КИНО | ТЕКСТ

«НАРРАЦИЯ ЖЕЛАНИЯ В КИНОТЕКСТЕ»

**М. Д. Андрианова, канд. филол. наук,**

**Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов (Россия)**

**Визуализация отсутствия «живой жизни» в фильме «В четверг и больше никогда»**

Фильм А. Эфроса «В четверг и больше никогда», созданный на основе киносценария А. Битова «Заповедник» (1972), был снят в 1978 г. Его можно поставить в один ряд с такими знаковыми фильмами конца семидесятых как «Отпуск в сентябре» (1979), «Осенний марафон» (1979). В конце 1970-х особенно остро стало ощущаться отсутствие в жизни чего-то самого главного, живого, настоящего. Утрата способности любить, угасание чувств, умирание души, разрушение связей между людьми, между поколениями, между человеком и природой − вот главные симптомы «болезни века», диагноз, который ставится человечеству в фильмах Эфроса, Мельникова, Данелии.

Отсутствие, нехватка, утрата чего-либо в тексте может быть выражена напрямую, вербально. В кино это невозможно, если, конечно, не прибегать к таким приемам, как голос за кадром. Однако и в тексте, для того, чтобы показать общее убывание жизни, как правило используется система намеков, символических образов и т. д., поскольку это придает тексту наибольшую художественную выразительность. Возможно ли перевести эту систему с языка художественного текста на язык кино? Рассмотрим этот вопрос на материале сравнительного анализа киносценария «Заповедник» и фильма «В четверг и больше никогда».

В ходе анализа выявляется ряд существенных различий между текстом и фильмом, происходит некоторое смещение акцентов: если в сценарии подчеркивается хищническое отношение героя к жизни, к природе, к другим людям, то в фильме на первый план выходит детская безответственность героя. Это проявляется, например, в сцене убийства косули.

В сценарии особую символическую нагрузку несет образ дерева, оно становится символом взаимосвязи между прошлым и будущим, между отдельными особями в едином социуме, символом живой жизни, отсутствие которой так остро ощущается в современном мире. В фильме образ дерева также несет на себе определенную символическую нагрузку, но ключевым образом-символом становится фотография, где запечатлены вместе все действующие лица и животные из заповедника. Ключевая роль сцены фотографирования подчеркивается сопровождающим ее особым звуковым рядом и тем, что она повторяется в самом конце фильма, как бы заново проигрывается в воспоминаниях героя.

Как в сценарии, так и в фильме ставится проблема неразрывной взаимосвязи природы и человека, экологии души, однако в фильме это подчеркивается историей про очковую змею, плюнувшую в лицо предавшему ее человеку (эту историю рассказывает Сергей паромщику, в сценарии ее нет).

Как в фильме, так и в сценарии присутствует сцена, когда Сергей в бане цитирует отрывок из Откровения Иоанна Богослова. Он воспринимает эти строки просто как стихи, не осознавая, что, в сущности, читает приговор самому себе. В сценарии более явственно звучат эсхатологические мотивы, знаменующие скорую гибель всего живого по вине человека: в то время, как мать умирает под деревом от сердечного приступа, вокруг разражается апокалиптическая гроза, но герой продолжает париться в бане и не замечает творящейся катастрофы, как в природе, так и в собственной жизни.

В фильме основной акцент сделан все-таки на личности героя, утрата им способности любить, сострадать, нести ответственность за свои поступки оказывается причиной исчезновения живой жизни вокруг него. Непоправимыми оказываются только события, касающиеся его личной жизни. В сценарии же проблема ставится иначе. Утрата героем собственной души является следствием утраты самой жизнью каких-то коренных оснований. Экосистема бесповоротно нарушена, и если раньше это грозило вымиранием только рыбам, птицам, зверям, то теперь вымирать начинает уже человек.

**M. D. Andrianova**

**The visualisation of loss of «live life» in the film «On Thursday and never more»**

In the report is carried the comparative analysis of the scenario of A. Bitov «Reserve» and A. Efros's film «On Thursday and never more». Following this analysis a number of essential differences of the film from the scenario comes to light: addition and removal of any episodes, some differences in psychological motivations of behavior of the main character. In the report are described various ways of the representation of loss of «live life» and cancellation of interpersonal communications in the text and in the movie.

**Генри Бейкон, PhD,**

**Университет Хельсинки (Финляндия)**

**О кинематографическом насилии**

Биокультурный подход помогает объяснить, почему фикциональное насилие является неотъемлемой частью и искусства, и сферы развлечений. В любом культурном контексте биологические характерные черты, связанные с агрессией, контролируются и определенным образом организуются, чтобы сохранить внутренний порядок и обеспечить безопасность сообщества. Уильям Флеш утверждает, что в основе данного процесса лежит тенденция восхищаться карателями-альтруистами, которые без всякой выгоды для себя приняли функцию карающих злодеев и негодяев. Зрители подобных действий склонны реагировать на них эмоционально, как спонтанно, так и в результате размышления, рефлексии, что дает возможность говорить об эмоциональном и метаэмоциональном аспекте опыта. Вышесказанное играет важную роль в том, каким образом получает оправдание обращение к насилию в массовом кино. Данный сценарий обладает сильной эмоциональной привлекательностью даже в том случае, если зритель осуждает подобные методы в реальных жизненных ситуациях. Это противоречие проявляется с еще большей силой в сценариях мести, которые в фикциональном контексте приносят чувство удовлетворения и наслаждения властью несмотря на те моральные колебания, которые испытывает зритель по отношению к мести. В силу глубоко укорененного культа индивидуальности и сомнений в эффективности действий правительства в деле поддержания законности и порядка подобные нарративные модели получили развитие в первую очередь в американской попкультуре. Однако, судя по всемирному успеху подобных фильмов, их привлекательность носит универсальный характер.

