприятиям Комиссии.

В 1977 и 1979 гг. были проведены масштабные (можно сказать международные) фестивали «Фольклор на экране» в Москве, которые явились заметным культурным событием.

АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЕ ЧЕРТЫ ПЕРСОНАЖЕЙ ДРЕВНЕСЛАВЯНСКОЙ МИФОЛОГИИ В АНИМАЦИОННОЙ ВИЗУАЛИЗАЦИИ БЫЛИН

Древние верования многочисленных славянских народов и племен сложились в единую древнеславянскую (древнерусскую) мифологическую систему, не до конца успевшую сформироваться до принятия христианства и таким образом соединившую в себе мотивы христианских и славянских (языческих) представлений, а также мифологий других культур.

В былинах отражались основные идеализированные нравственно-этические представления славян. Одним из основных собирательных образов древнерусских былин выступает образ богатыря, защищающего Русь от врагов, наделенных нечеловеческой силой.

В мультипликационном цикле о богатырях (шесть полнометражных фильмов, созданных в 2004–2014 гг. на студии «Мельница») выявлены направления кодирования образов главных героев и их протагонистов: 1) Алеша Попович и христианство; 2) Добрыня Никитич и язычество; 3) Илья Муромец и народные суеверия.

Семантика многих персонажей (богатырь Святогор, Тугарин Змей, Соловей Разбойник), повседневного быта, пространственного контекста действий включает мифологические детерминативы (Баба-Яга при помощи колдовства насылает хворь, Илья Муромец обязательно носит с собой «горсть родной земли» и др.), группируемые в соответствии с направлениями кодирования образов главных героев. Вокруг них формируется ряд мифологических персонажей (Змей-Горыныч, Мать Сыра-Земля и др.), наделенных антропологическими чертами (человеческая речь, облик, способность писать и читать, владение знаниями и т.д.), что в целом соответствует их мифологическим прототипам и древнерусским представлениям о мироустройстве.

VOX FEMINI

ОБРАЗЦОВАЯ СОВЕТСКАЯ ЖЕНЩИНА НА ЭКРАНЕ

В докладе рассмотрена эволюция образа эталонной «свободной женщины социализма» в советском кино с точки зрения прагматики национального строительства. Точкой отсчета для нас стал канонический персонаж «простой русской бабы» Сани Соколовой, исполненный В. Марецкой в фильме «Член правительства» И. Хейфица и А. Зархи.

История Соколовой в том виде, в котором она изложена в оригинальной версии фильма, подвергнутого в 1960-е годы существенной цензуре, предстает своего рода протосюжетом, на основе которого создавался целостный кинонарратив женской эмансипации в кинематографе сталинской эпохи.

От анализа этого базового нарратива мы перейдем к примерам его эволюции в постсталинское («Простая история», «Прошу слова» и т.д.) и постсоветское время («Серп и молот», «Битва за Севастополь»).

Е.Д. Арапова

СТАЛИНСКИЕ ВЫСОТКИ В СОВЕТСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ ПОСЛЕ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ

Жизнь рядового советского гражданина после смерти Иосифа Сталина естественным образом совпадала с идеологией государства, что нашло отражение в кинематографе как один из главных инструментов пропаганды.

Герои фильмов живут в полезном и справедливо организованном труде «во имя жизни на Земле» и построения коммунизма в СССР и мире. Профессионалу работать удобно «здесь и сейчас». Вместе с тем общая позитивная установка труда как важного государству и каждому члену коллектива как раз и формировала индивидуальную уверенность. Во время войны образовалось звено граждан, закаленных необходимостью прини-

мать оперативные решения без согласования с верховной властью, более свободных, чем в жесткие времена руководства Сталина страной в 1930-е годы. Дополнение «вкуса свободы» к надежде на построение нового мира «испекло» золотой век советских (русских) людей-тружеников. Именно они построили сталинские высотки в Москве.

В кинокомедии «Верные друзья» (1954) видим эпоху Большого стиля — еще есть Академия архитектуры. Высотки Москвы только строятся. Этим занимается специальная «комиссия», успех строительства взят на карандаш на самом высоком уровне. Сложность выполняемой большой работы сопровождается спокойствием и юмором архипрофессионалов. В киноленте «Алеша Птицын вырабатывает характер» (1953) бабушка и внучка, будучи проездом, в Москве обрадованы, увидев высотку МГУ: сбылась мечта хороших советских людей.

Сталинские высотки выступают как маркер состояния советского общества — «всё еще впереди» и сегодня славно.

О.В. Астафьева

«ВЕЧНЫЕ ИСТИНЫ» БАСНИ В СВЕТЕ СОЦИАЛЬНОЙ МИФОЛОГИИ

«Басня есть вымышленный рассказ, являющий образ истины», — так определяет басню античная поэтика. Визуальный образ истины, воплощенный средствами анимации, неизбежно обрывает деталями. Демонстрируя превосходство мудрого трудолюбия над безрассудной праздностью, они отражают идеологические установки и бытовые подробности своей эпохи. И сама «вечная» истина в их свете начинает играть новыми красками.

Предмет рассмотрения в докладе — три анимационных версии басни о цикаде и муравье. Сюжет басни, восходящий к эзоповой традиции, не просто противопоставляет трудолюбие праздности, предусмотрительность легкомыслию. В том варианте эзоповского сюжета, где антагонистом трудолюбивого и предусмотрительного муравья становится не навозный жук, а цикада, акцент перенесен на летнее занятие цикады —

пение. Таким образом, басня о муравье и цикаде, популярная как в античности, так и в Новое время (благодаря Лафонтену), противопоставляет практически результативный труд беспечному и непрагматичному артистизму.

В докладе предпринят анализ трех экранизаций басни, созданных в разное время и в разных культурных традициях, на фоне актуальных социальных мифов.

Российская империя — 1913 г., взаимоотношение господ и мужиков, предвоенно-предреволюционное пророчество.

США — 1934 г., последствия Великой депрессии, «Новый курс» Ф. Рузвельта.

СССР — 1961 г., разоблачение культа личности, борьба с тунеядством, жилищное строительство.

Нас интересует не только трансформация традиционного финала, в котором проявляется превосходство мудрого трудолюбия над артистичной беспечностью, но и распределение экранного времени для демонстрации действий протагониста и антагониста, детали, иллюстрирующие благоразумное трудолюбие и беспечное легкомыслие, детали, в которых отразились узнаваемые черты страны и времени создания каждой анимационной версии популярного басенного сюжета.

И.Е. Барыкина

ОБРАЗЫ КИНО В ШКОЛЬНОМ ИСТОРИЧЕСКОМ ОБРАЗОВАНИИ (ВИЗУАЛЬНАЯ АНТРОПОЛОГИЯ КАК ИСТОРИЧЕСКИЙ ИСТОЧНИК)

Концепцию современного школьного исторического образования определяет историко-культурный стандарт, утвержденный в июле 2014 г. В нем выделены концептуальные подходы к изучению истории в школе, в т.ч. историко-антропологический и историко-культурологический. Образы культуры и увлекательный рассказ о людях, их характерах и повседневной жизни должны стать основой формирования исторических представлений и мировоззрения молодого человека. В этом ракурсе

образы кино являются богатым материалом, который может быть использован и как исторический источник, и как феномен культуры, и как визуализация прошлого.

Преподавание истории в школе сегодня осложнено тем, что нарушена передача культурного кода, учителя и ученики зачастую говорят на разных языках, смысл многих слов просто непонятен школьникам. За словами учебников не встает зрительный образ, поэтому прошлое остается абстракцией. Кино дает возможность заполнить эту лакуну. Включение образов кино в содержание уроков истории позволяет создать представление о повседневной жизни людей, вдохнуть жизнь в картины прошлого. Современное киноискусство позволяет использовать не только документальное и игровое кино, но и новые формы (например, фильмы С. Лозницы).

Бесков Андрей Анатольевич

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ВОСТОЧНО-СЛАВЯНСКОГО ЯЗЫЧЕСТВА В ОТЕЧЕСТВЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

Тема доклада может удивить, поскольку редкий киноман способен без долгих раздумий припомнить хотя бы два-три отечественных фильма, в которых нашло бы отражение славянское язычество. Однако таких фильмов довольно много, а некоторые из них давно признаны критиками классикой мирового кинематографа.

Фильмы могут формировать массовое сознание, но также могут служить зеркалом царящих в обществе настроений. И хотя пока нет ни одного фильма, напрямую посвященного язычеству, анализ его фонового изображения в отечественных фильмах позволяет выявить некоторые закономерности.

В советских фильмах язычество изображалось либо в нейтральном, либо в положительном ключе. Безусловно, этому способствовало культивируемое в обществе критическое отношение к христианской церкви и религии в целом. Язычество осмыслялось как органическая часть культуры и мировоззрения древних славян, в отличие от христианства избав-

ленная от претензий на тотальный контроль над сознанием человека. Подчеркивался демократичный, а также патриотичный характер языческого мировоззрения.

В современной России акценты сместились. Режиссеры стараются объяснить торжество православия его моральным и идейным превосходством, однако бичевать язычество они не спешат, пытаясь сгладить очевидный конфликт двух религий. Такие режиссерские решения, очевидно, следует рассматривать как дань государственной политике воспитания толерантности в обществе.

Но с развитием технологий государство и воротилы кинобизнеса теряют монополию на производство фильмов. Уже начали появляться киниленты, создатели которых сетуют на то, что «мы забыли своих богов». Очевидно, что тема восточно-славянского язычества в отечественном кинематографе себя отнюдь не исчерпала.

Е.А. Болашенко

САМАРКАНДСКИЙ ИХШИД, ПЕНДЖИКЕНТСКИЙ АФШИН И АРАБСКИЙ НАМЕСТИК: СРЕДНЯЯ АЗИЯ ВРЕМЕН АРАБСКОГО ЗАВОЕВАНИЯ В КИНОФИЛЬМЕ «СОГДИАНА» (1995)

Художественный фильм «Согдиана» — вторая картина из дилогии режиссера Гияса Шермухамедова «Зов предков». Фильм совместного узбекско-алжирского производства был выпущен в 1995 г. Большая часть съемок проходила на территории Узбекистана, отдельные сцены снимались в Алжире.

Действие картины разворачивается в VIII в., когда в Среднюю Азию приходит ислам. Главные герои — наместник Омейядов Кутейба ибн Муслим, ихшид Согда Гурек и афшин Пенджикента Деваштич. Присутствует в истории и рассказчик — согдийский купец, периодически обращающийся к зрителю с историческими комментариями или собственными рассуждениями.

Через весь фильм проходит тема столкновения зороастризма и ислама. (Зороастризм изображается довольно ортодоксальным, напоминающим скорее об иранских культах огня, нежели о среднеазиатском синкретизме.) Различия демонстрируются во внешнем облике персонажей, их поведении и словах. Зритель видит и тех согдийцев, кто принимает учение Мухаммада, и тех, кто наотрез отказывается это делать.

Типажи актеров, исполняющих главные роли, представляют особый интерес. Избравший союз с Кутейбой Деваштич показан сомневающимся и мучимым совестью. Персонаж Гурека, в противовес Деваштичу, полон спокойствия; его облик производит впечатление почти героическое. Не менее колоритен и Кутейба. Араб, подданный халифа, несущий чужую веру, не изображается здесь ни злодеем, ни варваром. Целый ряд довольно остроумных сцен связан именно с Кутейбой.

Важная роль в картине принадлежит городам Самарканду и Пенджикенту. Любопытно воспроизведение материальной культуры средневекового Согда. Отдельное внимание привлекают интерьеры. Так, один из диалогов Деваштича с Гуреком происходит в принадлежащем последнему парадном зале, украшенном росписями. Их фон — голубой, в центре — изображение женщины, очевидно, богини Нанайи. В другой сцене, в Пенджикенте, за спиной Деваштича отчетливо видна настенная роспись, известная как «Арфистка» — одна из наиболее знаменитых археологических находок и самых узнаваемых образов согдийской живописи.

А.С. Брейтман

АПОКАЛИПСИС НАШИХ ДНЕЙ (ОПЫТ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ДВУХ ФИЛЬМОВ)

Доклад представляет собой опыт философско-художественной рефлексии по поводу метаморфоз современного христианского сознания на примере двух фильмов: «Догвиль» (2003) европейца Ларса фон Триера, признанного лидера западного кинематографа, и «Небо в алмазах» (1998)

русского режиссера В. Пичула, получившего в 1989 г. международную известность после скандальной (по тем временам) «Маленькой Веры». И если известный своим радикализмом Триер открыто, даже демонстративно, тестирует «на выживаемость» основы самого христианского духа и демократии заурядных представителей постиндустриальной цивилизации, то в постмодернистском стебе Пичула. Скорее вопрошание: не умерла ли надежда в этом потерявшем опоры мире?

Кто прав — «пессимист» из вполне благополучной Дании или «оптимист» из отнюдь неблагополучной России? Обоих авторов, как представляется, сближает непостмодернистская «старомодность» взгляда, позволяющая разглядеть сквозь цивилизационный панцирь неповторимую индивидуальность и ценность любого человека. Именно искусство, вольно или невольно поощряющее в человеке ощущение индивидуальности, оказывается формой защиты от безудержного прагматизма и нравственного одичания. В этом «скорее прикладном, чем платоническом» смысле (И. Бродский) может быть понято и известное утверждение Ф. Достоевского о том, что «красота спасет мир».

Е.Ю. Вавилова

«ДЕВЯТЫЕ ВРАТА» Р. ПОЛАНСКИ: РАССУЖДЕНИЯ ОБ ИНИЦИАЦИИ

В фильме описывается путешествие книжного эксперта Дина Корсо для выявления подлинности оккультной книги «Девять врат в царство теней», которое сопровождается испытаниями, а в итоге герой открывает «девятые врата» как символ трансформации личности. Фильм обсуждался на встрече «Психологического киноклуба» студентов ЯГТУ.

Для христианского мировоззрения фильм представляет антиинициацию: нравственное падение человека, на каждом витке событий совершающего новый грех (жадность, блуд, ложь, гнев, убийство) и получающего иллюзию личной избранности трансцендентными силами, гордыню (О. Соколов). Альтернативно это фильм о состоявшейся инициации,

поскольку Дин Корсо вступает в контакт с надприродными силами, в этом произведении демоническими.

Герои избегают типичных человеческих заблуждений. Борис Болкан исключает возможность спонтанного непосредственного контакта с потусторонним, поэтому собирает книги о дьяволе. Лиана Телфер низводит надприродные силы до уровня содействия личному успеху и престижу. Баронесса Кесслер пишет биографию дьявола, показывая ограниченность мысли — не может дьявол как персонификация глобального зла поместиться в антропологический дискурс (А. Павлов).

С позиции теории архетипов, произведение говорит о псевдоинициации, поскольку Дин Корсо, получив невнятные мистические преимущества, не смог реализовать принцип зрелого гуманизма. Находясь под властью темной стороны архетипа анимы, герой теряет подлинные человеческие ценности. Кульминацией этого процесса является сцена, в которой он отказывается от спасения жизни своей возможной возлюбленной — Лианы Телфер (М. Новиков).

Е.В. Васильева

КИНЕМАТОГРАФ, САКРАЛЬНОЕ И КУЛЬТУРА КАРНАВАЛА

Сопоставление кинематографической формы и системы сакрального является одним из возможных направлений в аналитике кино. Здесь уместно говорить не только о статусе кино как священного объекта и не только об отражении механизма сакрального в кинематографической среде (Ален Рене). Речь — об институциональной близости кинематографического и сакрального, о сходстве феномена священного в природе кино.

Одной из главных категорий сакрального мы можем считать неясное, неопределенное, неартикулированное и неидентифицируемое. Эту характеристику сакрального определяют центральной практически все исследователи феномена — Рудольф Отто, Мирча Элиаде, Камиль Таро, Сергей Зенкин. Одновременно, мы можем говорить об аспекте кино, которое Делез называет «смутным видением», рассуждая не столько о сюжетной или визуальной основе кадра, сколько о его содержательной системе.

Смеховая культура, сфокусированная Бахтиным, также может быть определена как сакральная форма — отчасти в силу своей своей маргинальности и социальной девиантности, отчасти в силу противостояния формату актуального.

Соотнесение трех систем: кинематографической, сакральной и смеховой — является центральной темой данного исследования.

И.А. Васильева

ОБРАЗЫ ЛЕНИНА И СТАЛИНА В СОВЕТСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ 1930–1960-Х ГОДОВ: ДЕКОНСТРУКЦИЯ МИФОВ

Влияние кинематографа на массовое сознание колоссально. Кино как метод пропаганды использовалось еще в дореволюционной России. Его основной целью стала популяризация идей, которые власть должна была донести до населения и сделать в его глазах привлекательными: патриотизм, величие царской власти, победы русской армии и т.д. По мере развития кинематографа в советской России его все больше и больше пронизывала идеология. Конец 1920-х годов отобразил в киноискусстве серьезнейшее изменение в восприятии образа революции и вождя. Пришедший в первой половине 1930-х годов звук дал возможность создать на экране образы руководителей советской страны — Сталина и Ленина. С течением времени образ Сталина трансформируется от главного помощника Ленина до вождя, перед авторитетом которого преклоняются народы. В период оттепели сцены со Сталиным вырезались. Образ Ленина не исчез, но претерпел значительные изменения. Кинематограф 1960-х годов пытался показать Ленина более сложным, чем он предстает на экранах в 1930-х годах.

Интересно то, что созданные художественными кинофильмами образы до сих пор прочно существуют в массовом сознании (так, захват Зимнего дворца в фильме Эйзенштейна «Октябрь» многими рассматривается как в деталях реальное событие).

Музей политической истории России посчитал важным в 2014 г. запустить целый цикл программ, посвященных деконструкции мифов в массовом сознании, созданными кинематографом вокруг истории революции, Гражданской войны и советского периода. Первая часть программ посвящена просмотру знаковых для того периода художественных фильмов. В таком контексте можно проследить эволюцию образов. В ходе второй части посетители отправляются на экскурсию, где происходит развенчание мифов с помощью музейных экспозиций и непосредственного контакта посетителя с документом.

Фильмы же продолжают жить самостоятельно, как художественные произведения. Как они продолжают влиять на современных людей? Насколько образы Ленина и Сталина в восприятии населения России XXI в. очищены от мифологии, созданной социалистическим реализмом? Ответы на эти вопросы дает программа музея, корректирующая мифы в сознании людей. Опыт ее проведения будет учтен в докладе.

Г.А. Вермишев

КОМПЬЮТЕРНЫЕ ИГРЫ ПРОТИВ КИНЕМАТОГРАФА: НОВЫЕ СРЕДСТВА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ И ИХ ВЛИЯНИЕ НА САМОИДЕНТИФИКАЦИЮ ЛИЧНОСТИ

В настоящее время компьютерные игры проходят тот же сложный период, который некогда пришлось пережить кинематографу. До сих пор — и особенно в России — игры считаются исключительно развлекательным явлением, не претендующим ни на интеллектуальность, ни даже на звание полноценного искусства. Однако это не так. По сути, компьютерная игра — это интерактивный анимационный фильм. Именно эта интерактивность, т.е. прямая вовлеченность игрока в развитие сюжета и его способность свободно влиять на ход событий (в некоторых случаях — иллюзия такой свободы, что, однако, не отменяет конечного эффекта), является принципиальным отличием игры от кинематографа.

Интерактивность порождает принципиально новые средства художественной выразительности. Согласно концепции философа Ж.-П. Сартра, я существую только тогда, когда я совершаю поступок. Мое действие, мое решение определяет мое существование, мою суть. Игра заставляет человека определяться, она наполнена «пороговыми ситуациями», описанными экзистенциалистами. Пройдя через эти испытания, человек в игровой форме определяет и самого себя. В результате разработчики игры получают возможность работать не только с эстетическим измерением человеческой жизни, но и с нравственным. Ведь игрок, в отличие от зрителя кинематографа, вынужден отвечать за собственный выбор по ходу развития сюжета. И если зритель кино только соперевживает протагонисту, то игрок сам оказывается протагонистом.

Для анализа в докладе предлагается использовать англоязычный модуль к игре *Neverwinter Nights* — “Prophet”, более всего напоминающий по содержанию классическую античную драму, но принципиально отличающийся от театра и кино наличием элемента нравственной ответственности зрителя (игрока, а значит и протагониста) за свои поступки.

Е.В. Волков

ОДНА ВОЙНА — РАЗНЫЕ КИНОИСТОРИИ: СЕВАСТОПОЛЬ ВОЕННОГО ВРЕМЕНИ, ЕГО ГЕРОИ И ВРАГИ В СОВЕТСКИХ ФИЛЬМАХ

Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ
научного проекта № 15-01-00219

Художественные кинокартины являются важным источником по изучению массового сознания общества. С одной стороны, фильмы создаются на основе взглядов их создателей, но с другой стороны, чтобы быть успешными в прокате, они должны отвечать ожиданиям публики. В кино, которое, как правило, имеет высокую степень суггестивности, конструируются и транслируются господствующие в обществе мифы и представления.

Советские исторические фильмы, репрезентирующие определенный взгляд на прошлое, играли важную идеологическую и познавательную роль. В данном исследовании речь идет о восьми кинокартинах, в которых представлены образы Севастополя периода Второй мировой войны, когда город дважды (октябрь 1941 г. — июль 1942 г. и май 1944 г.) оказывался в центре боевых действий.

Фильмы военного времени «Малахов курган» и «Я — черноморец» (1944) по своему содержанию ориентированы на показ «окопной правды» войны. Одна из первых советских киноэпопей «Третий удар» (1948) транслирует миф о Сталине как «гениальном полководце». Картины периода «оттепели» «На дорогах войны» (1958) и «Трое суток бессмертия» (1963) направлены на показ человеческих отношений в тяжелой военной обстановке. Кинопроизведения времени «развитого социализма» «Море в огне» (1971), «Следую своим курсом» (1975) и «Аллегро с огнем» (1979) более информативны, однако не совсем оправданно подчеркивают исключительную роль коммунистов в защите Севастополя.

На основе данного исследования можно сделать вывод о значительном влиянии на советских кинематографистов и политической конъюнктуры, и социального заказа со стороны общества. Таким образом, в разные периоды создавались различные киноистории об обороне и освобождении Севастополя.

А.П. Гаврилюк, П.И. Гаврилюк,

Т.Ю. Соловьева

ЭКРАННОЕ ИСКУССТВО

В ПОЛИТИЧЕСКИХ ПРОЦЕССАХ ОБЩЕСТВА

Искусство кино зародилось в конце XIX в., в 1895 г. В то время никто не подозревал, что кино может не только развлекать, но и поучать, а также манипулировать сознанием человека. Многие кинематографисты того времени искренне считали, что именно кино отображает реальную действительность такой, какой она есть на самом деле, что кино — это сто-процентная правда, что в кино нет никакой фальши.

Однако, известный кинематографист Лев Кулешов, создавший в 1920-е годы в Москве киношколу, проводя множество экспериментов в области экранного творчества, пришел к выводу, что кинематограф может манипулировать, управлять сознанием человека, а, значит, и сознанием общества.

Формируя монтажные фразы, во время одного из экспериментов Лев Кулешов усомнился в правдоподобии кинематографического продукта.

Оказалось, что при определенных композициях в кадре и разных манипуляциях одних и тех же кадров можно создавать разные смысловые монтажные фразы, т.е. иллюзию.

Напомним, что такое композиция в кадре. В научной статье «Художественно-выразительные средства телевизионной режиссуры» профессор П.И. Гаврилюк сформулировал: «Композиция в кадре — это приведение во взаимодействие отдельных разрозненных компонентов». Ведь композиция — важнейший художественно-выразительный элемент кинематографического искусства.

Для полного понимания нового открытия в области кинематографа нам необходимо покадрово, т.е. последовательно, описать начальный эксперимент, проведенный основателем киношколы, который получил название географический.

В первом кадре актриса Хохлова, улыбаясь, идет мимо Московского торгового центра на Петровке.

Во втором кадре артист Оболенский, тоже улыбаясь, идет по набережной Москвы-реки.

Третий кадр был снят на фоне памятника Гоголю, где и произошла встреча героев с рукопожатием, а затем они, повернувшись, последовали вместе.

В четвертом кадре Лев Кулешов применил до этого никому еще не известный режиссерский прием, который кардинально повернул всю смысловую часть в ином направлении. В формирующуюся монтажную фразу из двух героев он вмонтировал абсолютно несоответствующий реальной действительности фрагмент. Это был кадр Белого дома в Вашингтоне с отчетливо снятой лестницей.

Пятый кадр отображал ноги исполнителей Хохловой и Оболенского, которые шли по ступеням храма Христа Спасителя в Москве.

При такой раскадровке, т.е. последовательном соединении описанных выше кадров, получалось, что довольные герои данного действия вошли в Белый дом. Все, кто смотрел этот материал, приходили к единому мнению, что герои действительно вошли именно в американский Белый дом в Вашингтоне.

Увидев данное творение, которое совершает метаморфозы в воображении зрителя, Лев Кулешов понял, что покадровой комбинацией — монтажной фразой — можно манипулировать сознанием общества.

Убеждение руководителя киношколы, что кадром можно создавать иллюзию и повести сознание зрителя в том или ином направлении, вызвало жаркие споры и несогласия среди кинематографистов того времени. Многие практики кино не принимали доводы экспериментатора. Тогда для абсолютного доказательства своего открытия Л. Кулешов провел еще один уникальный эксперимент, который и вошел в кино-литературу, как «эффект Кулешова».

Впоследствии многие приемы экранного творчества стала использовать государственная машина. Государство вкладывает немалые средства для воздействия на политические процессы общества. Приведем еще одну цитату П.И. Гаврилюка: «Именно государственная политика, направленная на демократизацию, способствовала раскрепощению творческих телевизионных коллективов, которые через поток телепередач значительно повлияли на раскрепощение общества в целом».

Согласно приведенным аргументам, делаем вывод, что экранное искусство активно применяется в политических процессах общества в зависимости от государственной идеологии.

**ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ
КИНОЖУРНАЛА «СОВЕТСКИЙ ТАТАРСТАН», 1945 г.
(ПО МАТЕРИАЛАМ ЦЕНТРАЛЬНОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
АРХИВА АУДИОВИЗУАЛЬНЫХ ДОКУМЕНТОВ РТ)**

В годы Советской власти Т АССР как одна из национальных республик была местом для создания фильмов о «братских» народах, проживающих на данной территории. В апреле 1932 г. в Казани в производственной мастерской Татарского отделения «Востоккино» было организовано «Татарское отделение Союзкинохроники». Важную роль в киностудии отводили документальному кино, о чем свидетельствует постановление Совнаркома Т АССР «Об организации регулярного выпуска киножурнала “Татарстан”» «Казанским отделением Союзкинохроники», принятое в 1934 г.

К 1942 г. «Казанское отделение Союзкинохроники» было реорганизовано в филиал Куйбышевской студии документальных фильмов, где в 1945 г. был выпущен киножурнал «Советский Татарстан». Фильм был приурочен к 25-летию юбилею республики, с повествованием, как о достижениях в годы Великой Отечественной войны, так и о мирной жизни местного населения. Общий хронометраж фильма чуть больше 30 минут, состоит из четырех частей. Однако в архиве представлены только первая, третья и четвертая части фильма (вторая часть не была передана).

Несмотря на общую политическую ангажированность, нельзя не отметить тот факт, что создатели, сделали серьезный уклон в национальный аспект. Во всех показаны жители в народной одежде и занимающиеся традиционными промыслами (изготовление кожаной обуви, вышивка и пр.). Учитывая всплеск интереса к традиционной культуре в наши дни, этот визуализированный образ материальной культуры через призму пропаганды «светлого настоящего и будущего» является актуальным источником.

**СЪЕМКИ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ФИЛЬМА
«ГОНЗА — СОЗДАТЕЛЬ ПЕРВОГО В ИСТОРИИ
РУССКО-ЯПОНСКОГО СЛОВАРЯ»
КАК СПОСОБ ИССЛЕДОВАНИЯ ТЕМЫ АДАПТАЦИИ
ЧЕЛОВЕКА В НОВОЙ ДЛЯ НЕГО СРЕДЕ**

Актуальность фильма «Гонза — создатель первого в истории русско-японского словаря» состоит в том, что данная тема малоизученна японскими авторами. В 1990-х годах историками-любителями, состоящими в японском «фан-клубе Гонзы» из префектуры Кагосима, были предприняты поездки в Иркутск и Санкт-Петербург для поиска архивных документов, проливающих свет на жизнь японца Гонзы в Российской империи. Однако ввиду сложности прочтения рукописных текстов XVIII в. результатом данных поездок становилась лишь констатация факта существования Гонзы и составления им первого русско-японского словаря.

В свою очередь создатели данного фильма поставили перед собой цель более глубокого изучения темы становления русско-японских отношений и при работе с первоисточниками сфокусировались на проблеме социальной, психологической, культурной адаптации японца XVIII в. в новой, агрессивной для него, среде. Как он, преодолевая барьеры своё / чужое (особенно развитые в Японии эпохи Эдо), сумел создать первый русско-японский словарь и тем самым поспособствовать дальнейшему развитию политических, экономических и культурных связей между двумя странами?

На стадии написания сценария перед создателями фильма встала проблема недостатка антропологического материала: прижизненного или посмертного портрета Гонзы, его скульптурных изваяний, позволяющие определить степень его адаптации в Российской Империи. Поэтому был использован метод аналогии. В состав съемочной группы намеренно были включены, с одной стороны, самые молодые японские сотрудники телеканала ВТV, которые никогда не бывали за границей и мало знали о Рос-

сии и, с другой стороны, русские сотрудницы этой же редакции, которые на протяжении двух лет живут в Японии и испытывают на себе сложности социальной и культурной адаптации.

Таким образом, на протяжении всего съемочного периода в Иркутске и Санкт-Петербурге камера фиксировала не только документы, дающие представление о жизни Гонзы, но и реакцию героев на непривычные для их сознания явления, которые они открыли для себя, оказавшись в России. Таким образом, съемочная группа приобрела личный опыт адаптации в незнакомом, который в XVIII в. получил и главный герой фильма Гонза.

А.А. Германович

РЕЛИГИОЗНЫЙ АСПЕКТ ТЕКСТА КАК МИНУС-ПРИЕМ ФИЛЬМА (ПЬЕСЫ Г. ГОРИНА В ЭКРАНИЗАЦИИ М. ЗАХАРОВА)

В творчестве Горина, которое принято относить к интеллектуальной, притчевой драматургии, не последнее место занимает религиозная тема. Вопросы бытия и мироздания, диалог человека с высшими силами важны для его героев, хотя часто их взгляды далеки от традиционных и не вписываются в рамки обывательских представлений о том, как «надо». При сопоставлении текстов пьес и экранизаций по сценариям Горина и Захарова обращает на себя внимание сознательный уход от духовно-религиозной проблематики — вероятно, это дань времени, учет цензурных запретов и идеологических препонов, однако это обстоятельство существенно скажется на восприятии киноверсий.

Так, в фильме «Дом, который построил Свифт» в результате исключения из первоначального сценария целого отрывка существенно меняется смысл одной из сцен. В фильме констебль Джек, осознавший, что провел много жизней подряд, охраняя тюрьму на рыночной площади, остается недоволен однообразием своей судьбы и решает что-то изменить. Под влиянием этого порыва он делает попытку выпустить заключенных и погибает. Однако в первоначальной версии переворот в душе констебля

носит иной характер: Джек вспоминает, что стоял на своем посту даже тогда, когда вели на казнь Христа. Экзистенциальный переворот в сознании персонажа оказывается обусловленным его религиозными взглядами, желание изменить свою судьбу — чувством вины за посягательство на святое. В фильме полностью отсутствует эта отсылка к библейской истории, в результате чего линия героя имеет иные масштабы и более частный характер. Лишенная религиозного контекста, сцена теряет важную смысловую составляющую.

«Тот самый Мюнхгаузен» тоже содержит «купюры» подобного рода. Так, в фильм не вошла часть диалога Мюнхгаузена с пастором, где барон высказывает свое скептическое отношение к Библии (сначала в сценарии присутствовали начальные реплики этого диалога, но в результате правки в 1990-е годы из фильма они исчезают). Отсутствует и сцена спора о возможности причисления барона к лику святых.

Принимая во внимание внешние причины такой трансформации текстов при экранизации, нельзя не отметить, что в художественной системе фильмов, иносказательно исследующих умонастроения интеллигенции, они работают как минус-прием.

А.В. Говорунов

КИНЕМАТОГРАФ, ОРИЕНТАЛИЗМ И РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ

Кинематограф в целом не может не быть в корреляции с основными тенденциями осознания проблем как в теоретическом сознании социума, так и в его практических коллизиях. Это верно и в отношении проблемы диалога культур и осознания глубины и самого статуса инаковости Другого.

На смену в целом наивному (хотя и вполне обоснованному) событиями «века империй»), когда культурная инаковость представляла в кинематографе как собрание разного рода диковин, приходят попытки удержать самобытность Другого. В связи с этим на первый план выходили более-менее успешные попытки проникнуть в инаковость Другого и воспроизвести в себе мир, увиденный его глазами. И в теоретическом, и в практи-

ческом плане главной становится проблема способов формирования адекватного образа иных культур.

Но в настоящее время все чаще проявляется осознание некоторых принципиальных трудностей и пределов, которые не преодолеваются только изучением иной культуры — ее языка, истории, характерных черт ментальности.

В качестве примера такого рода можно привести целый ряд фильмов, затрагивающих проблему взаимного понимания / непонимания Запада и Японии. Это «Счастливого Рождества, мистер Лоуренс» (реж. Н. Осима (1983)), «Страх и трепет» (реж. А. Корно, (2003) по роману А. Нотомб), два фильма К. Иствуда, в которых одно и то же событие представлено с двух противоположных позиций: штурмующих укрепления о-ва Иводзима американцев («Флаги наших отцов») и защищающих остров японцев («Письма и Иводзимы»). В целом в эту же линию укладывается и фильм А. Сокурова «Солнце». При этом также следует упомянуть классическую работу Р. Бенедикт «Хризантема и меч» (1946), которая стоит у истоков такого рода попыток целостного понимания японцев со стороны западной культуры.

В качестве теоретического фона такого подхода в целом можно указать известную концепцию ориентализма Э. Саида. Он упрекает всю западную традицию востоковедения в целом в создании ангажированной образа Востока, приспособленного к задаче Запада доминирования в мире — одомашненного Востока, своего рода «чучела» другой культуры.

Не вдаваясь в критику Э. Саида, можно отметить, что, несмотря на справедливость многих его упреков, в целом проблема гораздо глубже. Ведь всякая культура вынуждена смотреть на иную из своей собственной позиции, поскольку никакой закультурной или внекультурной позиции быть не может, и формировать при этом ее репрезентации (с акцентом на вторичном характере такого образа). Более того, мы должны допустить и быть готовы фиксировать в таких репрезентациях наличие «слепых зон» фундаментального непонимания, которые касаются тех принципиальных оснований такой репрезентации, тождественных самой идентичности данной культуры.

СОВЕТСКИЕ ХИППИ И КИНЕМАТОГРАФ, 1970–1980 годы

Участие в качестве научного консультанта (историка-архивиста) в съемках документального фильма по истории советских хиппи (автор сценария и режиссер — эстонский этнолог Терье Тоомисту) позволило сделать следующее наблюдение. Оказалось, что документальных съемок советских хиппи до периода Перестройки в СССР не производилось вообще, в то время как их неоднократно привлекали к съемкам в кино в качестве массовки. Длинноволосые, ярко одетые, раскованные, советские хиппи были готовой фактурой для создания кинематографических реальностей, внеположных советской действительности.

Истории об участии советских хиппи в киносъемках часто встречаются в воспоминаниях и интервью. Хиппи охотно приглашали на роли их западных единомышленников, монахов, апостолов и даже инопланетян. Режиссеры нуждались в них для репрезентации «других» культур, самой идеи «инаковости». Восприятие хиппи кинематографистами идеально совпадало с тем, как они сами себя хотели бы видеть: чужеродным элементом в серой советской действительности, представителями иных миров и реальностей.

Автор доклада имеет целью рассказать про особенности эстетики и идеологии советских хиппи, которые делали их внешний вид ярким, насыщенным чужеродными символами; описать историю участия хиппи в съемках фильмов («Райские яблочки», «Бегство мистера Мак-Кинли», «Легенда о Тиле», «Ярослав Мудрый», «Двенадцать апостолов» и др.), а также раскрыть историю появления представителей советской контркультуры в неигровом кино периода Перестройки. В этом отношении переломным был фильм Ю. Подниекса «Легко ли быть молодым», после которого хиппи, как и другие представители контркультуры, стали систематически появляться на экране в проблемных общественно-политических картинах.

РЕЛИГИОЗНЫЙ ОПЫТ В ПОЗДНЕМ СОВЕТСКОМ КИНО. К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Советское кино 1970–80-х годов, на первый взгляд, изучено разносторонне и подробно. Вместе с тем отдельные тенденции в нем остаются не очевидными и не соотносятся систематически с общим ходом кинопроцесса. Нормативные сюжеты, герои, стилистики, жанры и условия централизованного студийного производства препятствовали и одновременно способствовали развитию авторско-поэтического кино. В творческом опыте отдельных режиссеров-авторов эта линия развития приобрела свое философское звучание. Автор достигал свободы и независимости, как бы отталкивая от себя идеологические и художественные каноны, и выходил в собственное творческое пространство, где кинематографические методы и приемы позволяли ему воплощать другую картину реальности по сравнению с принятыми в советском кинематографе. Такая картина способствовала проявлению религиозных смыслов. Именно так, но скорее завуалировано, чем напрямую, в фильмах Тарковского, Шепитько, Климова, Михалкова, режиссеров национальных киношкол возникал эффект «надматериального», формирующий мысли о Боге.

Религиозная оптика рождалась как следствие поэтических приемов, метафорических построений, просто необходимости показывать природу как часть неотъемлемой среды существования героев.

Емкие или, наоборот, пространные образные конструкции канализировали религиозное осмысление реальности, интегрируя его в смысловое пространство фильма. Позднее эстафету такой художественной иносказательности перенимают режиссеры-авторы следующей генерации: Сокуров, Лопушанский и др.

СОВЕТСКИЕ ЭТНОГРАФИЧЕСКИЕ ФИЛЬМЫ 1920-х годов: СНИМАТЬ «ДРУГОГО»... КАК ЭТО ДЕЛАЮТ ДРУГИЕ?

При сосредоточении внимания на фильмах о коренных малочисленных народах Севера данный доклад направлен на изучение циркуляции зарубежных этнографических кинематографических моделей в первые годы советской власти, а также на анализ того, как эти архетипы были адаптированы к советскому контексту. В 1920-е годы возникло неудовлетворение тем, как были представлены советские национальности в отечественном кинематографе.

Задача состояла в том, чтобы изобразить так называемые «народы Севера» в соответствии с новым социалистическим строем и таким образом, чтобы соответствовать национальной политике большевиков. В поисках «правильного» образа коренных малочисленных народов Севера, советские кинематографисты в качестве моделей неожиданно выбрали американские фильмы, такие как «Нанук с Севера» (1922) и «Чанг» (1927). Раскрывая понятия Леви-Стросса *historifiable* (исторический субъект) и *ethnographiable* (этнографический субъект), Фатима Тобинг Рони (1996) проанализировала эти фильмы с позиции проведения кинематографической черты между цивилизованным (тем, кто находится одновременно в положении кинорежиссера и зрителя) и примитивным (снимаемым предметом и одновременно объектом зрелища).

Автор доклада рассматривает следующие вопросы. Какие сходства и различия можно найти между иностранными моделями и социалистическими этнофикциями? Какие противоречия возникли из имитации капиталистических кинематографических практик и каким образом они были разрешены? Каковы особенности советских фильмов?

Автор данного доклада утверждает, что раннее советское этнографическое кино стремилось сформировать современного зрителя. Тем самым коренные народы Севера были приглашены «войти» в современную совет-

скую историческую парадигму и поэтому были сделаны *historifiable*. Однако разница между *historifiable* и *ethnographiable* каким-то образом поддерживалась посредством производства фильмов о коренных малочисленных народах Севера исключительно извне. На самом деле, советское кино коренных народов — и как следствие распад парадигмы о том, что «мы» снимаем «их» (Гинзбург, 1995) — появилось лишь в 1970-е годы — так же поздно, как и в капиталистических странах.

Ж.Р. Двинятина

УНИВЕРСАЛИИ И ИДИОМЫ В КИНЕМАТОГРАФЕ АЗИИ

Размышления над адекватным зрительским прочтением кинематографа азиатского региона сводятся к ряду трудно разрешаемых на практике проблем.

Во-первых, понятие «кинематограф Азии» — широкое и весьма условное, сюда входили в разное время разные регионы (например, Алжир 1970-х, Иран 1990-х, Китай 2000-х), таким образом азиатский кинематограф для мирового зрителя мерцает точечной актуальностью.

Во-вторых, как правило иностранный зритель сталкивается не с кинематографом Азии, сделанным для внутреннего использования, а с кинематографом Азии на экспорт — фестивальным кино, кино отдельных авторов, кино отдельных, интересных для внешнего зрителя направлений (например, кинематограф жанра у-ся, кинематограф Куросавы, кинематограф политического сопротивления). Кино «для себя» и кино «для мира», как и в других регионах, не совпадают, что дает повод задуматься — какое же из двух направлений наиболее аутентично.