**Henry Bacon**

**Regarding Fictional Violence**

Bioculturalist approach can be fruitfully employed to explain why fictional violence is such an integral part of both our art an entertainment. In any cultural context aggression related biological traits are controlled and shaped in order to insure both the internal order and the security of a community. William Flesch has argued that this process is guided by the tendency to admire altruistic punishers, who without self-interest assume the task of punishing evildoers. Spectators of such actions tend to react to it emotionally, both spontaneously and via reflection, thus giving the experience both an emotional and a meta-emotional aspect. This plays an important role in relating to the ways in which resorting to violence is justified in mainstream films. This scenario has a strong emotional appeal, even if the spectator would deplore such means in real life contexts. This discrepancy emerges even more strongly in the revenge scenario, which in a fictional context can appear satisfying and empowering despite the moral qualms the spectator might have concerning the ethics of revenge. Because of the deeply ingrained cult of individuality and doubts about the efficacy of government in maintaining law and order, these narrative patterns have developed especially strongly within American popular culture. However, judging by the worldwide success of such films, their appeal is nonetheless quite universal.

**Л. Д. Бугаева, д-р филол. наук,**

**Санкт-Петербургский государственный университет (Россия)**

**Воплощение желания на экране**

Если, следуя Джону Дьюи, считать, что взаимодействие организма со средой — это сознание и тело, взятые в своей протяженности, то можно представить, чт. е. нечто третье, обладающее одновременно метафизическим характером «внутренних» концептов и характером внешних, физических вещей. Кино дает возможность соединить внешнее и внутреннее, соединить сознание и тело человека, взятые в своей протяженности и включающие пространство. При этом пространство не означает эксториоризацию внутреннего мира человека (хотя и подобный вариант имеет место в кинематографе), но означает развертывание телесной схемы, лежащей в основе пространственного движения.

Воплощение желание находится в динамическом непрерывном взаимодействии организма со средой, оно нацелено на его телесную реализацию. Контуры непрерывного взаимодействия определяют контуры нашего мира, как желаемого, так и действительного. То, что Марк Джонсон [Johnson, 1987] называет образными схемами, — это базовые структуры сенсомоторного опыта, в том числе опыта желания как процесса. Антонио Дамасио вводит метафору «мысленное кино» (*movie-in-the-brain*). «Мысленное кино» — это взаимодействие сознания со средой, причем в первую очередь на глубинном уровне — как эмоциональное погружение [Damasio, 2000]. Кино тогда есть наглядное представление разворачивающегося в мозгу нарратива. В докладе предпринимается попытка рассмотреть отдельные образные схемы желания и их реализацию в кинематографе «субъективной» и «объективной» камеры.

*Литература*

*Johnson M.* The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

*Damasio A.* The Feeling of What Happens: Body, Emotion and the Making of Consciousness. Mariner Books, 2000.

**L. D. Bugaeva**

**Embodyng Desire in Films**

The paper considers cinematic expressions of embodied desire. If, following John Dewey, we assume the continuity of body and consciousness, then we may regard film as the possibility of correlating the body and consciousness in their continuity, and in the context of their environment. Film may accomplish this in two different ways, subjective and objective. In the first case the camera may portray the environment through the eyes of a character, which feels desire, and in the second case the camera takes an objective point of view and establishes the correlation between the mental state of the desiring character and the environment on the basis of a similarity or contrast the two. In both similarity and contrast there are several possible approaches. The situation is more complicated still when there is motion. The paper explores the relation between mental states and both static and dynamic environments through appropriate conceptual metaphors.

**Е. А. Булучевская, соиск.,**

**Санкт-Петербургский государственный университет (Россия)**

**Желание, его формы и виды в фильмах Дж. Торнаторе («Малена» (2000), «Незнакомка» (2006), «Баария» (2009))**

Семиотика желания по-прежнему является актуальной для современного европейского кинематографа. Такие фильмы итальянского режиссера Джузеппе Торнаторе, как «Малена», «Незнакомка» и «Баария», раскрывают данную тему. Эти картины, будучи созданы в разной визуальной эстетике, подчинены общей проблеме желания и его нехватки. Различие в визуальном воплощении темы желания в данных картинах является отражением различных форм отражения семиотики желания в кинотексте.

Тема желания и невозможности (нехватки) его реализации в картине «Малена» (2000) заложена в самой фабуле фильма: мальчик, влюбленный во взрослую женщину, переживает становление личности под влиянием сильного чувства. Здесь желание определено как сексуальное. Визуальный ряд картины выражает эту мысль. Режиссёр до определённого момента намеренно не показывает лица Малены, камера останавливается на её волосах, бедрах, груди. Это с самого начала фильма позиционирует главную героиню как соблазнительную женщину. В «Малене» ярко выражена тема воображения желания и желания воображать. Можно обозначить побудительный мотив действий главного героя как нехватку любви. Большая часть картины выстроена с помощью приема субъективной камеры: всё происходящее зритель воспринимает глазами подростка. Ряд откровенных сцен представлен как фантазии мальчика. Таким образом, в основе фильма — чередование двух планов: реально происходящих событий и сцен, воображаемых подростком. У. Хоуп в монографии «Итальянский кинематограф: Новые направления» пишет: «Это структура фильма <…> является наиболее эффективным элементом при создании ощущения значительности судьбы, это именно тот метод, который вызывает сильнейшее эмоциональное вовлечение зрителей». [Hope, 2005, p. 56].

«Незнакомка» (2006) представляет собой иной способ выражения темы желания в кинотексте. Здесь она представлена как потребность в материнстве и возвращении к женской сущности, а также — как желание возврата в прошлое. Фильм выстроен на флэшбэках и флэшфорвардах, обозначающих конфликт желаемого и действительного, нереализованных желаний и потребностей в жизни героини. Этот конфликт визуально подкреплён цветовым решением кадров: сцены, отражающие жизнь героини в настоящем, сняты в холодных тонах, тогда как сцены из прошлого — в ярких, солнечных. Помимо этого, Торнаторе использует классическое геометрически выверенное построение кадра, лаконичные тона, что позволяет выделить те внутренние психологические конфликты героини, в основе которых лежат нереализованные потребности. Исполнительница главной роли К. Раппопорт так определила главную тему картины: «Это история о материнстве. Фильм про то, как в человеке, в котором убито все женское, несмотря ни на что, просыпается женское начало».