В-третьих и главных для доклада: в любом конкретном фильме зритель сталкивается по крайней мере с двойным вероятностным прочтением одного и того же знака. Так, «счастливый красный стяг» в фильме Чжана Имоу «Дорога домой» может быть рассмотрен и как часть традиционной китайской культуры, элемент свадебного обряда, и как часть культуры сельской в отличие от культуры городской, и как прием изображения социалистического Китая, и как окказиональный образ, придуманный,

скажем, режиссером только для этого фильма, и в конце концов как общечеловеческий маркер семантики цвета, где красный — просто яркий, запоминающийся. В случае с этим фильмом режиссер, сосредоточенный на продаже картины за рубеж, внимательно относится к единственному нужному прочтению, давая значение образа в прямой речи героев. Но проблема взаимодействия и неясности прочтения, с одной стороны, универсалий — общечеловеческих или хотя бы общих для региона элементов, не нуждающихся в комментариях, и, с другой стороны, идиом — непереводаемых элементов определенной культуры, присущих только ей и нуждающихся в разъяснении, лежащем зачастую вне рамок фильма, — эта проблема их взаимодействия, взаимодействия общего и частного, понятного и непонятного. Сверх того — это проблема отделения в тексте фильма одного от другого — универсалий от идиом, ничем не маркированных кроме уже имеющихся зрительских компетенций, и есть тот фокус, на котором сосредоточен доклад, состоящий из ряда разнородных примеров универсалий и идиом в кинематографе Азии.

3.А. Джандосова

РАДЖ КАПУР И ЭРОТИКА В МЕЙНСТРИМНОМ ИНДИЙСКОМ КИНО

Несмотря на то что в обывательском сознании западного человека Индия предстает «страной Камасутры» и сохранились наглядные свидетельства о серьезном присутствии эротика в древнеиндийском искусстве, исламское влияние последнего тысячелетия очевидно сказалось на «пуризации» массового индийского сознания, что нашло свое проявление и в изменении женского костюма (в Северной Индии ставшего практически одинаковым у мусульман и индуистов), и в общей тенденции к «закрытию» женщин, особенно в высоких кастах. В такой ситуации в изобразительном искусстве эротика была вытеснена на периферию — либо на самый низ, либо на самый верх.

Появление кино как средства массового развлечения было воспринято в Индии с большим энтузиазмом. В колониальный период эротика (включая

обнаженное тело и поцелуи) в некоторой степени присутствовала в индийском кино, считавшееся развлечением «низов», однако после 1947 г. последовал законодательный запрет на изображение в кино секса и поцелуев, и любовные сцены стали еще более условными и театральными, чем раньше.

В это время в индийском кино и появился Радж Капур со своим авторским кино, рассчитанным на мейнстрим и широкого зрителя. С самого начала он пытался сочетать несочетаемое: автобиографичность, социальный комментарий, мелодраму, спектакль и эротику. Эротические элементы (нагота, объятия, интимность в изображении любовных сцен) присутствовали уже в ранних фильмах Капура, включая прославившие его «социальные» картины, однако с особой силой проявились в поздней фазе его творчества, в 1970–1980-е годы (например, в фильме «Истина, любовь, красота»). Из-за этого Капур постоянно имел проблемы с цензурой и был вынужден искать способы сохранения эротических элементов в обход цензуры и без прямого нарушения закона.

У.О. Долгих

ИДЕОЛОГИЯ В РОССИЙСКОМ КИНО: ТЕНДЕНЦИЯ К ВОЗВРАЩЕНИЮ ГОСЗАКАЗА

Согласно определению К. Мангейма идеология представляет собой социально значимую систему идей, которую отстаивает определенный общественный слой в целях удовлетворения собственных интересов. Однако идеология как «духовное образование» имеет ряд уровней, каждый из которых необходимо преодолеть для полноценного воплощения идеологии в жизнь. После формирования на теоретико-концептуальном этапе определенные ценности и идеи и превращения их в государственную программу наступает этап актуализации, на котором требуется донести ценности и идеалы до сознания индивидов. Идеология имеет в своих руках большое количество инструментов трансляции своих идей до человека, одним из таких инструментов и является кинематограф.

На политичность кино еще в середине XX в. указал В. Беньямин. Так, даже самые безобидные фильмы могут нести в себе идеологические пред-

посылки, сознательно распознать которые зритель не в состоянии, однако на уровне бессознательного идеология исполняет свою миссию. А так как фильм представляет собой некий продукт, в котором создателями уже заложена и конкретная модель восприятия кинофильма, и определенный вид реакции на него, то выбрать в качестве базиса идеологические ценности, которые в итоге будут восприняты зрителем, не составляет труда.

На сегодняшний день в России государство и режиссеры понимают необходимость и выгодность взаимного сотрудничества. И несмотря на закрепленный в конституции пункт запрета идеологии, невозможно отрицать ее негласное наличие в современном Российском государстве. Ценности социального консерватизма во главе с центризмом всячески распространяются по стране и пытаются оказаться желанными даже в обход воли человека.

Репрезентативным примером классического российского госзаказа может послужить фильм «Август. Восьмого» режиссера Джаника Файзиева. Фильм, повествующий о российско-грузинской войне, мог получиться вполне убедительным благодаря неоднозначному историческому контексту и еще более неоднозначной психологии материнства, однако в государственных целях к середине фильма власть становится главным действующим лицом, а под конец и вовсе делается вывод, что без нее — никуда.

А.И. Дятко

ОТ «ДЕВЯНОСТЫХ» К «НУЛЕВЫМ». РЕФЛЕКТИВНОЕ ПОЛЕ ИДЕОЛОГИЧЕСКОЙ ТРАНСФОРМАЦИИ «РУБЕЖА СТОЛЕТИЙ» НА ПРИМЕРЕ «БРАТЬЕВ» А. БАЛАБАНОВ

Третий по хронологии, но первый в ассоциативном ряду «фильмы Балабанова», «Брат» явился точкой отсчета творчества режиссера для сторонних, а «Брат 2» что есть силы прогремел саундтреком и идеологически окрашенными высказываниями по всей стране. И это не случайно:

глубина изображенного «порубежья столетий» в диалогии поражает и по сей день, а созвучный своей эпохе образ Данилы Багрова держит планку народного героя уже почти двадцать лет.

Сравнительный анализ работ Балабанова показывает, как эволюционно меняется «мироощущение человека эпохи подступающих изменений» на восприятие им уже идущих перемен в собственно исторических реалиях. «Ощущение тотальной заброшенности» и диктатуры демократии в Петербурге «девяностых» противопоставляется уже принятой идеологии потребления и блестящей от звезд шоу-бизнеса Москве «нулевых». Что до положения новой России на международной арене, то при столкновении с реалиями Америки оно выражается в неспособности главного героя поддерживать адекватные взаимоотношения с кем-либо из этого странного, непонятого для него со всеми своими «двойными стандартами» мира.

Удивительно замаскированный под комедию идеологический проект «Брат 2» несет в себе четкие ответы на вопросы простого россиянина о самодостаточности своей национальной идентичности устами таксистов по обе стороны океана и самого Данилы, выдающего русскоязычный монолог о силе и правде ничего не понимающему американцу. В первом же «Брате» гражданская позиция режиссера выражена не так прямолинейно — за ее распространение отвечает, в первую очередь, «говорящий» музыкальный ряд группы «Nautilus Pompilius».

Ядром диалогии является первобытная аксиологическая установка, лежащая где-то в глубинах русской ментальности. Это деление на свой / чужой, где первое — добро, а второе — зло. Из беккетовского странника петербургского разлива образца 1997 года образ Данилы окончательно трансформируется во втором «Брате» до былинного богатыря, полностью справляющегося с задачей устранения внешнего зла и спасения своих — «Русские на войне своих не бросают!».

АНТРОПОЛОГИЯ КИНО КАК ОБЛАСТЬ ЗНАНИЯ: АКТУАЛИЗАЦИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ НА ПРИМЕРЕ КИНОКУЛЬТУРЫ РОССИИ

С первых лет своего существования кино было верным помощником антропологов в их полевых исследованиях. Дальнейшее сотрудничество антропологии и «важнейшего из искусств» ограничивалось преимущественно этнографическими фильмами. Популярность визуальной антропологии растет, но и в XXI в. игровое кино остается на периферии антропологических исследований.

При этом, несмотря на свою фабульность и «искусственность», игровое кино является маркером культуры. Художественные фильмы могут и должны быть объектами исследования в культурной антропологии, а точнее в такой отдельной области знания как антропология кино.

Различные этапы создания художественного фильма (сценарий, съемка, персонажи, прокат) могут иметь свой национальный контекст. Именно такого рода контекст отличает кино Ирана от Индии, Японии от Кореи, Китая от США и т.д.

Совокупность характерных черт национального кинематографа, предопределенных особенностями национальной культуры и делающих его непохожим на кино других стран, позволяет выделить такое понятие, как *кинокультура*.

Кинематограф России имеет богатую историю и внес бесценный вклад в мировую культуру. Но что отличает российское кино от кино других стран? Чем выражена его оригинальность и непохожесть? Что такое российская кинокультура?

В своем докладе я предлагаю рассмотреть ключевые черты российского кинематографа с целью выявить особенности кинокультуры России. Вывод кинематографа из сферы кинокритики и киноведения в более комплексную научную дисциплину позволит расширить рамки исследования и подчеркнуть актуальность антропологии кино как отдельной сферы знания.

«МИНИН И ПОЖАРСКИЙ»: СТРАТЕГИИ КОНСТРУИРОВАНИЯ ОБРАЗА ПРОШЛОГО В СЦЕНАРИИ ВИКТОРА ШКЛОВСКОГО

Доклад посвящен результатам исследования автора по теме исторического воображения в сценарных работах писателя и литературоведа Виктора Шкловского. Под историческим воображением в данном случае понимается преломление исторического материала в конкретных обстоятельствах. Автор анализирует способы конструирования образа прошлого в кинодраматургии Виктора Шкловского.

Место сценариев в общем наследии Шкловского, как правило, оставалось в тени по сравнению с его работой в литературе: исследователей привлекал, в первую очередь, Шкловский-литературовед и Шкловский-писатель, в меньшей степени — работы Шкловского по теории кинематографа. Опыты Шкловского в сценарном ремесле почти не изучены: исследование призвано обратить внимание на данный аспект многогранной деятельности Виктора Шкловского. В докладе также затрагиваются проблема репрезентации прошлого в кинематографе и вопрос о степени влияния политики на кинематограф.

С использованием архивных источников и опубликованных материалов исследуются сценарий к художественному фильму «Минин и Пожарский» (1939), а также дается краткая характеристика ранних сценарных опытов Шкловского. В докладе описывается эволюция сценариев Шкловского от авангардистских экспериментов с историческим материалом в конце 1920-х годов к постепенному встраиванию в рамки соцреализма и участию в создании пантеона отечественных исторических героев в 1930-е годы.

В докладе рассматривается история создания сценария: эволюция замысла, сбор данных, обсуждения готовых вариантов. Рабочей гипотезой доклада является отсутствие у Шкловского единой исторической концепции: таковая создавалась к каждому конкретному случаю в зависимости

от обстоятельств. Изменения в стратегии конструирования исторического сюжета оказываются в четкой зависимости от колебаний официально-го курса государства: от сатирической переделки классики к воспеванию пантеона персонажей истории в целях повышения престижа отечественного прошлого.

К основным приемам работы с историческим материалом, которые Шкловский использовал при создании сценария «Минина и Пожарского», относятся экономическая подоплека сюжета, применение приемов остра-нения и огрубления, внимание к материальной среде, использование архаического языка, документальное следование канве событий, сценарий как продолжение литературоведческих исследований.

Б.С. Жаров

ДАТСКАЯ САГА О XX ВЕКЕ — СЕРИАЛ «МАТАДОР»

В одном датском городе средних размеров на протяжении двух десяти-летий происходят события очень важные для истории этой страны, а возможно и многих стран Европы, но поданы они через историю жизни отдельных людей. Вымышленные судьбы в вымышленном городе, и в то же время это подлинная история нескольких поколений реальных людей.

Жемчужиной датского телевизионного кино стал 24-серийный (бо-лее 27 часов непрерывного показа) фильм «Матадор» (1978–1982) режис-сера Эрика Баллинга. Он рассказывает о жизни в датском городе с 1927 по 1945 г. Автор замысла всего сериала журналист и писатель Лисе Нёргор говорила, что прототипом Корсбэка в фильме послужил ее родной город и что в несколько измененном виде отражены события, которые проходи-ли у нее на глазах на протяжении длительного времени.

Драматические события в фильме происходят в жизни нескольких групп людей, в роли которых снимались самые лучшие датские актеры. Коммивояжер Мадс Андерсен-Скьерн в начале первой серии приезжает в город со своим пятилетним сыном практически без денег, а позже благо-даря уму и предприимчивости становится крупным предпринимателем, финансовым «матадором» Мадсом Скьерном.

Добротная драматическая основа, великолепно показанный исторический фон были теми составляющими, которые определили ошеломляющий успех фильма. Он снимался несколько лет, выходил несколькими порциями, и с каждым новым показом все больше завоевывал сердца датских зрителей.

Фильм не просто снят в Дании, он очень «датский» по самой своей сути, в нем концентрированно отражены все составляющие того, что в последнее время все чаще датчане называют словом «датскость». В нем многообразно и глубоко показаны мысли и поступки, обычаи и нравы датчан, так что в известном смысле этот фильм можно назвать «энциклопедией датской жизни» двух десятилетий, а в чем-то и целого столетия.

Телевизионный фильм «Матадор» — это огромное по своему объему повествование, огромное как по количеству вовлеченных лиц (крупным планом показаны более ста), так и по временному охвату. Одним из главных мотивов повествования в фильме также являются конфликты во взаимоотношениях семейств, включающие как финансовые, так и сословные, и личностные причины. Тональность повествования всегда ровная, и самые трагические, и обыденные сцены проходят у зрителя без комментариев. Рассказчик как бы не понимает степени важности происходящего в отличие от автора и зрителя.

При этом очень детально описываются обстоятельства, при которых происходит действие, есть множество самых тонких подробностей. Можно даже сказать, что описание дотошное, соблюдается точность в описании того времени, когда происходило действие, настолько высокая, что возникает впечатление, что все это тогда же и снималось на киноплёнку или же записывалось на магнитофон.

Исторический фон в фильме существует и иногда выступает на первый план, становясь совершенно равноправным участником событий. Для датских телезрителей эта телевизионная сага о людях XX в. сама стала частью истории страны.

КИНЕМАТОГРАФ ПОЛЬШИ ПЕРВЫХ ПОСЛЕВОЕННЫХ ЛЕТ КАК ИСТОРИЧЕСКИЙ ИСТОЧНИК О ПОЛЬСКОЙ ТРАГЕДИИ ВО ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЕ

Польские художественные фильмы, созданные в самые первые послевоенные годы, несмотря на свою малочисленность, являются богатым и репрезентативным историческим источником, во-первых, о реалиях совсем недавней нацистской оккупации, во-вторых, об уникальном времени своего создания (короткий переходной период между окончанием войны и оформлением в Польше в конце 1948 г. диктаторского политического режима). Особое место занимает кинокартина «Последний этап» — первый в истории кино художественный фильм о гитлеровских «лагерях смерти», снятый на территории Освенцима бывшими узниками этого и других нацистских лагерей и тюрем.

Послевоенное польское кино вело решительную и на определенном этапе успешную борьбу против укоренившегося в польском обществе антисемитизма. Однако эти же кинокартины формировали максимально негативный образ этнических немцев, проживавших на территории Польши, тем самым поддерживали послевоенную практику систематической дискриминации и изгнания этнических немцев с польской территории.

С 1946 по 1948 г. (до окончательного оформления диктатуры) польские кинематографисты имели уникальную возможность говорить — открыто или языком художественных аллегорий — на тему многих резонансных проблем того времени. К ним, в частности, относятся: Варшавское восстание (1944) и восстание в Варшавском гетто (1943), отношение к ветеранам Армии Крайовой, польский коллаборационизм, Холокост на территории Польши, отношение к лондонскому правительству в изгнании и к Советскому Союзу. Некоторые оценки прямо противоречат взглядам официальной пропаганды периода «польского сталинизма».

Каждый из проанализированных фильмов посмотрели многие миллионы поляков, они вызывали самый живой отклик у широких слоев населения, и потому их влияние на польское общество сложно переоценить.

ОПЫТ ВИЗУАЛЬНОЙ АНТРОПОЛОГИИ НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА «ШЭНЭХЭНСКАЯ ЦАРИЦА»

В 2016 г. «Восточно-Сибирская студия кинохроники» закончила работу над фильмом «Шэнэхэнская царица» про жизнь знаменитой бурятской фолк-певицы. Эта героиня заинтересовала нас (авторов фильма) не только как талантливая исполнительница исконно бурятских песен, но и как адепт традиционной культуры, строго следующий ей даже после переезда из родной деревни Шэнэхэн (Китай, Внутренняя Монголии) в Улан-Удэ, а затем в Москву.

Драматическая ситуация героини состоит в следующем: девять лет назад на самом пике карьеры она уходит со сцены, чтобы выполнить наказ матери и стать хорошей женой. Однако наладившаяся семейная жизнь не приносит ей — современной жительнице мегаполиса — полного удовлетворения. Поездка из Москвы в Шэнэхэн и долгие разговоры с матерью помогают героине принять важное решение — гармонично совмещать в своей жизни роль певицы и супруги.

Цель фильма — показать, как в условиях глобализации адепт традиционной культуры проявляет гибкость в соблюдении традиций и таким образом сохраняет свою национальную идентичность. «Уступает натиску, чтобы устоять, идет на перемены, чтобы остаться самой собой».

Данная цель достигнута общим для антропологов и документалистов методом включенного наблюдения. Также использовались методы интервью и вербатим.

«Шэнэхэнская царица» — это не единственный из современных фильмов, рассказывающих о национальной культуре в глобальном контексте. Таким образом, можно говорить о тенденции расширения географии — намеренном столкновении западного и восточного миров — в границах одного фильма, в биографии одного героя.

АБХАЗСКОЕ СЕЛЬСКОЕ ОБЩЕСТВО

В ФИЛЬМАХ ПО ПРОИЗВЕДЕНИЯМ Ф. ИСКАНДЕРА

В абхазской художественной литературе и кинематографе советского периода отражались такие темы, как социальная дифференциация, отвага и подлость, Великая Отечественная война, отношение к религии и власти, любовь и т.д., которые имели важное значение в жизни абхазского общества.

Экранизация произведений Ф. Искандера позволила советской публике увидеть абхазское общество глазами автора и то, чем оно живет. Например, авторы фильмов по Ф. Искандеру затрагивают абхазский юмор и отношение абхазов к смерти. С одной стороны, в фильмах показана трагедия, которую переживает семья и общество с потерей близкого человека, а с другой стороны, мы видим, как народ шутит, говоря о смерти. В фильме «Колчерукий» (1992) одному из героев не составляет труда и угрызений совести сообщить о якобы смерти своего друга в родное село. В фильме «Чегемский детектив» (1986) тема смерти также иронически обыгрывается через историю об искусственном скелете.

Хронологические рамки фильмов по Ф. Искандеру — это дореволюционный, советский и постсоветский периоды. Так, фильм В. Мотыля «Расстанемся, пока хорошие» (1991) посвящен социальной дифференциации, сословным отношениям и отваге и любви на их фоне в дореволюционной Абхазии. Абхазы любят говорить емко. Это и делают герои фильмов. «Расстанемся, пока хорошие», — говорит главный герой фильма крестьянам, укрывшим его, истекающего кровью, от преследователей, имея в виду «пока вы меня не предали».

КИНОСТАЛИНИАНА 1930–1950-х годов КАК ПРОПАГАНДИСТСКИЙ РЕСУРС СОВЕТСКОЙ ИМПЕРИИ

Киносталиниана 1930 — начала 1950-х годов стала важным пропагандистским ресурсом Советской империи. Экранный образ вождя лепился с прицелом на традиции, вкусы и привычки низовой социальной среды, ждущей простых ответов на сложные вопросы. Классовое сознание рядовых строителей нового мира было густо замешено на невнятных, но сильных религиозных позовах, искавших возможностей реализовать себя. Кино — наряду с другими видами искусства — активно включилось в процесс и стало раздувать пламя экстатичного поклонения вождю и учителю. Кинематограф канонизировал Сталина в его демиургических способностях, выходящих далеко за рамки социально-политических отношений, закреплял за руководителем государства качества культурного героя, сражающегося с мировым злом, вносящего в жизненный хаос осмысленность и порядок. Сталин стал обожествленным царем, символом осуществленной народной мечты о справедливости и социальном рае.

Важностью стоящей перед кинематографистами задачи окупались некоторые художественные издержки: вольное обращение с историческими фактами, унылая этикетность и риторичность, лубочная аляповатость и бьющее через край подбострастное желание угодить венценосному протагонисту (прежде всего, это касается работ М. Чиаурели). Как бы то ни было, кино, где в качестве действующего лица присутствует И.В. Сталин, выполняло важную идеологическую миссию, формируя в народном сознании образ сильного и мудрого правителя-вседержителя.