Наконец, аспект индивидуального и коллективного желания в кинотексте ярко выражен Торнаторе в фильме «Баария» (2009). В основе картины лежат две повествовательные линии: судьба главного героя и многоплановый исторический контекст (Италия XX в.), в котором он существует. Тема желания в картине представлена как потребность самоопределения личности в конкретных исторических условиях. Взросление, становление, формирование взглядов главного героя, его участие в коммунистическом движении — выражение его индивидуального желания самореализации. Исторические события, массовые сцены фильма, ярко представленный исторический контекст (эпоха Муссолини, Вторая мировая война, коммунистическое движение в стране и т. д.) служат выражением желания коллективного.

Таким образом, в фильмах Торнаторе можно выделить несколько видов выражения желания и его нехватки. Это, во-первых, визуализация желания сексуального («Малена») посредством использования субъективной камеры и концентрирования на проблеме «фантазия-реальность». Во-вторых, в «Незнакомке» желание самоопределения и поиска женской сущности выражается посредством чередования двух временных пластов, использованием флэшбэков и флэшфорвардов. Наконец, «Баария» — картина, в которой режиссёр показал сопоставление индивидуального и коллективного желания самоидентификации личности в исторической реальности XX в.

*Литература*

*Юферова Я.* «Пробьет двойной час» [Электронный ресурс] http://www. rg. ru/2009/09/10/ksenia. html (Дата обращения: 25.01.2013).

*Hope W.* Italian cinema: New Directions. — Bern: Peter Lang AG; European Academic Publishers, 2005.

*Landy M.* Stardom, Italian style: Screen Performance and Personality in Italian Cinema. Indiana: Indiana University Press, 2008.

*Wood M.* Italian cinema. Oxford: Berg Publishers, 2005.

**E. A. Buluchevskaya**

**The theme of desire in the films by G. Tornatore**

The article deals with the theme of desire in G. Tornatore's films. There are three films which show us several types of desire: ''Malena'', ''The Unknown Woman’’ and ''Baaria''. The first one, ''Malena'', is connected mostly with sexual desire. The second one, ''The Unknown Woman'', with woman's aspiration to be a mother and to get over the conflict between desires and reality. Finally, ''Baaria'' touches the aspect of self-identification compared with collective desire in the context of the Italian history of the 20th century. Through analysis of these three Tornatore's films we attempt to define the visual means which help the director to show different aspects of desire on the screen.

**В. Ю. Вьюгин, д-р филол. наук,**

**Институт русской литературы РАН (Пушкинский Дом) (Россия)**

**Коллективные желания и воля вождей: риторика с(о)ветского собрания в литературе и кино**

Доклад посвящен советскому собранию — одному из важнейших в недавнем прошлом способов общения, каким он представлен в «риторическом пространстве» литературы и кино.

Литературную «предысторию» советского собрания можно начать издалека, отталкиваясь, например, от значимого для советской литературы романа «Жерминаль» Э. Золя (1885), где протестные собрания шахтеров с подобающим набором символических атрибутов во многом организуют сюжет и оформляют популяризируемую автором социально-антропологическую концепцию.

Роман М. Горького «Мать» (1907) до сих пор остается точкой отсчета для искусства, непосредственно связываемого с каноном соцреализма. В «Матери» протестные собрания играют немалую роль, хоть и не доминирующую. Наряду с ними присутствуют революционные «разговоры на кухне», высказывание публичного мнения переносится в суд, а массовые интенции преобразуются в демонстрации и прямые столкновения с властью.

Характер собрания радикально, но ожидаемо меняется в искусстве собственно советского периода. Прежде всего оно становится позитивным в отношении к власти, хотя, конечно, не без нюансов и отступлений от правила. Масштабность такого «позитивного» собрания сложно переоценить. Кино тоже вырабатывает свои стандарты. Жанровый спектр обширен, перечисление бессмысленно: начиная с кинохроники первых лет революции и даже «Уплотнения» (1918) А. Пантелеева собрание наряду с митингом занимает свое прочное место в советском кинематографе.

Далеко не всегда можно точно сказать, где изображается собственно «собрание» и где нечто иное. Однако ясно, что на протяжении всей эпохи СССР в искусстве выстраивается особая, не сказать чтобы очень сложная конструкция риторического противопоставления: люди в тесной комнате, коллектив в зале и, наконец, масса в ландшафте; так что вполне резонно рассматривать специфику «собрания» в узком смысле слова в связи с довольно широким его толкованием, учитывая количество участников и «качество» пространства, характерные для конкретных реализаций этого топоса.

Этическая и политическая оценка составляющих условной «триады» подлежит постоянной переоценке в зависимости от времени появления художественного произведения и от времени, о котором рассказывается (история и настоящее, в этом смысле живут по-разным законам). «Оттепель», «застой», «перестройка», сменяющие диктатуру Сталина, вне всяких сомнений, принесли свою, подчас крайне отличающуюся от предшествующей трактовку собрания, хотя сама по себе эта константа советской жизни никогда не сдавала позиций в официальном искусстве.

Постсоветское время принесло свои веяния. Что пришло на смену в «фикшн»-реальности, которая нас прежде всего интересует? Несколько слов об этом в конце доклада.

**Vyugin V. Ju.**

**Collective desires and the will of leaders (Rhetoric of the Soviet meetings in literature and cinema)**

The paper deals with the topos of the Soviet meeting as it is represented by literature and cinema. The literary prehistory of the Soviet meeting can be traced from far away; for example, from *Germinal* by Émile Zola. The meetings of protest play essential role in the novel *Mother* by Maxim Gorky, which is still the beginning point of Socialist Realism. In Soviet art this form of the protest discourse mostly transformed into the discourse of the social consolidation. But this practice in turn too was influenced by many social and aesthetic circumstances. How was it changing? What followed after? These questions will be discussed.

**О. В. Давтян, ст. преп.,**

**Санкт-Петербургский государственный университет (Россия), факультет свободных искусств и наук (Смольный)**

**Полемика желания в кинематографе Микаэля Ханеке**

Австрийский режиссер Михаэля Ханеке (1942) не нуждается в представлениях — он неоднократно назывался ведущим режиссером наших дней. И при этом число аналитических и критических работ, посвященных его творчеству, не столь велико. Возможно, это связано не только с откровенным противопоставлением его фильмов массовому кино или же арт-хаусному мейнстриму, но и с тем, что Ханеке организует ткань своих фильмов таким образом, что зритель вовлекается в своеобразную полемику собственных скрытых и проявленных желаний с тем, что он видит на экране. При этом режиссер предлагает вариант реальной жизни, не педалируя теми или иными кинематографическими ухищрениями происходящее на экране.

Строгость внутрикадровых построений, выбор планов, принципов монтажа, — все это подтверждает следующее утверждение режиссера: «Вопрос не в том, как я показываю насилие, а скорее как я показываю зрителю его положение относительно насилия». Таким образом на первый план выходит вопрос взаимодействия реального человека — зрителя в зрительном зале и проекции человека (т. е. и зрителя тоже) на героев фильма.

В фильмах М. Ханеке это взаимодействие художественной фильмической реальности и физической реальности зала и каждого в нем сидящего своеобразно. Режиссер не воссоздает жизнь, не воссоздает ту или иную ситуацию, а скорее проэцирует ее на экран, задействуя таким образом и внутреннюю проекцию зрителя, которая, впрочем, всегда присутствует, даже и в массовом кинематографе. Но там происходит работа с коллективным сознанием зала, с идентификационными моделями, которые предлагают некие ролевые игры, столь распространенные в современном обществе.

М. Ханеке же уходит от социально — психологических объяснений, которые успокаивают, в какой-то мере оправдывают зрителя. В этой ситуации и рождается своеобразное состояние полемики желания героя и зрителя, зрителя и героя. «Думаю, задача драматического искусства в том и состоит, чтобы сталкивать нас с темами и сюжетами, о которых индустрия развлечений обычно предпочитает умалчивать», — говорит режиссер. («Я рад, что снял простой фильм», интервью с Денисом Лимом). В рамках предлагаемого подхода рассматриваются два фильма М. Ханеке — «Пианистка» (2001) и «Любовь» (2012).

**O. V. Davtyan**

**The controversy of desires of the main character and the viewer in Michael Haneke’s films**

«I try to make anti-psychological films with the characters who are rather their projections into the viewers abilities to empathize than real characters», — these words by the director reveal for the viewers and researchers a wide field to analyze the visual embodiment of the invisible, often unspoken desire, the desire beyond verbalization. However it is it that seems to be the engine of our existence. The ways to visualize the desire (sex appeal, violence, desire to live and renunciation of it), viewers’ reaction, the controversy of the visible and the invisible, desire manifestations and its meanings, they are the subjects of the report.

**И. А. Калинин, канд. филол. наук,**

**Санкт-Петербургский государственный университет (Россия)**

**Материя и память: кинематографическая феноменология нефти**

Меня будет занимать метафорическая связь между природными богатствами и историческим смыслом, которая в российском (как советском, так и в постсоветском) контексте оказывается не столь уж и метафорической. Я буду говорить о мотивах нефти и газа в современном российском и советском кинематографе и о вписанной в них семантике тайны, обретения скрытого исторического смысла, возвращения к истокам.

Логика этой метафоризации в целом достаточно очевидна. С одной стороны, исключительная важность нефтегазового сектора для советской и российской экономики. При этом в случае с СССР нефть и газ оказывались экономическими инструментами проведения политического курса, основанного на универсалистской и имперской идеологии. А в случае с современной Россией эти отрасли превращаются не только в один из немногих источников дохода, но и в важный компонент национальной идеи, состоящей в символизации природных богатств как национального достояния, которое предыдущие поколения должны передать последующим.

Интересовать же меня будут те символические метафорические трансформации, которые превращают нефть в культурный миф и историософский образ, связывающий воедино историческую память, способность субъекта вернуться к собственному истоку и органический язык, преодолевающий отчуждающие эффекты рациональности. К этой кинематографической традиции можно отнести и киноэпос А. Кончаловского «Сибириада», и гротескную фантасмагорию П. Луцека «Окраина» и недавний телесериал «Большая нефть».

В этой проекции нефть становится не только материальным, но и символическим ресурсом, который необходимо освоить. Если современный российский официальный дискурс нации пытается выстраивать себя через аппеляцию к прошлому, нефть оказывается субстанцией, обладающей семантическим ресурсом, который позволяет встроить ее в национальный исторический дискурс. В случае с нефтью — это далекое и доисторическое прошлое, разложившееся на углеводороды, сконденсировавшие в себе энергетический потенциал. Таким образом, нефть оказывается не просто природным источником энергии. Она есть органическая субстанция прошлого, актуализация которого и приводит к высвобождению энергии. Вопрос в механизмах высвобождения этой энергии. Для «Газпрома» и «Роснефти» — это технологии добычи и переработки. Для литературы и кинематографа — это механизмы работы памяти и языка.

**I. A. Kalinin**

**Matter and Memory: Cinematographic Phenomenology of Oil**

In the case of today’s Russia (as well as of late USSR) oil and gas branches of economy turn out to be not only one of the few sources of income but also the key components of national idea, which consists in making natural riches as a symbol of national heritage. Political ambitions of building an energy-based super-power also rest upon these resources. I am interested in the symbolic and metaphorical transformations that turn oil into a cultural myth and a historiosophic image, which brings together historical memory, one’s ability to return to one’s origins and identity.