ПРИСУТВИЕ НЕМОГО СВИДЕТЕЛЯ В ФИЛЬМАХ ИНГМАРА БЕРГМАНА. «КРУГОМ ВОЗМОЖНО БОГ»

Просматривая фильмы Ингмара Бергмана, моментами можно ощущать присутствие в кадре третьего лица. Возможно, что это человек или абстрактный субъект, а иногда кажется, что за плечом актера стоит не кто иной, как сам Бог.

Своим присутствием этот абстрактный субъект то окунает в волны нуминозного, то заставляет героя кадра спуститься в самую преисподнюю человеческих грехов и скрытых пороков. И это не будет тот ад, фантазматической которого сразу являются в человеческом воображении, а куда страшнее и глубже, к примеру как на пути к вере у Сорена Кьеркегора, только эти стадии будут скорее в неверии и отрицании всего рационального и мистического, что происходит на протяжении всего действия.

Такое абстрактное существо можно лицезреть в фильме «Час волка». Складывается впечатление, будто у героя есть голос свыше, который являет себя мгновение за мгновением. А когда показывается кадр блуждания по комнате, словно по лабиринту души, и вовсе зритель может увидеть актеров, превращенных в абстрактные существа. Они знают всю тяжеловесную действительность, их действия интерпретируются как истина в последней инстанции, а ведомый ими же человек представляется перед нами как некий нарратив, финал которого, а точнее исход и участь, уже давно известен.

ТВОРЧЕСКИЕ ЭКСПЕРИМЕНТЫ МЕЖВИДОВОГО СИНТЕЗА КИНО И МУЗЫКИ В ТЕОРЕТИЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ Ж. ДЕЛЕЗА

Интересные эксперименты на поприще межвидового синтеза искусств были представлены в первые десятилетия прошлого века французскими художниками. Важно подчеркнуть, что французы так называемой базовой моделью избирали кинематограф и уже к нему «добавляли» другие виды искусства. Известный французский историк и теоретик кино Жорж Садуль (1904–1967) достаточно детально реконструировал ту ситуацию, которая сложилась во французском кинематографе в середине 1920-х годов.

Обращение Т. Орловой к опыту французской постмодернистской эстетики делает логическим и наше внимание к проблеме видов искусства, представленной в теоретическом наследстве Жилия Делеза. Обратим внимание на его монографию «Кино» — фундаментальном исследовании природы становления и развития этого вида искусства.

Важно подчеркнуть, что (как это было и в монографии, посвященной кино) Делеза прежде всего интересует феномен времени, но не в его кинематографической, а в музыкальной интерпретации. Предложив принципиально новую проработку феномена времени в музыке, философ заставил на грани XX–XXI веков «увидеть» некоторые образцы классической музыки в совсем новом ракурсе: он подтвердил, что наше знание даже классических видов искусства, а музыка один из них, далеко не полное.

Да, остановившись на древнегреческой традиции осмысления времени, где Хронос — это «время тел», а Эон — «время бесплотного», Ж. Делез пытается ввести в обиход понятия «пульсирующее время». Он, в частности, отмечает: «Я предлагаю говорить, что пульсирующее время имеет место, когда вы обнаруживаете себя в трех координатах. Пульсирующее время — это всегда территориализованное время». Под идею «пульсирующего», «непульсирующего» и «территориального» времени Ж. Делез

достаточно интересно «подводит» примеры из классической музыки, в частности останавливаясь на феномене птиц, «образ» которых пытались передать разные композиторы. Он считает, что «птицы Моцарта — это не коллаж; в тот момент, когда музыка становится птицей, птица становится чем-то другим, а не птицей, здесь целый блок становлений, точнее, два асимметричных становления: птица становится чем-то другим, чем музыка, в то время как музыка становится птицей».

Ж. Делез пользуется и понятием «биологическое» время. В искусстве, по его мнению, идет постоянное изменение времени «биологического» полета птицы на «эстетико-художественный» полет той же птицы, но в разных часовых измерениях, «работать» в которых композиторам чрезвычайно трудно. Кроме Моцарта, в поле зрения французского постмодерниста — в контексте проблемы времени — попадает творчество Шумана, Берга и др. Обновляя искусствоведческие представления о природе музыки как вида искусства, Ж. Делез постоянно пытается использовать тот теоретический опыт, который накоплен в философии, эстетике, даже в современной фольклористике. По его мнению, феномен «птица — время» изменяется, если композитор привлекает фольклорные мотивы. Попытка объяснить те бесконечные «почему?», что возникают в процессе проработки природы музыки, и есть, по нашему мнению, то приобретение, которое приносят в современную эстетико-искусствоведческую теорию французские постмодернисты.

Ни Ж. Делез, ни другие теоретики не способны ответить на все поставленные вопросы. Следовательно, для современной гуманистики чрезвычайно важным является сам факт существования этих вопросов, которые, несомненно, выступают стимулирующим фактором исследовательского процесса.

СОВРЕМЕННЫЙ КИНЕМАТОГРАФ И «ФОРМАЛЬНЫЕ ИДЕИ ОПОЯЗА: ВОЗМОЖНОСТЬ СОСУЩЕСТВОВАНИЯ

В докладе рассматривается возможность применения идей русского формализма к изучению современного кинематографа. Теоретическим контекстом дискурса избраны сочинения одного из основателей формального течения в России — Юрия Николаевича Тынянова, эмпирическое пространство исследования — кинофильмы американского режиссера Квентина Тарантино. В сообщении особое внимание сконцентрировано на роли сценария в создании фильма, соотношении фабулы и сюжета, что предполагает тщательный анализ статей Тынянова о кино.

Последовательно разбирая идеи Тынянова относительно кинематографа и применяя их к методу работы Тарантино, автор доклада приходит к выводу о допустимости, приемлемости подобного анализа современного кинематографа. Однако своеобразие взглядов Тынянова и Тарантино не позволяет в полной мере примирить формализм и современную кинематографическую культуру. Тем не менее выявленные различия не оказывают существенного влияния на сформулированный вывод — плюрализм взглядов исследователя помогает лучше разобраться в обозначенной проблеме.

Н.В. Казурова

ИРАНСКИЙ РЕЖИССЕР АББАС КИАРОСТАМИ: ТРАДИЦИОНАЛИСТ ИЛИ НОВАТОР?

Иранский режиссер Аббас Киаростами начал свой творческий путь в Институте интеллектуального развития детей и подростков. Более двадцати лет он был связан с кинематографом о детях и для детей, в дальнейшем иранский классик стал работать в направлении исследования приходы киногоении.

Одной из важнейших особенностей почерка Киаростами выступает смешение игрового и неигрового видов кинематографа. При просмотре картин режиссера сложно разграничить авторский художественный вымысел и документальные отголоски реально произошедших событий. Сюжетная конструкция его фильмов практически всегда допускает поливариативность трактовок содержания ленты, а многомерность смыслового ряда усиливается отсылками к внеэкранной действительности, мистифицируемой и превращенной в фикцию жизни по другую сторону камеры.

Киаростами нельзя назвать моралистом, он не поучает, не направляет, а только намекает. Вывод всегда должен сделать сам зритель, становящийся соучастником действия и вживающийся в пространство, заданное автором. Создается впечатление, что режиссер способен регулировать эмоции аудитории. Он руководит героями фильмов как фигурами на шахматной доске, держит дистанцию между персонажами и аудиторией (за редким исключением), не дает ей идентифицировать себя с главными героями. Кинематограф Киаростами рассудочен, эффекта отстранения и одновременного вовлечения зрителя в пространство фильмов режиссер добивается за счет крупных планов («Крупный план», «Ширин»), длинных кадров, снятых дальним планом (Кокерская трилогия). Кроме того, режиссер с легкостью и энтузиазмом обращается к новейшим техническим достижениям и использует их в своем творчестве. Например, он неоднократно экспериментировал с портативной цифровой камерой («Африка в алфавитном порядке», «Десять», «Пять»).

Новаторство фильмов Киаростами способно напугать, однако искренний зритель, доверившийся режиссеру, неизменно найдет в его картинах приметы человеческого тепла. Киаростами умеет вызвать чувство сопереживания, минуя жалость, воспеть благородство человеческой натуры. Длинные кадры, дальние планы, съемка через лобовое стекло автомобиля, аскетичность деталей в кадре, мало дающих информации о характерах персонажей, не мешают Киаростами показать силу и уязвимость человеческого существа. Взгляд как бы со стороны помогает режиссеру приблизиться к искомой правде.

Многие работы Киаростами с годами воспринимаются только лучше, его наследие и отточенный почерк свидетельствуют о мастерстве, таланте, чутье режиссера, а главное его интеллекте и способности опережать время — в 1990-е годы его фильмы казались предельно новаторскими.

Сегодня присущая Киаростами балансировка между игровым / неигровым направлениями стала основным трендом последних двух десятилетий в кино. В свою очередь, темы жизни и смерти, внутреннего достоинства человека и силы его духа не просто традиционны, но извечны. Своими фильмами Киаростами вторит персидским поэтам и писателям прошлого и настоящего, научившись у них уметь чувствовать оптимизм, пессимизм, порой скептицизм, но неизменно ощущать биение жизни в каждой секунде бытия.

Р.Г. Круглов

НАЦИОНАЛЬНАЯ СПЕЦИФИКА ИНТЕРПРЕТАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА ДОСТОЕВСКОГО НА ЭКРАНЕ В КАРТИНЕ А. КУРОСАВЫ «ИДИОТ» (1951)

Куросава ставит акцент на своеобразном посттравматическом хронотопе, в котором соединяются предчувствие грядущей катастрофы и последствия пережитого потрясения — рефлексивное повторение трагедии. В специфике интерпретации судьбы главного героя фильма отражается режиссерская рефлексия о судьбе японского народа во Второй мировой войне, а также о биографии писателя, его преодолении в жизни и искусстве последствий фиктивной казни, заключения и ссылки. В художественном мире писателя причиной всех катастрофических, гибельных конфликтов является разъединенность людей, неразрывно связанная с отъединенностью человека от Бога. Трагедия духа (отпадение человека от Бога) неминуемо выражается в непонимании между людьми и эгоизме, неспособности прощать и понимать других.

В фильме Куросавы не явлен неотъемлемый элемент художественного мира Достоевского — христианские темы и мотивы, причиной конфликтов в киносюжете является эгоизм и непонимание между героями.

Передача сущностной характеристики художественного мира Достоевского посредством образов зимы определяется тем, что холод и снег на экране представляют угнетающую человека стихию и подчеркивают состояние людей как изолированных друг от друга единиц, пребывающих не в состоянии преодолеть барьеры непонимания. Однако снег иллюстрирует не только неспособность к взаимодействию, отчужденность героев друг от друга, но и их беспомощность перед лицом катастрофы прошедшей и настоящей. На протяжении всей картины образы зимы передают чувство застоя, опустошения, охватывающее всех героев. На экране предстает замороженный мир, не оправившийся от нанесенной войной травмы.

Н.Е. Мазалова, Я.Ю. Шувалова

ГОРОД НА ВОДЕ:

РЕКИ И КАНАЛЫ ПЕТЕРБУРГА В СОЗНАНИИ ГОРОЖАН

(МЕДИАПРОЕКТ: ФОТОГРАФИИ, ТЕКСТЫ, ВИДЕОИНТЕРВЬЮ)

Нева, ее притоки, бесчисленные водные артерии воспринимаются жителями не только как часть исторического ландшафта, не просто как часть городского пейзажа, но как некая существенная живая составляющая города, его духа, его души. Вода рек и каналов ощущается как некая «общая кровь», протекающая по кровеносным сосудам города и делающая его живым организмом. Краны порта; строящиеся на верфях суда; мосты, которые разводятся каждую ночь в период навигации, чтобы пропустить через город грузовые суда; стоящие на набережных рыбаки; запах воды — все это неотъемлемая часть души каждого петербуржца.

Этим аспектам посвящен, представляемый медиапроект, включающий в себя фотографии, тексты, а также видеоинтервью с жителями города.

В докладе предпринята попытка рассмотреть особенности словесного и визуального образов городской среды, показать их сходство и различие, объяснить, как происходит их взаимодействие и каким образом создается единый художественный образ.

Словесный и визуальный образы обладают специфическими особенностями: невыразимость, дискретность, линейность, ассоциативность, многозначность, наглядность, синтетичность, целостность, особая природа метафоричности и др. В видеинтервью они дополняют друг друга.

Предполагается проанализировать, какие художественно-изобразительные средства создания словесного образа имеют соответствия в видеозаписи: детали, повторы, сравнения, метафоры, вставные конструкции, приемы крупного плана, наплыва, монтажа и др.

А.В. Макарова

ВИЙ И «ПЯТОЕ КОЛЕСО» — ВОСТОК И ЗАПАД ЕВРОПЫ: ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ СВОИХ И ЧУЖИХ ЧЕРЕЗ ЭКРАНИЗАЦИЮ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

Экранизацию классического литературного произведения «Вий» (2014) возможно рассматривать как обращение к традиции в эпоху после визуального поворота, когда старые мифы пересказываются языком кинематографа. Создание блокбастера представляет распространенную технологию киноиндустрии — заимствование традиционного, понимаемого и разделяемого целевой аудиторией сюжета, и актуализацию его через действующие модели социальных отношений, ценности, образы современности. Примечательным является выбор сюжета «Вия» в качестве самого узнаваемого «внутреннего» мифа об ужасном для советского-постсоветского общества и соответствующей киноаудитории. «Вий» расценен как объединяющий широкую аудиторию общим набором интерпретаций в области коллективного воображаемого. Экранизация популярного и актуального мифа трансформирует старые смыслы, используя контекст новой реальности, для объяснения которой миф существует.

Исключительный аспект прочтения кинотекста состоял в моменте его широкого показа в январе 2014 г., подчеркнувшем смыслы, заложенные технологиями киноиндустрии и влиянием на нарратацию мифологизированной классики. Зима 2013–2014 г. стала символическим моментом,

демонстрирующим итоги развития России и Украины в процессе постсоветской трансформации. В этом контексте «Вий» становится не просто премьерой, а актуальным высказыванием и репрезентацией картины мира для общества, завершившего процесс изменения, проходившего как ответ на требование модернизации и вестернизации.

Опираясь на методы анализа визуальных репрезентаций, теорию коммуникации и традицию деконструктивизма, автор рассматривает, как выстраиваются границы между своим и чужим, как конструируется коллективная идентичность, кому она предлагается для идентификации, в частности, каковы функции новых образов Вия и пятого колеса в культурном тексте своего времени.

С.М. Малкина

КИНОЭСТЕТИКА ПУСТОТЫ:

КИМ КИ ДУК И МИКЕЛАНДЖЕЛО АНТОНИОНИ

Сравнивая западное и восточное кино, мы сталкиваемся не только с разницей в изобразительных средствах, используемых в той или иной культуре, но и прежде всего с различием философских констант, получающих свое воплощение в авторском интеллектуальном видении эстетики кино.

В докладе проводится сравнение понимания пустоты в западной и восточной философии: пустота как открытость и взаимозависимость, опирающаяся на буддийское понимание пустоты (шуньята), воплощаемая в фильмах Ким Ки Дука, и пустота от пресыщения, пустота одиночества, скуки и безразличия в фильмах Антониони. Разбираются кинематографические средства, позволившие создать образ пустоты. В обоих случаях мы встречаемся с пустой архитектурой. У Антониони сама обстановка, улицы здания, мебель комнат выглядят чуждо и отстраненно, показывая полное равнодушие к проблемам и переживаниям героев. Пустота домов у Ким Ки Дука, напротив, обращает героев к себе, где они находят способность любить. Можно сказать, что в пустоте Антониони нет ничего (кроме вещей, которые подчеркивают внутреннюю пустоту), это давящая пустота,

закрывающая человека на самом себе, где он тоже не видит ничего. У Ким Ки Дука пустота движущаяся, открытая.

У обоих режиссеров грань между реальностью и воображением оказывается зыбкой, но у Антониони это оборачивается затерянностью в мире иллюзий, а у Ким Ки Дука — свободой. Ким Ки Дук изображает единство героя и метафизической среды его обитания, так что действие происходит чаще всего в одном месте, у Антониони герои преодолевают расстояния, как будто пытаясь убежать от себя. У Ким Ки Дука пустота оказывается молчанием, позволяющим звучать мелодии, а у Антониони — вакуумом, где гасятся любые звуки.

К.А. Маретина

ВРЕМЯ, ПРОСТРАНСТВО И МОРЕ ИСТОРИЙ В ФИЛЬМЕ «ПРЕДСТАВЛЕНИЕ» (2015) ИНДИЙСКОГО РЕЖИССЕРА ИМТИАЗА АЛИ

Манипуляции категориями времени играют центральную роль в последнем на данный момент фильме индийского режиссера Имтиаза Али «Представление» (пер. с хинди “Tamasha”, 2015). Фрагменты детства, перемежающие повествование, дают ключ к пониманию внутреннего конфликта главного героя, живущего в Дели наших дней. Его детство было наполнено сказаниями, мифами и легендами, и сама его жизнь оказывается тоже одной из таких историй.

Попытки героя понять самого себя и найти свое место в жизни заставляют его совершить поездку в Шимлу, где прошло его детство; там у сказителя, у которого он слушал истории будучи ребенком, он пытается выяснить, как закончится его история. На что получает ответ, что ключ он должен искать не в каком-то месте, а в своем сердце. В этот момент герой осознает, каким должен быть его путь в жизни; его восторг показывается сразу в трех срезах времени: в настоящем, детстве и в студенческие годы. Таким образом, заставляя персонажа-ребенка и персонажа-подростка радоваться открытию этого же персонажа в его взрослом состоянии, автор нарушает последовательность реального времени.

Вместе с тем история героя фильма вплетается в полотно множества других повествований — реальных, сказочных, мифических; ведь теперь герой знает, как закончить свою историю, его история, подобно ему самому, обретает целостность и содержательность. Кроме того, снимается проблема пространства: если раньше герой мог почувствовать себя истинно свободным лишь в других края, где никто его не знает и он может принять любую личину, теперь он понимает, что все эти маски и есть он сам, а его личность роботоподобного делийского менеджера является ложью.

То, что герой искал вовне, он находит в себе, и таким образом подтверждается превосходство сути над внешними признаками, мысль, заложенная герою сказителем в детстве: согласно ему все истории суть одна история, детали не важны, главное — получать удовольствие от повествования. Обратившись внутрь себя, герой понимает, чему хочет себя посвятить: он создает театр, где образно разыгрывает свою историю, одну из многих других и вместе с тем отражение всех других историй. Так, неотъемлемая для индийской культуры традиция сказаний помогает герою найти себя и продолжает существовать в новых формах на сцене благодаря ему. Представление продолжается.

И.А. Мартянова

ВЛИЯНИЕ КИНЕМАТОГРАФА НА СОВРЕМЕННУЮ РУССКУЮ ЛИТЕРАТУРУ

Отечественный кинематограф последнего тридцатилетия не оказывает значительного влияния на текст, несмотря на широкое распространение киноцитат в речи персонажей массовой литературы. В советскую эпоху ограниченность проникновения в массовое сознание и, как следствие, в литературу образов и аллюзий западного кинематографа была обусловлена его долгой недоступностью. Для поколения шестидесятников (В. Аксенова, А. Наймана и др.) знакомство с ним свидетельствовало о принадлежности к интеллектуальной элите. Но если параллельная реальность советского кино отвергалась как ложь, то мифология западного кинематографа — как желанная, но недоступная сказка, «страна грез». Оппозиция

шикарного голливудского целлулоида и реальности встречается у многих авторов (С. Довлатова, В. Пелевина, Л. Улицкой) фактически без изменения, оставаясь особенно актуальной в массовой литературе (С. Минаев, Т. Устинова). Но сегодня неприкрытая ирония совмещается с опровергающей линией текстового развертывания (О. Славникова, М. Палей).

Сложнейшие контранункты (Ю.М. Лотман) западного кинематографа, его образы и аллюзии, имитация приемов монтажа и наплыва, экранной проекции пронизывают современную литературу (В. Сорокин, Д. Рубина, Л. Петрушевская и др.). Интермедиаальные связи закономерно расширились уже в 90-е годы прошлого века. Зарубежные фильмы (Д. Линча, К. Тарантино и др. режиссеров) демонстрируют предпочтения ушедшей советской эпохи («Крестоносцы» и др.) и обнаруживают псевдо-идеалы постсоветского периода («Терминатор», «Рембо», «Крестный отец»). Они способны влиять на стиль автора (А. Королев, С. Болмат), диктуют замысел литературного произведения в целом, тогда как отечественные фильмы определяют развертывание текстового эпизода.

Важнейшим стимулом интертекстуального взаимодействия современной русской литературы и западного кинематографа является поиск нового героя времени.