I am interested precisely in this metaphorical connection between the natural riches and historical meaning — a connection that in the Russian context appears to be not so metaphorical. Using examples of Soviet and post-Soviet cinema, we can speak of a rather integral phenomenology of oil inscribed simultaneously onto different spheres: from economics and politics to poetics, historiosophy and language philosophy.

**М. Б. Капрелова, канд. искусствоведения,**

**Санкт-Петербургский государственный университет кино и телевидения (Россия)**

**Цензура желания в экранном сновидении**

Понятие «цензура» использовалось З. Фрейдом в работе «Толкование сновидений» (1900) как внутреннее препятствие между сознательным и бессознательным психики. Цензуре подвергаются достойные осуждения бессознательные влечения человека, она же искажает желания в процессе сновидения.

Кинематограф еще в немой период обращался к теме психоанализа. Одним из значительных фильмов этого периода является «Тайны одной души» (1926, реж. Г. В. Пабст). В картине представлена классическая схема интерпретации сновидений у пациента с фобией ножей: анализ и истолкование образов сновидения, выявление скрытой причины невроза и провокация на переживание травматических событий.

Во второй половине ХХ в. кинематограф обогащается различными приемами особой пластики и выразительности киноречи. Не последнюю роль в этом сыграли экранные сновидения. Так, А. Хичкок в жанре психологического триллера, используя приемы субъективного видения, увлекает зрителя кинематографической игрой и саспенсом. Исцеляющей силе психоанализа Хичкок посвятил такие фильмы, как «Завороженный» (1945), «Марни» (1964). В первом ключом к разгадке болезни героя становится его сон, эпизод которого поставлен в сюрреалистических декорациях С. Дали. Во втором — сцены психоаналитического толка с игрой в ассоциации. В одном случае цензуре подвергается самообвинение в убийстве (Танатос), в другом — сексуальность (Эрос).

В творчестве Л. Бунюэля видения, иллюзии — сюрреальны, существуют параллельно изображаемой действительности. В алогичном сюжете «Дневной красавицы» (1967) режиссер изображает двойную жизнь героини, на пути осуществления фантазий которой стояло табу, утвержденное обществом как нормы поведения супружеской жизни. Все, что происходит с героиней вне стен дома можно истолковать как приключения ее души. В «Тристане» (1970) навязчивый кошмар героини (усеченная голова ненавистного опекуна и мужа, подвешенная вместо языка колокола) скрывает желание смерти, подвергнувшееся цензуре и на символическом уровне нашедшее выход в сновидении об отрубленной голове.

Герой И. Бергмана в «Земляничной поляне» (1957) во сне видел себя мертвым в гробу, проходил экзамен на чуткость, и в конце находил путь примирения с собой и другими. Таким образом, в авторском кинематографе сновидение становилось психотерапевтическим процессом, пройдя который герой получал нравственное исцеление.

На рубеже 1980—1990-х гг. кинематограф обновляется техническими усовершенствованиями, заметно возрастает роль компьютерных технологий. Меняются и приемы воздействия на зрителя. На смену экранным сновидениям приходят фильмы с центральной идеей путешествия в виртуальный мир. Онтологический образ подменяется симулякром (чистой фикцией). Симуляция реализует потребность в обладании желаемым. Это желаемое своим символическим порядком достигается в виртуальности. Сюжеты большинства фильмов этого десятилетия варьируют тему отсутствия границ между миром реальным и искусственным. Мотивы виртуальности — новый вид аттракциона, охвативший в первую очередь зрелищный кинематограф. Но, как и в период своего становления, кино продолжает обращаться к теме подсознательных мотивов действия, скрытой стороне личности и потаенным желаниям.

**M. B. Kaprelova**

**The Censorship of Desire in Cinematic Dreams**

According to S. Freud, there are two psychic forces operating in dreams. One forms desires, and the other forms censorship of desires, which distorts them. Cinematography and psychoanalysis have many points of intersection since the era of silent films («Die Geheimnisse einer Seele»). The paper examines how desire is depicted in cinema classics («Spellbound», «Marnie», «Tristana», «Belle de jour»). The author tries to find answers to the following questions: Why are cinematic dreams replacedby simulacra? Is this replacement essential?

**Е. С. Кащенко, канд. искусствоведения,**

**Санкт-Петербургский государственный университет (Россия)**

**Удовлетворение желания: две киноэкранизации романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина»**

«То, что почти целый год для Вронского составляло исключительно одно желанье его жизни, заменившее ему все прежние желания; то, что для Анны было невозможною, ужасною и тем более обворожительною мечтою счастия, — это желание было удовлетворено» [Толстой, 1981, с. 166].

Целью данной публикации является сравнительный анализ двух английских киноэкранизаций романа «Анна Каренина». В 1948 г. на экраны вышла картина Ж. Дювивье с Вивиен Ли в главной роли, а в начале 2013 г. российская публика смогла увидеть киноверсию режиссера Д. Райта с Кирой Найтли — Карениной.

Более чем полстолетия разделяет эти два фильма. К моменту съемок у Дювивье Вивиен Ли была, пожалуй, самой известной актрисой Великобритании, сыгравшей главные роли в фильмах «Унесенные ветром» (1939), «Мост Ватерлоо» (1940), «Леди Гамильтон» (1941). Успешно складывалась и ее театральная карьера, кроме того в личной жизни актриса составляла блестящую пару с Лоренсом Оливье — известным актером и режиссером. В. А. Утилов пишет, что основной мотивацией съемок у Дювивье для Вивиен Ли была возможность сыграть Каренину в паре с Лоренсом Оливье — Вронским. Однако, последний отказался из-за съемок «Гамлета». «Так в роли Вронского оказался слабый и совсем не соответствующий ей [В. Ли — *Е. К.*] Кирон Мур» [Утилов, 1992, с. 206].

Кира Найтли в наши дни является британской актрисой, обладающей мировой известностью. Ее карьера началась в юном возрасте, и, не достигнув 30 лет, Найтли сыграла главные роли в ряде заметных кинопроектов: многочастная история «Пиратов Карибского моря», «Домино», «Гордость и предубеждение», «Искупление», «Герцогиня» и др.