О.Н. Масленникова

ПОЭТИКА ОБРАЗА:

«БЕЗУМНЫЕ ПРЕПОДЫ» В КИНЕМАТОГРАФЕ

Безумие как категория поэтики, литературоведения, философской и даже бытовой рефлексии интересна своей ярко выраженной амбивалентностью: ум и равно его отсутствие / потеря могут быть истолкованы в зависимости от разных обстоятельств. Хотя в русском языке превалируют негативные и ироничные коннотации (классика жанра — «горе от ума»), межкультурный диалог может нередко осложниться подтекстами («очень умный» — не всегда комплимент, «умный очень» — издевка, а «слишком умный» — угроза), а восхищение человеком может стать искренним признанием в «безумии» («я от тебя без ума»). С этой точки зрения, язык не

может запретить и свои разновидности: студенческий сленг, аргумент «препод» вошел в массовую культуру, закрепившись как допустимое в комедийном кинематографе название («Безумные преподаватели», «Зачетный преподаватель»). Что, разумеется, трудно представимо как именование учителя / преподавателя в других фильмах («Большая перемена», «Уроки французского», «Дорогая Елена Сергеевна», «Общество мертвых поэтов», «Учитель на замену» и т.д.).

Категорию «безумный преподаватель» невозможно сознательно транспонировать на профессиональные стороны преподавания / обучения, но именно в варианте кинематографической рецепции этого образа заметны ожидания и воплощения той разновидности «безумия», которая синонимична понятиям: профессионализм, творчество, энергия, поддержка, человеколюбие, справедливость, терпение, эмпатия и др.

В отечественном и зарубежном кинематографе разных лет поэтика образа преподавателя / учителя если и претерпела изменения согласно времени и внешней атрибуции, то в сущностном измерении оставила главное: в каком-то смысле воспроизводимые современным поколением кинообразы желаемого учителя / преподавателя оказываются по ту сторону «ума»: они оказываются вне системы, вне рамок, не боятся быть другими, странными, идут «путем не легким, но благородным». Идут, разумеется, по-разному: «Педагогическая поэма», «Республика ШКИД», «Вам и не снилось», «Географ глобус пропил» и др.; «Придурки на экзаменах», «Очень плохая училка», «Класс», «Учитель на замену» и др.

О.Н. Меренкова

МИРЫ ВЕЛИКИХ МАСТЕРОВ:

РОМАН «ДОМ И МИР» РАБИНДРАНАТА ТАГОРА

В ИНТЕРПРЕТАЦИИ САТЪЯДЖИТА РАЯ

Творчество Рабиндраната Тагора сыграло значимую роль для развития романа как жанра в Индии. С его именем связана целая глава истории индийской литературы, культуры и общественно-политической жизни первой половины XX в. Роман «Дом и мир» («Гхоре баире») вышел в свет

в 1916 г. События, описываемые в романе, относятся к 1905–1908 гг. — бурному периоду в истории Бенгалии — движению «свадеши». Р. Тагор принимал активное участие в движении «свадеши» на ранних этапах. В романе «Дом и мир» он продолжил тему поиска путей будущего страны, а также рассмотрел отношение к движению «свадеши» сквозь призму человеческих взаимоотношений.

Роман написан в форме трех дневников — жены богатого землевладельца, Бимолы, ее мужа Никхилеша и его друга, Шондипа, руководителя местного движения «свадеши». Помимо «свадеши» в романе раскрывается еще одна проблема — положение женщины: быть ли ей «хранительницей очага» или активной участницей общественно-политической жизни страны.

Экранизация романа Р. Тагора «Дом и мир» принадлежит Сатьяджиту Раю, выдающемуся мастеру, значительно повлиявшему на формирование и утверждение национального индийского киноискусства. Фильм «Дом и мир» был снят в 1984 г., он отличается от романа по многим параметрам. Здесь используются другие художественные средства, изменена композиция, применяются визуальные и звуковые эффекты для выражения определенного настроения. Роль диалога в фильме невелика, каждая фраза выстроена максимально емко, чтобы не упустить ни сюжетной, ни идейной линии. Если в романе Р. Тагора наиболее важен внутренний мир героев, что входит в его понятие «дома», которому противопоставлен мир внешний, то для С. Рая главной темой стал мир «внешний», что подтверждается обилием в фильме эпизодов, посвященных движению «свадеши». Сравнительный анализ романа Рабиндраната Тагора «Дом и мир» и одноименного фильма Сатьяджита Рая показал, что, несмотря на значительные различия в структуре и средствах выражения, С. Рай создал выдающуюся экранизацию, по сути, собственное авторское произведение.

БИБЛИЯ И ГОЛЛИВУД: ОТ ИЛЛЮСТРАЦИИ К ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Доклад посвящен экранизации библейских сюжетов в американском кинематографе, анализу различных подходов, использованных режиссерами, полемике, возникавшей после выхода на экран тех или иных картин на библейскую тематику.

В докладе прослеживается история экранизаций библейских сюжетов, начиная от первых кинематографических работ еще немного кино, классических пеплумов 1950–1970 годов и заканчивая последними голливудскими блокбастерами, подчас снятыми, скорее, в жанре фэнтези.

В докладе представлены разные подходы к переложению библейских мотивов и образов на киноязык: от попыток представить кинематографическую версию, максимально близкую к тексту Библии (например, «Страсти Христовы» М. Гибсона), до вольных авторских интерпретаций («Ной» Д. Аронофски). Представляется, что в последние годы мы можем наблюдать своеобразный «ренессанс» библейской тематики в современном кинематографе, что, по-видимому, отчасти можно объяснить новыми техническими возможностями киноиндустрии. Также очевидно все большее преобладание второго подхода, когда авторы картин скорее предлагают собственное видение и осмысление классических библейских сюжетов, нежели просто пытаются проиллюстрировать Библию кинематографически.

Между тем небезынтересно восприятие кинолент на библейские сюжеты различными христианскими организациями и деятелями. Очевидно, что подчас отношение к подобным картинам весьма критично, однако активно представлен, особенно в протестантской среде, и противоположный подход, приветствующий появление подобных киноработ, поскольку они привлекают внимание массовой аудитории к библейским сюжетам и образам, возможно, заставляя зрителя впоследствии обратиться и к первоисточнику.

ВИЗУАЛЬНАЯ АНТРОПОЛОГИЯ А. ХИЧКОКА: РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОГО СТРАХА

Двадцатое столетие богато на события и явления, которые, с одной стороны, рождали позитивное, оптимистичное восприятие жизни (научные открытия, развитие техники, коммуникаций, покорение космоса и т.д.), с другой — формировали настроения пессимизма, отчаяния и страха (войны — мировые и локальные, экономические и политические кризисы и т.д.). Сама реальность и умонастроения, порожденные ею, находят отражение во многих культурных текстах, в ряде которых наиважнейшее место занимают кинофильмы. В этом смысле особенно выделяются фильмы Альфреда Хичкока, который своим мастерством пленял зрителя атмосферой тревожного ожидания развязки повествования (например, использование режиссером его излюбленного приема «саспенс»).

В хичкоковской репрезентации мотива экзистенциального страха зримо усматривается динамика: к концу Британского периода творчества (рубеж 1930–1940-х годов) смысловая нагрузка в фильмах режиссера переносится с «экстравертивного» (внимание сосредоточено на внешних проявлениях взаимоотношений героев) на «интровертное» (в повествовательном модуле кинотекста выводятся на первый план проблемы внутреннего мира человека, его страхи, чувство вины, заботы, переживания и др.). Именно во время работы в Голливуде режиссер формулирует свой взгляд на философско-антропологическую проблему — экзистенциальный кризис человеческого бытия: главным выступает не страх как некая угроза извне («отвлеченный страх» — ощущения ненадежности и опасности окружающего мира), а страх экзистенциальный, живущий внутри каждого человека.

**ЭКРАНИЗАЦИЯ КАК СПОСОБ
ПОСТИЖЕНИЯ «КОДА» НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
(НА МАТЕРИАЛЕ ФИЛЬМА «БЕЛЫЙ ЯГЕЛЬ»
ПО МОТИВАМ ПРОЗЫ АННЫ НЕРКАГИ)**

В докладе осмысливается роль игрового кинематографа в накоплении материала, актуального для визуальной антропологии. Предметом обсуждения и анализа становится фильм «Белый ягель» (2014 г., реж. В. Тумаев), снятый по мотивам произведений известного ненецкого прозаика Анны Неркаги («Анико из рода Ного» и «Белый ягель»).

Выдвигается предположение, что художественный фильм иногда может оказаться в более «сильной позиции» при освоении национально-культурного материала, чем литературный первоисточник, так как способен дать емкую многостороннюю визуализацию национального мира, зримо и одновременно представить фенотипы, пластику, бытовой, ритуально-обрядовый план и т.д.

В сравнении же с документальной лентой художественная нацелена в большей степени не на доскональное исследование, а на творческое постижение феномена национальной культуры, национальной психологии и располагает богатым арсеналом средств для решения такой задачи. Реципиент в этом случае будет реагировать на работу актера в кадре, монтажные приемы, смену ракурсов, на символы, образные, звуковые и цветовые лейтмотивы, интертекст, т.е. неизбежно актуализируется уровень поэтики, на который зрители значительно меньше нацелены в документальном кино.

Если говорить об экранизации литературного произведения, то фильм, основанный на внимательном прочтении литературного первоисточника, способен попутно привлечь внимание и к некоторым сторонам его художественной формы, по-своему реализовать их, что нередко бывает плодотворно для восприятия собственно литературного претекста. Кроме того, даже при глубоком погружении авторов художественной

киноленты в национальный материал, прикосновении к национальному духу, а не только этнографической «букве», любовном воспроизведении инонационального мира (как это происходит в случае с «Белым ягелем», снятым в тундре, неподалеку от Салехарда, силами интернационального коллектива) — даже тогда кинематографисты стремятся (часто вслед за автором книги) выйти на уровень общечеловеческих обобщений и аналогий. Не только национально-специфическое, но и общечеловеческое содержание киноленты привлекает к ней широкую аудиторию и не позволяет стать лишь предметом узкоспециального обсуждения.

В докладе делается попытка рассмотреть фильм «Белый ягель» как пример успешного проникновения игрового кинематографа в пространство национальной культуры одного из народов Крайнего Севера, когда кинематографистам удалось поэтически явить зрителю особую красоту и гармонию этого уникального мира и в то же время подключить ассоциативный ряд, позволяющий увидеть в рассказанной истории о сложном выборе героев между цивилизацией и традицией, индивидуальным и родовым вечную притчу о поисках человеком своего места в мире.

Я.Д. Моргуненко

РАЗРЕШЕННОЕ / ЗАПРЕЩЕННОЕ: ЭКРАНИЗАЦИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ТЕКСТА КАК АКТИВНОЕ РЕЖИССЕРСКОЕ ВОССОЗДАНИЕ

В докладе исследуется влияние советской партийно-государственной цензуры на кинорепрезентацию литературных произведений. Эмпирической базой анализа служит фильм-трилогия В.П. Басова «Дни Турбиных» (1976) — экранизация одноименного произведения М.А. Булгакова, рассмотренный в двух аспектах: 1) текстологический анализ художественных текстов (романа, фильма) на предмет их семантических совпадений / различий, 2) активное режиссерское воссоздание в процессе экранизации литературного произведения как вектор идеологического цензурирования кинотекста.

Автор сообщения определяет время выхода фильма на экран как период диссидентства, который, с одной стороны, отмечен нормативным санкционированием цензуры, с другой — ее стагнацией.

Экранизация литературного произведения в условиях цензуры интерпретируется как активное режиссерское воссоздание, наделяющее автора фильма правом использования в отношении фабульных узлов литературного текста как «минус-приема» — табуирование отдельных фрагментов повествования (мизансцен, эпизодов, атмосферы), так и «плюс-приема» — введение новых витков нарратива. Яркими иллюстрациями реализации в кинотексте активного режиссерского воссоздания являются образ киевлян, уставших от социальной, политической нестабильности, с нетерпением ожидающих прихода «красных»; сцена роспуска дивизиона — юнкеров и солдат, не желающих защищать «белую» власть; финальный эпизод — красноармеец, несущий службу у бронепоезда «Пролетарий», как представитель нового побеждающего (победившего) мира.

Активное режиссерское воссоздание литературного сюжета рождало новый художественный образ, соответствующий партийно-государственной идеологии, цензурированный на всех этапах его создания.

М.С. Нефёдов

ИЗ СТРАНЫ ГЛУХИХ В СТРАНУ ОЗ

После распада СССР, в котором кинематограф был исключительно централизованно-государственным, прошли годы. Сегодня российское кино приобрело новый облик и его можно условно разделить на три лагеря: высокобюджетные картины, снятые при финансовой поддержке Министерства культуры РФ; разнообразная кинопродукция, созданная телевизионными компаниями, а также арт-хаус, который специалисты называют «русским неореализмом», а недоброжелатели — «русской чернухой». Кроме того, в последние годы стал появляться арт-мейнстрим — нестандартные фильмы, рассчитанные на более широкую аудиторию, чем авторский кинематограф 2000-х годов.

У некоторых российских картин успешная фестивальная судьба, режиссеры получают престижные награды по всему миру. Однако существует огромный пласт фильмов российской киноиндустрии, направленный на внутренний рынок и создаваемый для отечественного зрителя. Эти работы можно сравнить с вестернами Джона Форда, мало популярными за пределами США.

2016-й год объявлен Годом российского кино. Поскольку в одном сообщении невозможно охватить все множество фильмов различных жанров и направлений, в докладе сделан акцент на формировании и развитии современного фестивального кинематографа из РФ. Эти картины одновременно и похожи, и отличаются друг от друга. С одной стороны, в своем творчестве режиссеры следуют сходным стилистическим приемам, характерным для современного кинематографа, с другой стороны, личные пристрастия и мировоззренческие взгляды авторов способны разобщать еще недавних режиссеров-единомышленников (Б. Хлебников, А. Попогребский). Российское фестивальное кино часто с благосклонностью принимают за пределами родного государства, но встречают враждебно внутри своей страны. Видится своевременным и необычайно актуальным постараться ответить на вопрос, почему так происходит. Ведь зачастую именно это кино является зеркалом горечи и сожалений о жизни современной России.

Д.Н. Нефедова

«СВОЙ», «ЧУЖОЙ» И «ДРУГОЙ» В ИНДИЙСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

Вопрос различия и взаимодействия культур является одним из наиболее актуальных в современной науке и проявляется в изучении места «Другого» в общности «Своего». Особое значение проблема приобретает в условиях глобализационных процессов, приводящих к постепенному нивелированию культурных традиций, специфических черт. Страны Востока не остаются в стороне от общемировых процессов, испытывая на себе их непосредственное влияние и оказываясь вынужденными реагиро-

вать на вызовы современности. Одним из ответов становится включение соответствующих образов, смыслов в произведения искусства. Кинематограф, наиболее массовый из них, является действенным инструментом трансляции указанных элементов.

Индийский кинематограф (в частности, Болливуд) ввиду своей масштабности представляется уникальным примером для изучения упомянутого феномена. При этом в кинолентах конца 1980-х — 2000-х годов наблюдается интенсивное использование образов «Чужого», характеризуемого значительными, принципиальными различиями культурных приоритетов, ценностей. Носители «Своей» культуры характеризуются с положительной точки зрения в противовес отрицательности оппонентов («Подкидыш», «Обманутые надежды», «Возвращение домой», «Душевная близость»). Фильмы 2010-х годов, сохранив приоритет «Своей» культуры, трансформировали образ «Чужого» в более нейтрального «Другого», отличающегося, но открытого для возможных взаимодействий, не лишённого положительных черт («Эта сумасшедшая молодежь», «Коктейль»). Указанная особенность соответствует тенденциям и приоритетам современных наук о культуре, переходящим от понятия «чуждости» (Эко, Шукуров) к изучению «дружости» (Хантингтон, Шапинская), что связано с переменами восприятия характера культур от антагонистичных к диалогичным в контексте глобализации.

А.Н. Огарков

СВЯЗАН ЛИ КРИЗИС КЛАССИЧЕСКОГО ТЕАТРА С РАСЦВЕТОМ КИНЕМАТОГРАФА?

Есть устойчивая традиция противопоставлять театр кинематографу, как искусство пространственно-постановочное искусству визуально-нарративному. Между тем противостояния никогда не существовало. Собственно кинематограф начался тогда, когда вторичные сценические постановочные эффекты театра в символическом поле кино мутировали и стали «визуальными означающими».

Большая часть статьи «Третий смысл» Ролана Барта посвящена тому, что он называет «открытым смыслом». Речь идет о кинематографе Эйзенштейна,

в котором производится работа с расщеплением атома театральности. Знаменитый прямолинейный диалектический монтаж Эйзенштейна производит смысл только благодаря отстроенным от основной сюжетной линии фотограммам, в которых фигуративная статуарность и мимика объективно противоречат обобщающему пафосу, имеющему идеологическую интенцию. Мы получаем архаический театр в самом основании авангардистского кино. Барт не может подобрать подходящего слова для обозначения эффекта «открытого смысла», называя его неприличным, эротическим, клоунским и даже жалким. Тем не менее этот эффект, соединяющий то, благодаря чему существует театр, и то, что кино подвергает постоянной обработке и актуализации, — вытеснение воображаемого в драматургическую валентность, имеющую гаптический эквивалент, или функцию «касания».

Время от времени кино само подвергает рефлексии процесс мутации театра. Таков, например, фильм Иньярриту «Бердмен», в котором проблематизируется сама возможность классической театральной драматургии. Пожилой голливудский актер решается поставить на Бродвее пьесу о любви по рассказу Раймонда Карвера «Что мы говорим, когда говорим о любви». Постановка разваливается, и стимулирует эту катастрофу фрилансер, проводящий принцип Станиславского, опирающийся как раз на открытый смысл и отслеживание в игре даже самых слабых признаков реальности.

Таким образом, можно говорить о ситуации контаминации театра и кино в зоне открытого смысла, где театр поставляет кино некую ригидную «матрицу жизни», а кино приводит к актуальному состоянию ее конструктивные элементы, умаляя или полностью выводя их за рамки актуальности, если они не отвечают критерию подлинности.

А.М. Олешкова

СНАФФ И ОБЫДЕННЫЙ УЖАС: ОНТОЛОГИЯ НАСИЛИЯ XXI века

Медиапространство — основной контекст существования современного человека, в котором опредмечен дискурс власти, способствующий новой стигматизации общества.

Категория снафф трактуется сегодня в разных смыслах: от глобального, когда все проявления медиатизации общества могут считаться снаффом (символическое насилие: большой Другой (Жижек), до узкого, связанного с видео, фиксирующим настоящую смерть. В отношении современной художественной культуры представляется, что снафф — нечто среднее между идеями Паланика (коммерциализация и гротеск) и Пелевина (постапокалиптичность и антиутопия).

Парадоксальные феномены катастрофического сознания и рутинизации страха стали следствием серьезных изменений в индустрии изображения насилия, когда любой субъект оказывается соучастником процесса, имеющего возможность выступить в двух амплуа: охотника и жертвы. В эмпирическом отношении новое прочтение идеи виктимизации прослеживается на протяжении всех 2000-х годов: от роста популярности фильмов в стиле «пыточной порнографии» до современного использование снаффа террористами (образов с человеческими казнями) и переформатированного культа смерти среди молодого поколения (закрытые группы в социальных сетях, посвященных теме суицида; образ девочки Рины).

В ретроспективном сравнении произошло достаточно резкое расширение границ дозволенного, что проявляется в экспликации откровенного и реалистичного, изменении принципов табуизации репрезентации насилия.

Страх и трепет (Кьеркегор), столкновение с Ничто (Сартр), вечное возвращение (Ницше) — философские сверх-идеи, не просто в совокупности, а в уродливом переплетении описывают мировоззренческие условия для не-идентификации современного человека, в котором стираются границы между субъектом и объектом, событием и не-событием (Бодрийяр).

И.К. Павлова

КИНЕМАТОГРАФ В КОНТЕКСТЕ

РУССКО-ИРАНСКИХ ОТНОШЕНИЙ В НАЧАЛЕ XX в.

Развитие кинематографа в Иране связано непосредственно с именем российского банкира Петра Львовича Барка. Будучи управляющим Учетно-Ссудного банка Персии, П.Л. Барк, кроме выполнения своих прямых

обязанностей, стремился познакомить иранскую знать с российскими и европейскими новшествами, рассказать о России, показать различные стороны жизни своей страны, тогда еще мало знакомой иранцам. Примером этому являются малоизвестные архивные материалы, обнаруженные нами в Российском Государственном историческом Архиве. Так, из «Дела о покупке кинематографа» (РГИА. Ф. 600. Оп. 4, Д. 35, 1914) становится известно, что в 1904 г. по инициативе П.Л. Барка наследнику иранского престола Мухаммаду Али из России был доставлен киноаппарат с комплектом фильмов для просмотра.

С.В. Пахомова

УЛЬТРАОРТОДОКСАЛЬНЫЕ ЕВРЕИ В ИЗРАИЛЬСКОМ КИНО: МЕЖДУ ЭТНОГРАФИЕЙ И ИДЕОЛОГИЕЙ

Сегодня ультраортодоксальные евреи (*харедим*) стали неотъемлемой частью израильского кинематографа в качестве не только персонажей на экране, но и создателей кинопродукции — от актеров, режиссеров, сценаристов до художников по костюмам, композиторов и т.д. Из комичных второстепенных героев этнических комедий и мелодрам 1960–1970-х или проходных персонажей исторических лент ультраортодоксы переместились на передний план кинопроцесса в 2000-е годы.

«Кадош» Амоса Гитая (1999) стал одним из первых фильмов, полностью посвященных внутренней жизни одной из самых закрытых общин Израиля. Очевидная критичность взгляда на харедим в фильме не только вызвала многочисленные скандалы и обвинения в адрес Гитая, но и спровоцировала ультраортодоксов включиться в борьбу за зрителя. Борьба эта, однако, носит преимущественно идеологический и даже миссионерский характер. Чтобы обеспечить художественную составляющую подобных фильмов, активно используются как внутренние ресурсы — актеры и режиссеры, «вернувшиеся в веру» и получающие специальные разрешения от раввинов на участие в съемках, так и внешние — нанятые общиной светские кинематографисты.

Успех таких картин, как «Ушпизин» (2004), «Заполнить пустоту» (2012, призы Венецианского фестиваля), говорит о большом потенциале религиозного кино у светского зрителя.

Экспансия ультраортодоксов в кино порождает у ряда режиссеров закономерное желание продолжить линию Амоса Гитая в том числе стилистически (аскетичные кадры, долгие планы, приглушенные цвета или даже отсутствие цвета) и на уровне отдельных приемов. Например, Авишай Сиван в своем фильме «Тиккун»(2015) вслед за Гитаем берет на роль отца главного героя израильского араба, что привносит еще большую двусмысленность в репрессивные слова и действия этого персонажа.

Обвинения Гитая в неточностях и искажениях почти этнографического характера преодолеваются такими режиссерами, как Давид Волах («Мой отец, мой Бог», 2007), который воспитывался в ультраортодоксальной семье и даже успел закончить ешиву. Также Волах и Сиван пытаются выстроить свои фильмы по аналогии с листом Талмуда, т.е. как композицию текстов, взаимодействующих друг с другом и представленных как бы параллельно.

Непростые отношения религиозного и светского существуют еще и в контексте этнического многоголосья современного израильского кинематографа, что необходимо учитывать при анализе фильмов.

К.П. Певзнер

ЛИНЕЙНАЯ И ПРОЕКТНАЯ ЖИЗНЕННЫЕ СТРАТЕГИИ В СОВРЕМЕННЫХ ЗАПАДНЫХ СЕРИАЛАХ

В докладе раскрывается идея о том, что габитус современного человека отличается от того, который был характерен для мира модерна. Прежний габитус характеризовался статичной «колеей»: человеческая деятельность была ограничена, заключена в рамки, которые поддерживались жестким социальным строем. Этот строй, в свою очередь, подкреплялся стремлением индивидов следовать строго заданному порядку. В эпоху поздней современности границы «жизненной колеи» размываются, а путешествующий по ней индивид-«паломник» превращается в «туриста»,

который непрерывно перемещается в пространстве возможностей в поисках нового опыта (З. Бауман). Жизненный путь современного человека становится сочетанием разнообразных проектов во всех сферах жизни (Э. Гидденс): образовании и профессии, дружеских и любовных связях, хобби и волонтерстве. Конструирование собственной судьбы — непрерывный процесс становления и развития, помещенный в условия «текущей современности».

Богатым источником идей для «проектов» жизненного пути в современном обществе является культурная индустрия, в частности СМИ (Ж. Бодрийяр). Массовая культура предлагает сценарии, формы и инструменты выражения человеческой индивидуальности, непрерывно создает тренды, за которыми акторы пытаются успеть, улавливая сменяющие друг друга потоки информации.

Одним из наиболее ярких продуктов такой культуры являются современные сериалы. Они представляют собой, в том числе, попытку отразить и отрефлексировать реальность, чтобы затем предоставить ее в упрощенном виде зрителю, затерявшемуся в потоках информации. Повседневность современного зрителя и сама удивительным образом напоминает сериал: быстрая смена событий, постоянно изменяющаяся социокультурная среда, дефицит времени. Поэтому формат сериала соответствует паттернам восприятия индивидами собственной жизни: каждое событие интерпретируется как отдельный эпизод, требующий принятия для себя «правильной» стратегии действия.

В докладе функция формирования сценариев жизненного пути будет проанализирована посредством сравнения «жесткой» (линейной) и «гибкой» (проектной) стратегий в популярных западных сериалах. В качестве примеров были выбраны такие сериалы, как «Шерлок», «Ходячие мертвецы», «Фарго», «Секс в большом городе», «Игра Престолов», «Во все тяжкие» и другие. В основе анализа — сопоставление особенностей сюжета сериалов с рассмотренными характеристиками жизненных стратегий.

СТРАТЕГИЯ ВОВЛЕЧЕНИЯ В XXI ВЕКЕ: НРАВСТВЕННЫЙ АСПЕКТ

Со времен Аристотеля драматическое искусство имело целью катарсис — нравственное очищение человека через сопереживание. Характерно, что стратегия вовлечения складывалась стихийно, и в русской литературе окончательно оформилась в трудах классиков XIX в. Сотрудники Академии киноискусств США обобщили практический опыт отечественных и зарубежных коллег и сформулировали современную теорию стратегии вовлечения: любопытство; интерес; сочувствие; сопереживание; сострадание; самоидентификация; саспенс; катарсис.

XX век ознаменовался большими эмоциональными потрясениями. События Первой и Второй мировых войн показали ничтожность жизни на фоне безжалостного молоха тоталитаризма, а процесс глобализации в условиях капитализма превратил человека в субъекта потребления, где все вокруг может выступать объектом купли-продажи. Это привело к притуплению в людях способности сопереживать, сострадать, милосердие из достоинства превратилось в слабость характера.

В связи с этим нравственная (де)градация современного человека как объекта воздействия требует от художника иного подхода к реализации сверхзадачи драмы. Ключевым моментом стратегии вовлечения становится не катарсис, а эпатаж — сокрушительный удар по ценностям и идеалам, по чувству собственного достоинства с целью пробудить в потерявшем способность чувствовать зрителе хоть какие-то эмоции.

В докладе рассматриваются проявления феномена «вовлечения» в кинематографе на примере фильмов «Левиафан» и «Дурак». Материалы, на которых основан доклад, — это теория Аристотеля о катарсисе, концепция киносценария Сида Филда, а также опыт и наработки современных кинодраматургов.

«НАЦИОНАЛЬНОЕ — ТРАНСНАЦИОНАЛЬНОЕ — ГЛОБАЛЬНОЕ» В КИНЕМАТОГРАФЕ НУРИ БИЛЬГЕ ДЖЕЙЛАНА

Попытка локализовать творчество турецкого режиссера Нури Бильге Джейлана в триаде «национальное — транснациональное — глобальное» каждый раз сталкивается с противоречием. Позиционируя себя как турецкого режиссера, Джейлан, кажется, намеренно пресекает применение к своим фильмам оптики, характерной для подхода к «национальным кинематографам»: поиск идентичности, постколониальный комплекс, проблематизация актуальной социоэкономической ситуации. В одном из последних эпизодов фильма «Времена года» («İklimler», 2006) — съемки телесериала для турецкого телевидения, которыми руководит главная героиня — Джейлан высказывается на этот счет прямо. О том, какой привыкли видеть Турцию зрители, он прекрасно осведомлен и намеренно избегает «национальных» клише, предлагая и восточному, и западному зрителю иначе посмотреть на свою страну. Вместе с тем способ, который им используется, разворачивает новое поле для дискуссий.

В работе американского философа Н. Кэрролла «Искусство и глобализация» речь идет о взаимовлиянии восточных и западных нарративов, которое стало по-настоящему возможным в искусстве лишь в эпоху транснационального. На определенном этапе творчества Джейлана это взаимовлияние перерастает в полное замещение: режиссер переносит фактически неизменные нарративы, считываемые зрителем как европейские, на национальную почву, сводя до минимума ее специфику. «Турецкое» здесь присутствует, но исключительно в качестве декорации, «с точки зрения туриста»: навязчивая мелодия звонка, национальное телевидение, древние памятники архитектуры как объекты для фотографии, использование орнамента в интерьерах, чайная церемония. По такому же принципу выстраивается аудиовизуальное решение фильма: Джейлана помещают в ряд последователей «антимонтажной» концепции А. Тарков-

ского и представителей современной тенденции так называемого «медленного кино». Таким образом, транснациональность оборачивается представлением о западной кинематографической (и не только) традиции как об универсальной, а отказ от использования шаблонов, свойственных «национальному кино», принятием новых.

Постоянное ускользание от соотнесения кинематографа Джейлана с одной из позиций в разделении «национальное — транснациональное — глобальное» позволяет вновь задаться вопросом о правомерности его сохранения и вероятном переходе от четких классификаций к поиску смысла на их границах.

Н.С. Поляков

БОГООСТАВЛЕННОСТЬ В СОВРЕМЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

С самого своего рождения кинематограф порождает фильмы на религиозную проблематику. Лучшие из них обычно пульсировали в треугольнике богоискательство — богоборчество — богооставленность. Некоторые из великих режиссеров, например И. Бергман, оставили после себя шедевры, обыгрывающие всю эту триаду.

Представляется, что именно богооставленность представлена меньше всего в современном кинематографе, поскольку ее сложнее всего передать средствами киноязыка. Однако в XXI в. уже вышло несколько значимых картин на эту тему: «Старикам тут не место» (братьев Коэн), «Туринская лошадь» (Бела Тарр) и «Фауст» (А. Сокуров), анализу которых и посвящен доклад. Снятые в разных жанрах, они различными средствами передают общее ощущение богооставленности, распространенное в равной степени как среди религиозных, так и нерелигиозных людей.

Анализируя не только фильмы, но и интервью режиссеров, докладчик пытается разобраться, является ли ощущение богооставленности саморефлексией авторов картин или же их рефлексией над состоянием современного общества.

ЯЗЫК ПЛОТИ И ДУХА

В «ИНТИМНОМ ДНЕВНИКЕ» П. ГРИНУЭЙЯ

И «ДНЕВНИКЕ СЕЛЬСКОГО СВЯЩЕННИКА» Р. БРЕССОНА

Сегодня все блага цивилизации устремлены к тому, чтобы человек никогда не чувствовал себя покинутым, а миллионы дел и тысячи забот призваны придать забвению спасительную сущность одиночества. Редко кто может позволить себе отправиться на необитаемый остров или поселиться в лесной глуши. Да и домашняя обстановка не способна взять на себя роль места уединения, так как жилое пространство насквозь пронизано средствами коммуникации с окружающей средой. Вопреки этому человек все же находит способ остаться наедине с самим собой, перенося свое сознание, все еще обладающее внутренней речью, на чистые страницы тетради или блокнота. Так происходит радикальный переход от расцвеченного всеми красками мира к черно-белому аскетизму дневниковой записи.

Может быть, именно поэтому молодой кюре из фильма Робера Брессона «Дневник сельского священника» и японская девушка Нагики из «Интимного дневника», снятого Питером Гринуэйем, дают себе клятву вести дневник. Он становится для обоих героев единым способом самопознания и самовыражения — посланием, выпавшим из рамок нормированных социумом канонов и культуры письма.

Понимание того, в чем заключается плоть письма, приходит к Нагики в тот момент, когда в редакции ей сообщают, что ее сочинение не стоило бумаги, на которой оно было написано. И тогда девушка совершает отчаянный жест, выбрав в качестве поверхности для записи тела своих любовников.

Безымянный герой «Дневника сельского священника» поначалу был несказанно рад тому, что ему доверили приход. Он был полон планов и надежд, связанных с оживлением погруженного в забвение села. Но неожиданно для себя обнаружил, что его тело не приспособлено к несению свя-

щенного долга литургии, а уста отвергают произнесение молитв. Кюре не смог с этим смириться и стал воплощать свой внутренний монолог на страницах дневника, позволив чернилам превратить письмо в исповедь.

Аскетизм эстетики Брессона и доходящая до разврата роскошь художественного стиля Гринуэйя призваны показать, что феномен дневниковой записи, корни которого уходят в восточную культуру, может проявить ранее чуждую Западу интровертированную и имманентную точку зрения на мир. В обоих фильмах герои совершают возврат к описанному Юнгом внутреннему человеку. Происходит децентрация, и благодаря этому появляется интенция движения к подлинности, которая изначально была свойственна японской традиции дневниковых заметок дзуйхицу.

Оба фильма — это два лика дневника — плотский и божественный. Благодаря письму Нагико и кюре обретают единство духовного и телесного бытия, они больше не следуют продиктованному культурой и социумом способу видения, а их взгляд ничего не копирует и не представляет. Ведь страницы дневника кюре переплетаются с его душой, а иероглифы Нагико — с плотью.

А.С. Романенко

МЕЖКУЛЬТУРНАЯ РЕЦЕПЦИЯ В КИНО: ЗАПАД И ВОСТОК

В сообщении эксплицируется специфика репрезентации человека западной культуры в киноискусстве сквозь призму культуры восточной. Эмпирический материал философствования — фильм Хироси Тэсигахары «Женщина в песках» (1964). Режиссерский подход к репрезентации двух различных моделей восприятия жизни иллюстрируют два вектора направленности душевных и мысленных стремлений персонажей соответствующих культур.

Вектор «Запад», представленный мужским персонажем (Эйдзи Окада), — «прогрессивный», ориентированный на научное мировоззрение, устремлен в будущее. Вектор «Восток», олицетворяемый женщиной (Кёко Кисида), — «традиционный», сочетает в себе ряд таких особенностей,

как направленность в прошлое, приверженность традициям, стремление к жизни в гармонии с природой и принятие действительности в ее непосредственной данности.

Персонаж западной модели предстает свободолюбивым и упорным в своем стремлении бороться с вынужденным заключением и бессмысленным, по его мнению, трудом. Обретение им духовной свободы и гармонии происходит путем метаморфозы мировосприятия, изменения его на «традиционное».

Указанная метаморфоза ярко репрезентируется в символическом пространстве кинокартины. Ключевые детерминативы повествования: песок (символ течения времени, естественного хода вещей) и вода, олицетворяющая стремление к душевной гармонии и свободе.

Западный человек сквозь призму восточной культуры предстает живущим в состоянии мнимой свободы, отсутствия душевной гармонии, обретению которой препятствуют привязанность к материальным ценностям, нежелание признавать действительность в ее данности и отказаться от сопротивления ей.

И.К. Романова

«ВОСТОК» В ЗАПАДНОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

Теоретик современной западной культуры Борис Гройс в статье «Россия как подсознание Запада» утверждает, что для существования Чистого Разума необходима реальность, в которой диалектика, отвечающая за согласование идентичностей, была бы метонимичной, т.е. смешивала бы радикальные противоречия до порядков трудно различимых чистым разумом потенциалов, смещающихся к порождающему мысль сознанию.

«Восток» — это благодарная для работы диалектических оппозиций инстанция, генерирующая труднодостижимые для западной мысли сюжеты, под которыми фиксируются процессы контаминации и трансцендирования потенциалов жизни, власти, эроса и танатоса.

Сферой, где Восток выступает для Запада такой подвижной субстанцией, является современное кино, формирующее сюжетность, в рамках

которой ригидные структуры западной жизни подвергаются динамическим испытаниям. Фильм Софии Копполы «Трудности перевода» базируется на провокативной инверсивной схеме обмена культурными значениями, что помогает восстановлению утраченных западной культурой состояний.

Тема Востока является одной из доминирующих и в том секторе западного кино, который можно было бы назвать идеологическим. Так, в фильме Годара «Китайка» художественной обработке подвергается тоталитарный дискурс социализма, и становится понятной его генеалогия. Оказывается, что революционная идея есть артикулированная, наполненная чистой энергией речь двух аккуратных разнополюх существ. Она производится на фоне антиамериканских китайских плакатов, реконструирующих идею классовой борьбы как идею гностическую и эстетическую, а также гармонически-звуковую. Монотонность и убежденность революционного преобразования материи в киноварианте Годара совершенно не пугающая, фанатическая убежденность в достоверности коммунистических манифестов является силой большей, чем доказательства, почти эротической величиной.

«Восток» для западного кинематографа — это некий предел, положенный Символическому, за ним начинается Реальное, т.е. тотальность жизни, направляемая целесообразностью хорошо функционирующего механизма. Вместе с тем в его глубине обнаруживается то, что для западного человека является метафорой свободы — не подпадающая под моральное суждение мотивация, сквозная трансгрессия целеполагания.

Д.Н. Ряпусова

«ТРОФЕЙНОЕ КИНО» В ПОСЛЕВОЕННОМ КИНОПРОКАТЕ И ЕГО ВОСПРИЯТИЕ СОВЕТСКИМ ЗРИТЕЛЕМ

За последние 15 лет в специальной и массовой печати, воспоминаниях и научных исследованиях все чаще упоминается об особой категории фильмов, имевших широкое хождение на территории СССР в послевоенные годы. Речь идет о так называемом «трофейном кино», основу

которого составил доставшийся Советской Армии рейхсархив Геббельса (Геббельс-фильмархив). Он был широко использован в отечественном кинопрокате, превратился в своеобразный «дежурный фильмофонд». На экраны СССР попадали «буржуазные» фильмы (главным образом немецкие и американские ленты производства 1930-х — первой половины 1940-х годов), прошедшие строгий идеологический контроль, признанные непротиворечащими репертуарной политике государства и потенциально привлекательные с точки зрения повышения доходности кинопроката.

В литературе достаточно подробно рассматриваются вопросы происхождения «трофейного» фонда, его состав, одобренный к использованию высшим руководством, организация процесса демонстрации лент на широком и закрытом экране. Кроме того, представлена реакция на массированный выпуск зарубежных фильмов со стороны партработников и советской общественности, а в ряде работ присутствует достаточно аргументированное объяснение притягательности трофейных кинолент для властей и зрителей.

Однако проблемы влияния зарубежных картин на массовое сознание, восприятие «буржуазных» фильмов советским зрителем исследованы недостаточно. Открытым остается вопрос о том, в какой мере этот культурный продукт был способен менять послевоенную повседневность «закрытого» общества. На сей счет имеются образные суждения, высказанные представителями творческой интеллигенции, исходя из пережитого персонального опыта. Их прочтение позволяет с большой долей вероятности утверждать, что, по крайней мере, часть советской киноаудитории испытала на себе неповерхностное, глубинное, эмоционально мощное воздействие особой киноэстетики и «идеологии» трофейных лент.

В определенной мере ответить на вопрос о том, каким образом и насколько трофейное кино воздействовало на послевоенную действительность, позволяет анализ реакции на эту кинопродукцию со стороны обывателей (рабочего, крестьянина, рядового служащего).

Представляется, что трофейное кино, став одной из колоритных примет позднесталинской эпохи, оказало заметное влияние на трансформа-

цию социокультурной сферы советского общества. Оно явилось значимым информационным каналом распространения в стране новых моделей поведения, норм жизни, моральных ценностей.

Р.Н. Сабирова

ОБРАЗ ДРАУПАДИ В ЛИТЕРАТУРЕ И КИНО: ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА

Объектом нашего исследования является трансформация женских эпических образов древнеиндийского эпоса «Махабхарата» в современном индийском кино, а именно фильм 1965 г. и сериалы 1988 и 2013 гг. В докладе подробно рассмотрена трансформация образа Драупади, главной героини эпоса. Попробуем понять, на какие запросы общества откликается подобная трансформация.

Было снято несколько фильмов и сериалов, основанных на сюжете этого великого эпоса. В зависимости от времени съемок сюжет видоизменялся, привлекая внимание к тем или иным проблемам общества. Исторически так сложилось, что женский вопрос в Индии — это острая, до сих пор нерешенная проблема. Посмотрев эти фильмы можно четко проследить тенденцию изменения отношения и привлечение внимания к насущным проблемам индийских женщин: положение в обществе, воспитание, образование, свобода, взаимоотношения в семье, что подтверждает актуальность выбранной темы. Анализ литературного произведения и его киноверсий наводит на закономерный вывод о том, что в кинематографе находит свое отражение та историческая действительность, в которой происходили съемки.

В фильме 1965 г. женские образы раскрыты мало. Образ Драупади из фильма 1965 г. абсолютно противоположен эпическому, в нем нет ничего божественного, это обычная женщина, временами грубая, дерзкая и легкомысленная. В сериале 1988 г. Драупади также предстает как обычная женщина, и только Кришна напоминает ей о ее необыкновенности: «Ты не просто женщина, ты символ женской гордости, поэтому не говори о своих обидах» [эп. 78].

Говоря о Драупади 2013 г., следует начать с ее рождения. Если в эпосе о ее рождении сказано буквально пару слов, а в сериале 1988 г. это практически обыденное событие, то в сериале 2013 г. это большое событие, которому всячески противится царь Друпادا (здесь поднимается проблема ненужности дочерей).