Учитывая популярность актрис, сыгравших Анну Каренину в данных фильмах, несложно понять, что продюсеры и режиссеры учитывали в первую очередь романтическую составляющую трактовки сюжета. Необходимо было представить публике известную исполнительницу, красивую, яркую женщину, в чью «преступную» страсть публика могла бы поверить. Вивиен Ли в реальности пережила то, что довелось испытать ее героине, поскольку, прежде чем выйти замуж за Оливье, она прошла через бракоразводный процесс с первым мужем и была вынуждена оставить маленькую дочь. У Найтли подобного жизненного опыта не было.

Дювивье и Райт, как и все режиссеры, снимавшие экранизации, испытывали сильное ограничение, связанное с протяженностью фильма. Даже располагая двумя с половиной часами экранного времени достаточно трудно показать зрителю основные сюжетные линии романа Толстого. Как правило, режиссеры, экранизировавшие «Анну Каренину» в разные годы (К. Браун (1935), А. Зархи (1967), С. Соловьев (2009)) во всех подробностях переносили на экран начало романа: конфликт супругов Облонских, приезд Анны в Москву, попытка объяснения Левина с Кити — вплоть до бала, на котором начиналась трагическая история Карениной и Вронского. Дальше события развивались намного быстрее, чем в литературном тексте. На первый план выходила история «роковой страсти». Огромное количество оттенков чувств, которые составляют, возможно, главное достоинство романа Толстого, из экранизаций исчезло навсегда.

Одна из важнейших характеристик Анны в романе относится к сцене чтения, когда автор пишет о своей героине: «ей неприятно было читать, т. е. следить за отражением жизни других людей. Ей слишком самой хотелось жить» [Толстой, 1981, с. 114]. Л. Н. Толстой описывает Каренину как женщину, исполненную жизненной силы, деятельную, обаятельную, добрую. Это желание жить приводит ее к роману с Вронским, поскольку в браке она не чувствует, не переживает необходимых эмоций. Так называемую «философию желания» нередко связывают с метафорой зеркала, представлением о «другом Я», что подтверждает текст романа. Анна возвращается в Петербург после памятной встречи с Вронским на балу в Москве и начинает задумываться над произошедшей в ней переменой.

«На нее беспрестанно находили минуты сомнения, вперед ли едет вагон, или назад, или вовсе стоит. Аннушка ли подле нее или чужая? "Что там, на ручке, шуба ли это или зверь? И что сама я тут? Я сама или другая?" Ей страшно было отдаваться этому забытью. Но что-то втягивало в него, и она по произволу могла отдаваться ему и воздерживаться» [Толстой, 1981, с. 115].

Чтобы передать всю гамму эмоций и переживаний Карениной, необходим режиссер, разбирающийся в философии, в том числе и в «философии желания», меняющей человека, приводящей его к трансформации. Дювивье и Райт показали Анну блестящей женщиной, превращающейся в финале фильма в «отверженную». Особенно это заметно в трактовке роли Найтли, сконцентрировавшейся на внешней атрибутике образа «блудницы». Актриса комментировала образ своей героини как «весьма темный». Такое отношение подчеркивали особенности костюмов: корсеты, шнуровки, холодные тяжелые комплекты украшений, необычные расцветки платьев.

Джуд Лоу, выступивший в фильме Райта в роли Каренина, говорил, что для него необычайно важной стала литературная адаптация Тома Стоппарда (с ее помощью многие члены съемочной группы познакомились с текстом романа). Решение Д. Райта о перемене концепции, вместо съемок в Петербурге — театральные декорации, также было не случайным. Скорее всего, режиссер понял, что воссоздать на экране Россию второй половины XIX в. будет достаточно сложно и не так уж интересно для зрителя. Так возникла условная театральная адаптация истории Анны и Вронского. Интересно отметить, что в конце 1940-х гг. Дювивье предлагал перенести действие фильма в современную Францию, также пытаясь «адаптировать» роман Толстого.

Сравнительный анализ показывает, что при общей атмосфере театральности (гораздо более заметной у Райта), трактовка роли женщины, уступившей желанию, различна. По мнению В. А. Утилова, Вивиен Ли «постаралась выразить драму незаурядной женщины, не пожелавшей пойти на компромисс с лицемерием и условностями общества» [Утилов, 1992, с. 207], в то время, как Кира Найтли увидела в Карениной лишь «женщину с весьма темной душой».

*Литература*

Интервью с Джудом Лоу / Текст: Robert Hayes / Famous

Интервью с Кирой Найтли / Текст: Andrew Stein / Celebritext

*Толстой Л. Н.* «Анна Каренина» / Сб. сочинений. В 22 Т. Т. 8. М., 1981.

*Утилов В. А.* Вивиен Ли. М., 1992.

**E. S. Kaschenko**

**The satisfaction of desire: two films about Anna Karenina**

The article has been dedicated to English screen-interpretations (1948, 2012) of famous novel by L. N. Tolstoy «Anna Karenina». Focus is made on the theme of «desire» as main motive for heroine’s action. The author shows how two directors and two well-known actresses worked out external side of Karenina’s image.

**А. В. Конева, канд. филос. наук,**

**Санкт-Петербургское отделение Российского института культурологии (Россия),**

**зав. сектором фундаментальных исследований культуры,**

**шеф-редактор «Международного журнала исследований культуры»**

**Вестиментарные коды соблазна**

О связи кино и моды написано очень много, мода в кино и около него существует как часть индустрии развлечений и как часть популярной культуры, развиваясь сама и способствуя развитию новых кинематографических форм. Костюм в кино — важная часть создания образа, и долгое время создание костюмов было частью режиссерской стратегии создания кинотекста. Более того, именно художники по костюмам первоначально создавали образы «звезд» не только на экране, но и в жизни. Однако, начиная с середины 1930-х годов кинематограф постоянно ищет сотрудничества с модными дизайнерами. А с 1960-х кино вовсю использует моду и ее тренды.

Но не только кино использует моду, но и мода заимствует созданные кинематографом коды, включая их в систему модных трендов. В данном докладе мы исследуем вестиментарные коды соблазна, выделив их типологические черты, проследим подвижность и устойчивость этих кодов на протяжении нескольких десятилетий истории кинематографа, соотнесем их с различными языками киностилистики и сопоставим с развитием модных трендов. Мы продемонстрируем, что вестиментарные коды соблазна опираются не на тренды, а на существующие в социальном воображаемом имиджи-стереотипы, в основании которых лежат архетипы коллективного бессознательного.

**A. V. Koneva**

**Garment's Codes of Seduction**

The report will explore the garment's codes of seduction in modern cinema. Not only cinema takes fashion trends and codes for create an expressive image, but also fashion includes in its orbit codes of cinema. The codes of seduction in the cinema become the stereotypes of image-design in fashion.

**Н. Г. Кононенко, канд. искусствоведения,**

**Государственный институт искусствознания (Россия)**

**«Восточная элегия» А. Сокурова. Дематериализация культурного пространства**

Современная ситуация фиксирует рывок в развитии иллюзионистской составляющей кинозрелища. С помощью цифровых технологий фильм все больше «овеществляется», совершается проникновение «внутрь» материи, многоканальные системы кинозвука способствуют иллюзии полного погружения в акустическое пространство действия. В результате происходит «стирание границ между текстом и реальностью как в буквальном (виртуальная квазиреальность), так и в переносном смысле» [Маньковская, 1999, с. 24].

А. Сокуров же парадоксально извлекает из современной ситуации технологическую возможность эстетической репрезентации процесса разрушения материи, подверженной воздействию времени — будь то человеческое тело, живописное полотно или культурный ландшафт. Не случайно и характерный для фильмов режиссера способ звукового оформления картин, — размывание синтаксических структур европейской *опусной* музыки и помещение их в новое сонорное пространство, — становится частью современной музыкальной стилистики, осуществляющейся в зоне Post.

В результате возникает возможность конструирования культурной метафоры *дематериализующегося* историко-культурного пространства. Такое метафорическое пространство становится отражением *постсубъективной* ситуации — ситуации растворения *персонального* начала (а также исторической и географической характерности) внутри глобализирующегося культурного текста.

Документальная картина «Восточная элегия» (1996) становится метафорой такого *постсубъективного* отношения к мировой культуре, явленного на материале японского локуса. Путешествие на «остров мертвых», который есть мир умирающей японской архаики, представлено как физический и ментальный контакт режиссера-персонажа с рукотворным предкамерным миром, в котором предельно нивелированы субъект-объектные отношения: фигуры отживших людей даны вне резкости, большая часть изображения возникает сквозь дымку, комбинируется с кадрами тумана. По замечанию М. Ямпольского, «мы имеем здесь дело со своего рода психастенической мимикрией», благодаря которой форма «подменяется постоянным становлением-распадом» [Ямпольский, 2011, с. 138, 145].

Аналогичный эффект непрекращающегося перерождения материи характеризует и звуковой континуум фильма, включающий около двадцати пяти свободно нанизываемых компонентов. Звуковое решение предъявляет некий *иероглиф траурной семантики*, объединяющий природно-космическое и национально-географическое измерения культуры. В акустическом континууме оказывается запечатленным результат встречного движения музыкальных смыслов восточной и западной традиций к общему культурному знаменателю новой эпохи. При этом само наличие географически локальных звучаний не подтверждается их соответствующей киноинтерпретацией: культурно-географическая семантика нивелируется за счет акустических преобразований и контекстуального осмысления. Возникает образ глобального культурного Универсума, в котором *утрачено* понятие историко-культурной оригинальности.

*Литература*

*Маньковская Н.* От модернизма к постпостмодернизму via постмодернизм // Коллаж-2: социально-философский и философско-антропологический альманах. М., 1999.

*Ямпольский М.* О близком (Очерки немиметического зрения). М.: НЛО, 2001.

**N. G. Kononenko**

**«Oriental Elegy» by A. Sokurov. Dematerialization of Cultural Space**

The paper investigates audiovisual structure of A. Sokurov's «Oriental Elegy» as an actual cultural metaphor of *dematerializing* historical and cultural space. This image appears as a consequence of *post-subjective* World view, dissolving personality in the global cultural context. In the film, aestheticized acts of *distruction* lifelike visual reality and *losing* specificity of sound cultures are interpreted as a phases of global transformation of cultural Universe.

**В. В. Коршунов, н. с.,**

**НИИ киноискусства (ВГИК) (Россия)**

**Ложное осуществление желания как способ игры со зрителем**

Желания, потребности и цели — важнейшие механизмы, которые запускают практически любую историю. У героя есть потребности, они формируют желания, желания ставят перед героем цель, к которой он стремится на протяжении истории.

Однако эта конструкция характерна лишь для классической наррации. Неклассическая наррация позволяет вести совсем другую игру со зрителем. В частности, смешивать желаемое и действительное, ломать границы между ними.

Кинематограф с самого зарождения стремился найти способы показа сознания на экране. Честь первооткрывателя принадлежит Д. Гриффиту, который сделал психологически мотивированную склейку, показав то, о чем думает героиня. В 1920-е гг. представители немецкого экспрессионизма сделали экран проекцией сознания.

А. Рене, Ф. Феллини, А. Тарковский и др. смогли соединить на экране разные пласты сознания (воспоминания, сны, видения, мечты, желания) и убрать при этом привычные маркеры-разграничители, тем самым вовлекая зрителя в сложнейшую игру. Эта игра строится на так называемом контркоммуникативном принципе повествования, когда нарратор постоянно напоминает о своем присутствии и вместо того, чтобы постепенно открывать информацию (так, чтобы в финале неизвестного не осталось вовсе), всё больше запутывает зрителя, оставляя его с так и не проясненными загадками.