Кульминационным эпизодом сериала, конечно же, является сцена унижения Драупади в зале собраний. Она понимает, что кроме Бога ее никому защитить, и она обращается с молитвой к Говинде. В любой трудной ситуации он приходит ей на помощь: советом ли, действием ли, он всегда рядом. Именно из его уст звучат слова о страданиях женщин и необходимости их освобождения. Если в эпосе Драупади вынуждена сама защищать себя и спасать мужей, то в сериале ей во всем помогает Кришна.

В данном исследовании была предпринята попытка выяснить то, как представлен образ Драупади в кино, и выявить значимые проблемы отношения к женщине в обществе. В Индии религия является неотъемлемой частью жизни любого человека, а «Махабхарата» почитается как священный и авторитетный текст, поэтому сериалы и фильмы, снятые по мотивам этого произведения, приобретают особую популярность и вызывают неоднозначную реакцию. Следовательно, они могли быть использованы их создателями для привлечения внимания к насущным проблемам общества, семьи, гендерных отношений.

В этих киноверсиях объединены традиция и новаторство. В каждой киноверсии женский вопрос встает более остро благодаря трансформации женских образов. Например, в сериале 1988 г. такими вопросами становятся, во-первых, определение роли и обязанностей женщины, во-вторых, защита женщины. Государство, в котором с женщиной обращаются так, как обошлись с Драупади, не имеет права на существование. Именно из уст мужчин звучат слова о защите женщин. Также проводится аналогия женщина — мать — земля. Эти три понятия объединяются в одно: о Земле, родине надо заботиться так же, как о женщине, и уважать и почитать, как Мать.

ИЗАБЕЛЬ ЮППЕР И ЕЕ КОНЦЕПЦИЯ ТЕЛЕСНОСТИ

С появлением Изабель Юппер на экране возникла необходимость говорить о новом аффективном измерении, где многообразие модальностей, основанное на незначительных смещениях, потребовало от зрителя особой свободы в отношении аффективных вариаций. Французский кинематограф прошел большой путь в понимании телесности на экране, ему знакома и фотогения статического жеста, и «сверхмарионетки» Брессона, и меланхолические машины «новой волны», и барочные тела Грина. Во всех этих случаях концепция телесности принадлежала режиссеру. Возможно, поэтому ее воплощение тяготело к неизменности и чистоте эйдоса.

В случае Юппер режиссер лишь предоставляет пространство. Способом сборки тела и поверхностью синтеза аффекта является актерская игра. Актриса настаивает как на отсутствии у нее интеллектуальных конструкций и предпосылок, так и на исключительности и изолированности пространства игры, указывая на то, что она входит в пространство кадра и покидает его «без памяти и желания». На экране мы видим рефлексивное тело с чрезвычайно точным пунктумом реакций. Юппер работает в технике микрожеста, где сочетание аффективной нейтральности с мгновенными уколами в подвижном рисунке роли заставляет говорить о том, что жест переведен в статус свойства поверхности, мимической морщины, тогда как аффекту приданы как бы свойства волны.

Аффективные серии Юппер не являются знаками или симптомами бессознательного, понимаемого как жизнь влечений, скорее ее интересуют края и окаймления, она существует в тонких пограничных зонах между сознанием и бессознательным, зонах, которые, по ее словам, характеризуются «состоянием сверхострой чувствительности».

Другим важным условием конституирования телесности для Юппер является логика отсутствия, лишенности, цезуры. Можно предположить, что ей вполне близок тезис о том, что ничто не нуждается в выражении, ничто нуждается в непосредственном введении в существование.

В докладе будет сделана попытка реконструкции этого специфического способа присутствия, которое сама актриса определяет как «доведенное до крайности самоотрицание».

Р.Р. Сафиуллина-Аль Анси К СОЗДАНИЮ КУЛЬТУРНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОГО ФИЛЬМА «ТАТАРЛАР ҺӘМ ДИН» («ТАТАРЫ И РЕЛИГИЯ»)

В поиске новых творческих, философских, мировоззренческих подходов к организации индивидуальной и общественной коммуникаций с обращением к духовным ценностям и религиозной этике, в центре которой находится человек, видится перспективным обращение к художественным средствам документального кино.

Основу планируемого нашей творческой группой культурно-просветительского фильма «Татарлар һәм дин» («Татары и религия») или «Лицо ислама у татар» должны составить многочисленные интервью с простыми верующими, религиозными деятелями, случайными прохожими, учеными-исследователями, представителями национальной интеллигенции, властных структур, правоохранительных органов, СМИ и пр., в ходе которых герои фильма отвечают на вопросы, касающиеся их религиозной жизни и их мнения о роли религии в жизни людей, государства и общества, об их отношении к мусульманам.

Отвечая на вопросы, собеседники размышляют над многозначностью и контекстной обусловленностью таких понятий, как «истина», «доказанность», «бесспорность», «историческая реальность», «правота» или же «абсолютность» того или иного взгляда на жизнь. Посредством создания психологических портретов конкретных людей (как известных личностей прошлого и современности, так и простых верующих, находящихся на пути личного духовного поиска и выстраивающих свою жизнь и мировоззренческие позиции на основе традиционных духовных ценностей) в ненавязчивой, увлекательной форме создатели фильма стремятся дать представление об основных понятиях мусульманской религии, показать исторические и этнические особенности развития ислама, расска-

зять о мусульманском мире в контексте современных глобальных политических процессов.

Главный посыл создателей фильма очевиден: дабы наблюдаемый в последние десятилетия ренессанс религиозного сознания и традиционных ценностей не был сужен до границ примитивного национализма и почвенничества, он должен иметь под собой широкую гуманистическую базу ценностей добрососедства, взаимного бережного отношения к разнообразным культурам и духовным ценностям.

М.А.В. Свердлова

ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА ОТЦА В РОССИЙСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ НА СТЫКЕ ДВУХ ЭПОХ

Кинематограф отражает представления народа о семье. В 1920-е годы разрушается семья. Война заставляет вспомнить о поруганных ценностях. В послевоенном кино отцы-победители — снова авторитет. Тарковский, Шукшин, Худиев говорят об утрате отца. В 1980-х годах образ отца становится почти карикатурным. Распад семьи на экране — метафора рушащейся государственности (фильм «Маленькая Вера»). В фильме «Мусульманин» отец — самоубийца, герой ищет опору в исламе. Тоска по отцу приводит к обращению к традиционным моделям Востока. На экране традиционные отношения переносятся в преступную среду.

В фильме «Вор» мать и сын находят отца в попутчике, оказавшемся вором. Когда его сажают, а мать умирает, сыну в детском доме сквозь беспросветное сиротство сияет образ отца, который однажды придет и спасет. Встреча через много лет страшна: отец не помнит матери. Не отец умер, хуже — погиб его образ. Пока отец остается Отцом, «в обществе, подчиненном закону предка, у индивида нет никакой возможности убить отца» (Ж. Бодрийяр).

Отец, отказавшийся от отцовства, — это соль, сделавшаяся несоленой. Новый Эдип убивает не отцовство, а отказ от него. Параллельно «кафкианской реальности» (М. Ростоккая), отцам, силой берущим власть, возвращается истинный отец (фильм «Романовы. Венценосная семья»).

«Возвращение» — притча, отсылающая к прообразу отношений между Богом и израильским народом. Через смерть отца дети ему усыновляются — архетипический образ искупительной Жертвы? Мы столько лет верили, что отец вернется. Но готовы ли мы вернуть блудному отцу отброшенную корону-крест отцовства. А если, расколов и раздав себя, он вернется в рубище? Прометей брал силу от земли. Откуда нам брать любовь?

П.А. Серин

ПОКОЛЕНИЕ 30-ЛЕТНИХ

ГЛАЗАМИ СОВРЕМЕННЫХ ИНДОНЕЗИЙСКИХ РЕЖИССЕРОВ

В 2002 г. в кинопрокат Индонезии вышел фильм («Что происходит с Любовью?»). Вряд ли режиссер Руди Суджарво и юные актеры, сыгравшие главные роли в этом фильме, предполагали тогда, что именно с этого фильма для большинства индонезийцев начнется новая эра развития национального кинематографа. И тем более никто не мог поверить, что почти в том же составе актеры встретятся через 14 лет. И ответят на мучивший зрителей вопрос: «Что же произошло и происходит с Любовью?». В конце апреля 2016 г. в прокат вышел «Ada Apa Dengan Cinta? 2» или просто AADC 2.

Если в 2002 г. актеры изображали жизнь старшекласников, то в новом — своих ровесников из столичного среднего класса. И хотя для большинства индонезийцев такой уровень жизни недостижим, фильм затрагивает вопросы, которые волнуют местное общество. Это и подходящий возраст вступления в брак, и выбор партнера, и примирение с родителями. Здесь проблемы и наркомании, и депрессии, и дружеской поддержки. Но фильм, как и его предшественник, своим появлением и игрой актеров снова поставил вопросы о том, что такое Индонезия, кто такие индонезийцы и какую роль в повседневной жизни страны может и должна играть религия.

ИДЕЯ КРАСОТЫ

В ВИЗУАЛЬНЫХ ТЕКСТАХ КУЛЬТУРЫ:

МЕТОД ОБРАТНОЙ ПЕРСПЕКТИВЫ В МУЛЬТИПЛИКАЦИИ

Традиционно и справедливо признается многогранность понимания красоты, прекрасного. В докладе анализируется метод обратной перспективы как вариант репрезентации идеи красоты, интерпретируемой с позиций объективного идеализма: красота — идея метафизической сферы бытия, достижимая сознанием человека, цензурированным волей в направлении преодоления зависимости от чувственно-эмпирической составляющей (освобождение от материального и неистинного). Чистое мышление вбирает в себя в метафизическом мире идею красоты, личность же воплощает созерцание этого эйдоса в произведениях искусства.

Метод обратной перспективы (П.А. Флоренский), воплощая идею красоты, способен изобразить объект на плоскости, увеличивая пропорции по мере удаления его от переднего плана. При этом точка схода линий — внутренний мир созерцающего. Данный метод широко использован в отечественной мультипликации, что фундируется перспективонарушением, так как детскому видению присуща в большинстве своем обратная перспектива. Метод позволяет образовать целостное символическое пространство, ориентированное на ребенка-зрителя, что предполагает его духовную связь с символическим миром анимационного фильма («Винни-Пух и все, все, все», «Малыш и Карлсон», «Следствие ведут колобки», «Пластилиновая ворона» и др.).

Каждый ребенок бессознательно оживляет все окружающее, наивно верит происходящему, искренне переживает. Метод перспективонарушения позволяет ребенку как интуитивно, сердцем воспринять идею красоты, воплощенную в мультфильме с высоты надприродной, так и стать причастными происходящему на экране.

МИР СВОЙ И ЧУЖОЙ: СОСУЩЕСТВОВАНИЕ, ЭКСПАНСИЯ, ОБЪЕДИНЕНИЕ... РАСКОЛ? (НА ПРИМЕРЕ КОМБИНИРОВАНИЯ АНИМАЦИИ И ИГРОВОГО КИНО В КИНЕМАТОГРАФЕ ЕВРОПЫ И США)

Еще в эпоху немого кино комбинирование «игровое кино-анимация» выполняло две функции: спецэффектно-трюковую («Путешествие на луну» Мельеса) и мировоззренческую, художественно-нарративную («Очарованный рисунок» Блэктона; «Динозавр Герти» МакКея). Последняя не имела цели достичь перцептивного реализма, она — способ создания двоимирия.

У Блэктона, Коля, МакКея, Брая экранное движение подчеркивалось совмещением «кино-анимация». Это — стремление заново обратить внимание зрителя (все больше увлекающегося сюжетом) на чудо экранного движения как таковое.

К середине 1920-х годов анимационный мир, микромир в большом киномире, начал все чаще показываться как независимый от воли создателя-аниматора (серия «Из чернильницы» Флейшеров и “Alice Comedies” Диснея).

Звуковое кино 1930–1940-х годов благодаря синхронизации «звук — движение — анимация» подчеркивало каждую из составляющих (это стало приемом мюзиклов. От “Hollywood Party” до «Мэри Поппинс»).

В «Фантазии» Диснея анимация — соединение разножанровых составляющих, прием «выразимости невыразимого», музыкального сюжета. Нарращение смысла при соединении анимации, кино и музыки осмыслялось в “Allegro non troppo” Б. Боццетто, “Yellow Submarine” Д. Даннинга и «Стене» А. Паркера. В последней анимация — игра с хронологией, нарративами и многомерностью образов-символов (стена, мать).

В лентах 1980–1990-х годов анимационный мир, полностью уравненный и соединенный с киномиром, образовал расширенное фикциональное пространство — своеобразную социальную утопию («Кто подставил

кролика Роджера?», «Крутой мир» и др.), пространство, которое в кинолентах 2000-х годов («Смерть супергероя» и др.) стало вновь разделяться.

Н.Э. Степанова

ВЫБОР СИСТЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРИЕМОВ КИНЕМАТОГРАФА В АНТРОПОЛОГИЧЕСКОМ ИССЛЕДОВАНИИ МАРИЙЦЕВ (ФИННО-УГОРСКИЙ НАРОД)

Эффективность качества будущего произведения визуальной антропологии во многом зависит от корректного решения в выборе отображения реального состояния малоизвестных и зачастую исчезающих культур, качественного формирования материала, контроля их использования, а также продуманной организации подразделения — информационно-методической группы.

Основные задачи визуальной антропологии: выявление закономерностей существования малоизвестных и исчезающих культур, выявление закономерностей их быта. Для точного восприятия объемов культурно-исторической действительности малоизвестных культур зрителями необходимо применение современных кинематографических приемов и технологий. Поэтому в антропологическом исследовании по средствам кинематографа вопрос выбора системы художественных приемов и применения современных технологий имеет ключевое значение. Доклад основывается на фильмах А. Федорченко «Небесные жены луговых мари») и «КУКУ КАЙЫК» Н.Э. Степановой.

Л.А. Стрельцова

НЕПАЛЬСКАЯ ПОЛИТИЧЕСКАЯ ДРАМА «СИНХА ДАРБАР»

«Синха Дарбар» — первая непальская телевизионная политическая драма, вышедшая на экраны в 2015 г. Мини-сериал состоит из 13 эпизодов,

в которых рассказывается о работе непальского правительства. Во главе правительства стоит вымышленная фигура Аши Сингх, первой женщины премьер-министра.

Сериал снят при поддержке неправительственных организаций «Search for common ground» и «US Aid Nepal». Режиссером стал Церинг Рхитер Шерпа, ранее выпустивший «Маску желаний», первый фильм, выдвинутый от Непала на «Оскар» за лучший иностранный фильм. «Синха Дарабар» был показан по Непальскому телевидению и получил признание как у критиков, так и у зрителей.

Основным отличием сериала является его идеалистическая, если не сказать утопическая атмосфера. В нем не показана характерная для Непала острая борьба между политическими партиями, скорее наоборот — правительство, возглавляемое Ашей Сингх, изначально коалиционное, и все вопросы в нем решаются при помощи переговоров.

В каждой серии рассматриваются различные политические, экономические и социальные проблемы, с которыми сталкивается правительство: коррупция, открытость СМИ, развитие сельского хозяйства, безработица среди молодежи, выборы студенческого самоуправления, некачественные лекарства и проблемы в сфере здравоохранения в целом, трудовая миграция, ликвидация последствий чрезвычайных происшествий, гендерное неравенство и т.д.

Герои сериала также вынуждены решать проблемы меньшего масштаба: амбициозная девушка-секретарь ищет компромисс между своей работой и участием в молодежной политике. Честный чиновник мучается, потому что не может оплатить обучение своей дочери в медицинском колледже, сама премьер-министр попадает в щекотливую ситуацию из-за фармацевтической компании своего деверя.

Конфликтам, изображенным в мини-сериале, не хватает остроты. Каждая проблема предстает своеобразным стечением обстоятельств, за ней не стоит ничьей злой воли, поэтому в сериале почти не представлено противостояние характеров. Любой намечающийся в начале серии личный или социальный конфликт всегда к концу разрешается. Подобная логика построения сериала в первую очередь отвечает целям, которые

ставили перед собой создатели. Они стремились не столько к отображению уже существующего положения дел, сколько к созданию новой, вдохновляющей реальности.

А.Ю. Суслов

КИНЕМАТОГРАФ ОТТЕПЕЛИ

И ОБРАЗЫ «ВРАГОВ РЕВОЛЮЦИИ»:

ИДЕЙНЫЙ ЗАРЯД ИЛИ ПРОВЕРКА ИСТОРИИ?

Кинематограф «оттепели» был напрямую причастен к кризису советской идеологии, стал точкой отсчета для ее «заката». Образы «врагов революции» были иногда далеки от карикатурных — можно выделить фильм «Шестое июля» (1968 г., режиссер Ю.Ю. Карасик, сценарист М.Г. Шатров) о выступлении левых эсеров в 1918 г., снятый к юбилею ВЧК сериал «20 декабря» (1981 г., режиссер Г. Никулин, сценарист Ю. Семенов) и другие.

Принципиальным новаторством этих кинематографических работ была трактовка характера противников большевиков как цельных, искренних, идейно убежденных людей. Попытка вдохнуть в нее новую жизнь с помощью фильмов историко-революционной тематики, отождествление эпохи «оттепели» с периодом первых лет революции (не случайно «Шестое июля» было черно-белым фильмом, ассоциирующимся с документальной хроникой 1920-х), когда еще не было сталинских репрессий, оказалась неудачной. Одной из главных причин стало то, что «оттепель» создавала свои мифы (прежде всего о В.И. Ленине и идеальном обществе — справедливом и гуманном) в противовес официальным мифам сталинской эпохи, не имея возможности выйти за рамки «социализма с человеческим лицом» и незыблемости революционных идеалов.

В итоге культура 1960-х годов немало способствовала разрушению советской системы, так как произведения советской культуры и особенно советское кино сохраняли свою художественную ценность прежде всего своими избыточными смыслами, теми, которые не предполагала система. Для нее любой вид искусства оставался, прежде всего, средством пропаганды и агитации.

ЯЗЫКОВЫЕ МАРКЕРЫ ЦЕНЗУРЫ В СОВЕТСКОЙ КИНОРЕКЛАМЕ

Данный доклад посвящен проблеме отражения в тексте государственной идеологии и цензуры, а также нахождения в тексте маркеров цензуры и их описания. Соответственно в докладе сделана попытка найти в тексте и охарактеризовать языковые показатели цензуры.

Материалом исследования послужили тексты синопсисов и рекламы кино; исследование было выполнено на материале газет и специализированных журналов 1911–1970 гг.

Для выполнения поставленной задачи были отобраны, проанализированы и сопоставлены тексты разного времени, написанные и опубликованные в разных исторических и политических условиях. Была описана реклама как дореволюционного кино, так и тех периодов, когда киноиндустрия находилась под влиянием государственной идеологии и, как следствие, цензуры. Кроме того, был проведен анализ языковых средств выразительности, используемых в различных рекламных текстах, а также описана часто употребляемая лексика.

На основании полученных данных были составлены списки языковых приемов, характерных для различных исторических периодов, и описаны отличия между текстами, написанными во времена более и менее активного влияния государственной идеологии на киноиндустрию и, как следствие, на рекламу выходящих в прокат фильмов.

**ОБРАЗ СМЕРТИ В КИНЕМАТОГРАФЕ ЯПОНИИ И АМЕРИКИ
НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМОВ
МОРЕ ДЕРЕВЬЕВ (KI NO UMI — 2004)
И МОРЕ ДЕРЕВЬЕВ (THE SEA OF TREES — 2015).**

В этом докладе речь пойдет о различии образа смерти в двух культурах: Японии и США. При всей популярности японской культуры в американском кинематографе заметны существенные неточности при воспроизведении именно этого образа. Зритель получает ложное представление о культуре Японии сквозь призму американских ремейков, и если сюжет и соответствующая эстетика могут быть выдержаны беспрекословно, то более тонкие культурные особенности оригинального фильма замещаются культурными особенностями уже другой страны.

Учитывая популярность американского кинематографа и меньшую известность японского, хотя бы в силу количественного факта, определенной проблемой становится любая попытка понять образ того или иного явления в японской культуре, в том числе и смерти. Тут будут и отмечены такие особенности, как замкнутость японской культуры в целом и стереотипы по этому поводу, что также не может не влиять на передачу японской культуры через американский кинематограф. Эти и множество других факторов прямо влияют на готовый продукт американского кинематографа, распространяя в дальнейшем идеи, которые могут быть совершенно противоположны тому, о чем изначально хотели сказать японские режиссеры. Именно на этом ключевом моменте и хотелось бы сосредоточить внимание в этом докладе.

ВИЗУАЛЬНАЯ АНТРОПОЛОГИЯ В СССР И ПОСТСОВЕТСКОЙ РОССИИ: СТАНОВЛЕНИЕ НАУЧНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

При поддержке гранта РГНФ № 15-01-00324-а

Визуальная антропология в России проходит особый путь становления научной дисциплины. Развиваясь в отрыве от магистральной мировой линии, визуальная антропология в нашей стране формируется не в рамках этнографии, этнологии или социокультурной антропологии. Именно по этой причине, по мнению отечественных специалистов, до сих пор не была четко отрефлексирована ее теоретико-методологическая база, не определен предмет исследований.

Становление дисциплины и осмысление уже созданных ранее этнографических кино- и фотодокументов, а также создание первых профессиональных киносъемок в научных целях в СССР связано с деятельностью Всесоюзной комиссии по народному музыкальному творчеству Союза композиторов СССР (ВКНМТ СК СССР), которую среди специалистов было принято называть Всесоюзной фольклорной комиссией. Накопленный опыт показов этнографических материалов и фильмов на отчетно-экспедиционных сессиях и просмотрах привел к решению о необходимости создания в 1977 г. группы «Фольклор на экране» при ВКНМТ СК СССР и проведении одноименного фестиваля.

В 1987 г. в г. Ярну (Эстония) состоялся первый Международный кинофестиваль по визуальной антропологии в ССР, организованный Фольклорной комиссией СК СССР и Комиссией по визуальной антропологии Союза кинематографистов Эстонии.

К 1990-м годам благодаря работе Фольклорной комиссии, а затем и участниками научно-практического семинара по аудиовизуальной антропологии в НИИ культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева в России объединился целый ряд специалистов, чьи научные интересы связаны с областью визуальных исследований и визуальной антропо-

логией в частности. Таким образом, визуальная антропология развивалась в рамках исследований антропологов, этнологов, документалистов, фольклористов, с одной стороны, и социологов, культурологов, историков и философов — с другой. В свою очередь, каждая из перечисленных дисциплин расширяла границы визуальной антропологии, задавая свою предметную область исследований.

История формирования визуальной антропологии указывает на особый междисциплинарный статус визуальной антропологии в нашей стране. В настоящий момент визуальная антропология в России находится на стадии становления и формирования как самостоятельной научной дисциплины.

Н.Ш. Тюрина

КИНЕМАТОГРАФ КАК ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ РЕСУРС В ПОДГОТОВКЕ СПЕЦИАЛИСТОВ ПОМОГАЮЩИХ ПРОФЕССИЙ

Современный кинематограф, преимущественно западный, уже на протяжении почти 50 лет рефлексировает и отражает проблемы лиц с нетипичным развитием. Помимо собственных неоспоримых кинематографических ценностей, кино, отражающее жизнь лиц с ОВЗ, имеет ряд особенностей, делающих его чрезвычайно полезным инструментом обучения, приближающим студентов к реальности данной социальной группы.

Во-первых, это мощное средство для доступа к информации, в том числе недоступной в условиях вузовской подготовки. Фактически кино может быть использовано как образовательный ресурс для исследования и распространения информации о текущих вопросах и проблемах жизни лиц с ОВЗ. Важно, что студенты получают информацию о различных нарушениях и их индивидуальных проявлениях на разных возрастных этапах онтогенеза человека и в разных социальных условиях. Кроме того, оно вызывает эмоции и призывает зрителей принять или отклонить личность изображаемых персонажей. Для зрителей это еще и возможность «примерить на себя» символы, которые демонстрируются в фильме, отожд-

дествлять себя с ними, увидеть альтернативные точки зрения, испытать на себе мысли и чувства других людей. Кино также является одним из наиболее эффективных методов поощрения и модификации социальных ве- рований, взглядов и ценностей, связанных с феноменом нетипичности, снижения ее стигматизации.

Таким образом, ценность образовательного ресурса кинематографа в высшей школе, может заключаться в передаче новой информации, сти- муляции эмоциональной оценки, рефлексии и эмпатии к персонажам ки- нофильмов и их жизненным ситуациям, визуализации и объективизации представлений студентов о реальности и обстоятельствах жизни людей с ограниченными возможностями.

Для практики педагогического вуза, ведущего подготовку специали- стов дефектологического профиля, можно использовать данный ресурс как инструмент для формирования мировоззренческой позиции будуще- го учителя-дефектолога и создания развивающей среды, способствующей становлению успешного профессионала.

М.Е. Фролова

ОСОБЕННОСТИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ГОМОСЕКСУАЛЬНОСТИ В КИТАЙСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ 1990-х ГОДОВ XX ВЕКА

Доклад посвящен репрезентации гомосексуализма в кинематогра- фии материкового Китая 1990-х годов. Согласно современной цензурной политике КНР, «черные стороны» жизни общества запрещены к показу внутри страны, но тем интереснее проследить визуальные особенности изображения табуированной темы.

Для более подробного анализа автором доклада взяты два фильма: «Прощай, моя наложница» Чэнь Кайгэ и менее известный «Восточный дворец, западный дворец» Чжан Юаня. Несмотря на то что стилистически кинокартины абсолютно различны, а режиссеры относятся к разным «по- колениям», между ними можно провести некоторые параллели. На при- мере этих фильмов будет обозначена связь между современной репрезен- тацией гомосексуализма в фильмах и традиционной пекинской оперой

(в частности амплуа *дань*, женскими ролями, которые в пекинской опере на протяжении более чем двух столетий играли мужчины), отсылающая зрителей к традиционной китайской культуре.

Отсылка же к традиционной китайской опере поднимает вопрос искусственной феминизации персонажей фильмов и их трансвестизма, что, в свою очередь, сохраняет дихотомию феминного и маскулинного, которая, с точки зрения автора, необычайно свойственна китайской культуре.

Таким образом, западная тенденция более свободного изображения сексуальности на экране в Китае будет иметь глубокую связь с гендерными представлениями, которые формировались в стране на протяжении веков.

Ю.О. Хомякова

ИЗРАИЛЬСКИЙ РЕЖИССЕР-ДОКУМЕНТАЛИСТ ОДЕД АДОМИ ЛЕШЕМ

Израильский режиссер-документалист Овед Адоми Лешем неплохо известен в международной аудитории артхаусного неигрового кино. К сожалению, на сегодняшний день он является автором одного фильма. Это полнометражная игровая картина «Голоса из Эль-Сайеда» (2008), которая обошла многие международные кинофестивали и доставляет настоящее эстетическое наслаждение тем, кто смотрит этот фильм в Интернете. Возможно, именно выбор тематики этого фильма повлиял на то, что денег режиссеру больше нигде не дают.

На материал для фильма «Голоса из Эль-Сайеда» Овед Лешем наткнулся случайно, проезжая через пустыню Негев, где у него заглохла машина. На горизонте показался местный бедуин, который довез Лешема до ближайшего поселения, где живет бедуинское племя Эль-Сайед. Увиденное заставило Оведа Лешема еще несколько раз приехать в эту деревню, где он и снял свою картину, сделавшую ему имя в кино.

Прежде всего следует разъяснить, в чем состоит основная проблема с бедуинами, которые не желают изменить привычный им образ жизни и категорически отказываются переезжать в места, отведенные им для проживания официальной властью, и живут там, где сотни лет селилось

вокруг какого-нибудь источника воды их племя. В Израиле бедуины являются гражданами, имеют паспорта, их дети могут посещать бесплатную школу и пользоваться определенными медицинскими программами.

Однако реально бедуины лишены многого, чем наделены люди в израильских городах. Те бедуины, которые смогли интегрироваться в современную действительность, всё же признают, что психологически им комфортнее среди своих. Поселение Эль-Сайед — самое характерное в этом отношении.

Основатель этого поселения, шейх Эль-Сайед, который пришел в пустыню Негев то ли с Аравийского, то ли с Синайского полуострова 200 лет назад, страдал глухотой. Этот генетический дефект он передал по наследству всему племени. В результате этого в Эль-Сайеде, где к тому же две трети браков заключается между родственниками, глухие есть во всех семьях. Однако именно поэтому в Эль-Сайеде сформировалась удивительная толерантность к инвалидам по слуху. Можно прямо сказать, что в бедном бедуинском поселении создана совершенно безбарьерная среда. Местным языком глухонемых владеет всё племя Эль-Сайед, от мала до велика. Глухие чувствуют себя среди слышащих совершенно как равные среди равных.

Сюжетная конструкция фильма «Голоса из Эль-Сайеда» строится вокруг четырехлетнего бедуинского мальчика Мохаммеда, которому предстоит сделать операцию по вживлению слухового устройства. Большая часть соплеменников Мохаммеда — против имплантации, так как всё это бесполезно и незачем.

Несмотря на успех картины, Овед Лешем не снял другого фильма. Его продюсер не смог найти для него денег. Очевидно, сыграли свою роль неизменные установки правящих кругов применительно к бедуинам. Недружественное отношение к бедуинам, безусловно, во многом вызвано теми же причинами, по которым есть определенное недоверие, например, к цыганам. Этническая преступность, участие кочевников в наркотрафике и похищении людей— всё это имеет место.

Усиление социальной маргинализации, однако, не ведет к оздоровлению социальной обстановки. Поэтому усилия, предпринимаемые семьей мальчика Мохаммеда по преодолению глухоты, воспринимаются как

попытка социального прорыва и метафора познания, которое всегда болезненно.

Единственный фильм Одеда Лешема выражает его убеждение в том, что конфликты в человеческом обществе неизбежны, их порождают как разнообразие людских типов, так и определенное неравенство сил, поэтому разрешать конфликты надо грамотно. Явные и неявные политические взгляды людей, формирование и изменение отношений, влияние социальных проблем на конфликтные ситуации, новая медийная среда и политическая психология, проблемы молодежи в зонах конфликта — всё это составляет круг научных интересов Одеда Лешема. Достоин сожаления, что эти важные темы не находят адекватного отражения в современном кино.

Т.Г. Хришкевич

«ER IST WIEDER DA»:

СОЦИАЛЬНО-ПОЛИТИЧЕСКИЕ РЕАЛИИ

СОВРЕМЕННОЙ ГЕРМАНИИ ГЛАЗАМИ НЕТИПИЧНОГО ГЕРОЯ

Современный кинематограф традиционно уделяет социальной и политической проблематике значительное внимание. В поиске верной точки зрения режиссеры обращаются к самым неожиданным ракурсам. Оригинальное зеркало для отображения реальности найдено в лице главного персонажа фильма «Er ist wieder da» («Он вернулся», реж. Д. Вендт, ФРГ, 2015 г.).

Кино вызвало шквал критики и эмоций. «Er ist wieder da» — фильм фантастический и провокационный по содержанию, критический и нравоучительный по существу. Сюжет фильма предельно прост: Адольф Гитлер перенесся из 30 апреля 1945 г. в наши дни. Он очнулся в современном Берлине и начал свое восхождение к вершине не через политику, а через Интернет, телевидение и шоу-бизнес.

Фильм вызвал дискуссию о правомерности возрождения в кино сатирического образа А. Гитлера. С нашей точки зрения, кино интересно другим — своим нестандартным взглядом на различные стороны жизни

германского общества, как традиционные, например доверие к политическим партиям, так и новые, ставшие реальностью в начале XXI в.: увеличение числа мигрантов, интеграция восточных земель, экология, влияние социальных сетей и пр.

Фильм интересен годом выхода на экран, когда ФРГ оказалась в эпицентре миграционного кризиса, стремительно растущей популярности новых политических сил — ПЕГИДА, Альтернатива для Германии.

«Он вернулся» в жанре комедии предлагает зрителю самому определиться: сегодня возвращение фюрера к власти невозможно или просто нужно подобрать «правильный формат для такого человека»?

А.А. Хуснуллина

РЕПРЕЗЕНТАЦИИ СРЕДНЕВЕКОВОЙ АРАБО-МУСУЛЬМАНСКОЙ КУЛЬТУРЫ В ФИЛЬМЕ П.П. ПАЗОЛИНИ «ЦВЕТOK 1001 НОЧИ»

Часто в обыденном сознании экранизация литературного произведения представляется как точная копия в картинках. В связи с этим, как правило, она воспринимается как вторичное, побочное производство и вызывает негативную критику зрителей. Между тем экранизация является интерпретацией, т.е. трактовкой и репрезентацией режиссером литературного произведения.

В то же время экранизация является не только репрезентацией сюжета литературного текста, но и репрезентацией его бытования. И в этом смысле важным является время: время создания экранизации и литературного текста, время жизни создателей, время показа и чтения. Таким образом, экранизация превращается в исторический источник и репрезентирует историю культуры.

То же самое происходит при переводе литературного произведения на другие языки. С точки зрения теории культурного трансфера, результат перевода оказывает влияние как на переводчика, так и на переводимый текст.

«1001 ночь» является одним из самых ярких текстов, репрезентирующим средневековую арабо-мусульманскую культуру, а его переводы представляют историю отношений Запада и Востока, которую Э. Саид назвал ориентализмом. Переводы «1001 ночи» отражают историю культуры, в которой вырос тот или иной переводчик, и политические и исторические дискурсы, под влиянием которых был воспитан.

Одним из самых зрелищных киновоплощений «1001 ночи» стал «Цветок 1001 ночи» П.П. Пазолини. Прежде всего, стоит обратить внимание на то, что арабо-мусульманская культура не так часто использует визуализацию (чаще использует вербализацию) в выражении собственного мнения и позиции. Поэтому фильм Пазолини можно назвать скорее визуализацией перевода «1001 ночи», выполненного Ричардом Бёртоном. В связи с этим воспроизведение некоторых культурных явлений представлено искаженно. К примеру, в одном из эпизодов, когда женщина обвиняет своего любовника в самоубийстве жены, режиссер воспроизводит европейскую традицию кастрации, а не восточную.

«Присвоение» другой культуры, которое частично происходит при переводе и экранизации переводчиком и режиссером, как правило, осуществляется в соответствии с порядком дискурса, в котором, согласно М. Фуко, детерминированы процедуры, принципы дискурса и фигуры принуждения. При переводе или экранизации текста другой культуры зачастую удаляются или умалчиваются те культурные явления, которые не представляют культурную норму для переводчика или режиссера.

Е.Н. Шатова

ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫЕ МЕТАМОРФОЗЫ КИНОТЕКСТА

Отправной точкой рассуждений автор сообщения избрал идеи Юрия Михайловича Лотмана, изложенные в сочинении «Семиотика кино и проблемы киноэстетики» (1973). Цель рассуждений — осуществление построений метатеоретического характера, что предполагает критическое осмысление и развитие взглядов ученого, реализация обозначенного це-

лепологания есть необходимый шаг в направлении изложения основ киноязыка.

Семиотические пространственно-временные метаморфозы интерпретируются как следствие совмещения двух находящихся в отношении абсолютной демаркации направлений размышлений Лотмана: первое — следствия «кадровости» кинотекста, второе — противоречивость онтологической природы коннотативности кадра (модусы времени и пространства). Идея о возможности соотнесения направлений лотмановских рассуждений ставит круг вопросов, где центральным необходимо признать «пространственно-временные характеристики следствий кадровости кинотекста».

В результате автор доклада наметил три вектора семиотических пространственно-временных метаморфоз:

— вычленение любой детали кинотекста из одного контекста, помещение ее в другую знаковую ситуацию ведет к изменению семиотического статуса пространственно-временных координат данного объекта (динамика статуса фиксируется формулами «от денотативной контекстности — к контекстности коннотативной» — первый вектор,

— «от денотативной контекстности — к контекстности десигнативной» — второе направление метаморфозы),

— третий вектор формируется при условии дискретного обособления объекта, надления его переносным значением, помещения в пространство метатекстуальности (динамика статуса фиксируется формулой «от денотативной контекстности — к метаконтекстности»).

Идеи «Семиотики кино...», не потеряв актуальности, нуждаются в корректной систематизации, развитии, что объясняется поступательным культурным семиозисом, необходимостью приращения семиотического знания, характером лотмановского дискурса.

ПРИРОДА, ЧЕЛОВЕК И ГОСУДАРСТВО: АРКТИКА И ПРИАРКТИЧЕСКИЕ РЕГИОНЫ РОССИИ, ОТБРАЖЕННЫЕ В СОВРЕМЕННОМ РОССИЙСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

Возрождение интереса к осмыслению и освоению Крайнего Севера и само столь активное возвращение российской политики в Арктический регион не могло не найти своего отражения в культурной жизни и искусстве российского общества. И прежде всего, конечно же в самой зрелищной и доступной для рядового обывателя его части — кинематографе. За последние десятилетие в отечественный кинопрокат вышло с десятков российских лент, в которых, как в зеркале, показана жизнь арктической и субарктической зоны РФ, а также территорий и местностей, приравненных к районам Крайнего Севера. В настоящей докладе авторам хотелось бы отразить наиболее яркие и выдающиеся работы отечественных режиссеров, связанные с темой Арктики и Крайнего Севера, дать им свои субъективные тематические комментарии, а также вместе с авторами кинолент, только уже словами, отразить реальное положение дел в регионе Арктической зоны РФ.

В докладе отражены такие знаковые и известные работы современного российского кинематографа, как «Левиафан» Андрея Звягинцева, «Белые ночи почтальона Алексея Тряпицына» Андрея Кончаловского, «Как я провел этим летом» Алексея Попогребского, «Сибирь. Монамур» Славы Росса, «Географ глобус пропил» Александра Велединского, «Остров» Павла Лунгина. Картины повествуют в форме аллегорической художественной драмы о тех катастрофических провалах, которые были допущены в регионе Заполярья за последние 30 лет российской политической мыслью. Красной нитью в них проходит главная проблема современного российского социума — институционализация *коррупции*. Истории повествуют об амбивалентности бытия и феноменальной стойкости загадочной русской души на фоне деградации северных деревень, сел и поселков,

деиндустриализации городов, о сложности человеческих взаимоотношений и морально-нравственном кризисе глобализирующегося общества, о духовном и материальном обнищании современного российского общества, а также о проблемах обезлюдивания территорий.

А.В. Щуко

МОТИВ САМОУБИЙСТВА В КИНОТЕКСТАХ ВОСТОКА И ЗАПАДА

Самоубийство как акт табуируется в культурах мусульманского Востока. Как частое явление и тема живой дискуссии оно же — скандал современного Запада. Кинофильм позволяет как автору, так и зрителю взглянуть на данную актуальную проблему с должной внимательностью.

Автор сообщения осуществил анализ двух кинотекстов, схожих по тематике, но различных по эстетической реализации мотива самоубийства. Иранский режиссер Аббас Киаростами в фильме «Вкус вишни (1997) рассказывает историю человека, решившего покончить с собой, ищущего необходимого для погребения помощника. Нарратив пронизывает коллизия готовности признать право другого человека на свободный выбор смерти. Данный конфликт обыгрывается во встречах центрального персонажа повествования с солдатом, семинаристом и таксидермистом. В результате показаны три различные перспективы реакции: отрицание по причине страха, отрицание по догматическим причинам и допущение свободного самоизъявления экзистенциального выбора. Решающим аргументом оказывается не довод разума, а обращение к опыту чувств: вкус, слух, зрение.

Швейцарский режиссер Петер Лихти, основывая фильм на реальных событиях, предлагает своего рода экранизацию дневников самоубийцы-голодаря в фильме «Звук насекомых: Дневник мумии (2009). Кинотекст снимает вопрос о допустимости свободного выбора, переключая внимание на переживание умирания как Событие. Повествование разворачивается в плоскость конструирования опыта смерти, символические координаты которого все больше стираются в современном западном обществе.

ТЕМА ЛЮБОВНЫХ ОТНОШЕНИЙ, СЕКСУАЛЬНЫХ ПЕРВЕРСИЙ И ДОЛГА В ЭКРАНИЗАЦИЯХ РОМАНОВ ИВЛИНА ВО

Доклад посвящен исследованию романов английского писателя-романиста Ивлина Во и особенностям их экранизаций. На основе изучения его биографии автором было установлено, что некоторые обстоятельства жизни писателя повлекли за собой интерес к религии, вопросы веры проходят сквозь центральные произведения Ивлина Во. Автор рассматривает главные творения писателя «Меч чести» («Sword Of Honor»), «Мерзкая плоть» («Vile Bodies»), «Возвращение в Брайдсхед» («Brideshead Revisited»), особенно тщательно изучается тема любовных отношений и чувства долга. Но автор обращает внимание и на другие проблемы, затронутые Ивлином Во, которые и по сей день не потеряли свою актуальность.

В докладе изложены взгляды как на творчество, так и на самую личность Ивлина Во, некоторых ученых и писателей современности. Все режиссеры и сценаристы, работавшие над произведениями И. Во демонстрируют глубокое знание материала и проработанность текста, что особенно ясно проявляется в экранизации при восприятии произведений. По мнению автора, режиссерская постановка придает им новую жизнь, наделяя новым смыслом и философской нагрузкой.

Автор отмечает, насколько деликатно подходят британские режиссеры и сценаристы к экранизации собственной литературной классики. Кроме того, автор акцентирует внимание на детальности и реалистичности. Для подтверждения данных тезисов дается сравнение работы Н.С. Михалкова над произведениями И.А. Бунина и британских режиссёров — от Тони Ричардсона до Джулиана Джаррольда над творениями Ивлина Во. В результате анализа автор доказывает, что режиссеры, занимающиеся экранизацией романов Ивлина Во, ярче всего показывают тему любви, сексуальных перверсий и долга.