Один из видов такой игры — смешение желаемого и действительного, когда мы видим желаемое как реально осуществившееся. Современный кинематограф предлагает усложненные варианты этой игры, когда «желаемое как действительное» — это уже не отдельная сцена, а сам принцип повествования, в котором автор растворяется, становится невидимым. В российском кино последних лет можно назвать два любопытных примера такого подхода — фильмы «Жить» В. Сигарева и «Собиратель пуль» А. Вартанова.

В картине Сигарева три сюжетных линии: только поженившихся Антона (А. Филимонов) и «Гришки» (Я. Троянова); лишенной родительских прав Галины (О. Лапшина), которая по нелепой случайности теряет обеих дочерей; мальчика Артема (А. Пустовойтов), разлученного с отцом (Е. Сытый). И «Гришка», и Галина, и Артем сталкиваются со смертью и воскресением. Муж приходит из больницы, девочки оживают, отец ходит под окнами. Показано это так, чтобы зритель на время перестал мыслить рационально и поверил: никаких смертей не было. Проекция сознания выглядит как реальность. Особенно последовательно это сделано в линии Артема: вплоть до последнего кадра мы не понимаем, что находились внутри сознания мальчика, видели то, что он хочет видеть, овеществленное желание.

Этот же принцип положен в основу картины А. Вартанова «Собиратель пуль», экранизации одноименной пьесы Ю. Клавдиева. Безымянный подросток (Р. Назаренко) живет в двух реальностях. В первой — ссоры с отчимом и проблемы в школе. Во второй — война собирателей пуль и древоточцев. Авторы настолько ловко приучают зрителя к этой оппозиции реальностей, что когда герой совершает чрезмерно жестокие поступки, убийства, организует массовый побег из колонии для несовершеннолетних, мы не замечаем подмены. Это невероятно, но мы готовы в это верить, потому что выдуманная реальность — другая. Но оказывается, что в сознании героя эти два пласта смешались, и мы давно уже находимся в мире его фантазий и овеществленных желаний. От того, какой момент мы примем за точку входа в этот мир желаний, зависит концептуальное видение всей картины.

Принцип ложного осуществления желания представляется очень продуктивным и актуальным сегодня, когда кино переживает кризис, в том числе и нарративных технологий.

**V. V. Korshunov**

**False Implementation of Desire as a Way of Game with the Viewer**

The desires, necessities and purposes are the major mechanisms which help to start any story. The hero has necessities, necessities form desires, desires set the purpose which he wants to reach. Succeeding in one’s purpose serves as an end to a story.

But this structure is specific for classic narration. The nonclassic narration allows to play with a spectator in a different way. In particular, it allows to mix desirable and valid, to break borders between them. The modern Russian cinema provides us with two curious examples of a game like this: "Live" ("Zhit’") by Vasily Sigarev and "The Collector Of Bullets" ("Sobiranel’ pul’") by Alexander Vartanov.

**Я. С. Левченко, PhD,**

**Национальный исследовательский университет «Высшая Школа Экономики» (Россия)**

**Подходящий калибр. Выбор оружия в киномифологии Гражданской войны**

Жанр, в котором решено значительное число кинофильмов о Гражданской войне, принято называть «истерном» по аналогии с вестерном. Действие истерна происходит как на географическом, так и на символическом Востоке, сконструированном с точки зрения Запада, для которого вся Россия, включая западные окраины империи, описывается как загадочная страна, испытавшая глубокое влияние кочевых народов. Истерн обязательно включает узнаваемые мотивы, такие как наличие подвижного «фронтира» [см. Тернер, 2009], сложные признаки «своих» и «чужих», борьбу одиночек друг с другом или с коллективом [Saunders, 2001, p. 13—37]. Атрибутами приключенческого сюжета являются скачки на лошадях с элементами джигитовки, погонями и перестрелками. Фактура истерна, даже если его действие частично происходит в городах, отличается экзотичностью. Это все, что угодно, только не центральные губернии России, не культурная метрополия. Оружие в истерне играет, как и в вестерне, ключевую роль как в разрешении конфликтов, так и в символической идентификации персонажей.

В докладе материалом для интерпретации служит обширный корпус картин, снимавшихся с середины 1920-х гг., когда на экраны пролетарской республики вышел первый «истерн» «Красные дьяволята», и вплоть до расформирования студий бывшего СССР в начале 1990-х, когда кое-где еще продолжала выходить запланированная советская продукция. В течение советской эпохи за определенными видами оружия закрепилась устойчивая семиотика. Так, трехлинейная винтовка образца 1891 г., еще Первую мировую войну ставшая символом простого солдата, является безусловным атрибутом «своего», т. е. сознательного революционера со стажем или сочувствующего, тогда как кавалерийский карабин системы Бердана, несмотря на распространение в качестве охотничьего оружия со свойским обозначением «Берданка», остается атрибутом офицера-белогвардейца. Мотивировка распределения легкого стрелкового оружия такова. Револьвер системы Нагана распространен в основном среди «своих». Маузер — признак комиссара, «своего» начальства. Напротив, более экзоичный парабеллум равно как изящный, эстетский Браунинг — признаки врагов, склонных к агрессии и одновременно готовых принести боевые качества в жертву «старорежимной» красоте. Пулеметы — еще одна важная типология. «Максим» на станке Соколова — однозначный признак «своих», чему способствовал фильм «Чапаев» 1934 г. [Марголит, 2012, с. 157—199]. Он может встретиться у бандитских формирований (так наз. «зеленых», которых еще можно склонить на сторону «красных»), но почти не встречается у белогвардейцев, предпочитающих английский «Льюис». Впрочем, в истернах он становится важным атрибутом «своего» героя, выполняющего ответственное задание. Тому, кто выходит с врагом один на один, позволительно пользоваться самым визуально эффектным и мобильным оружием, рассчитанным на радикальное решение исхода схватки. Пулемет неслучайно ассоциирован с главным героем — воплощением не только идейного совершенства, но и определенного маскулинного комплекса.

*Литература*

*Марголит Е. Я.* Живые и мертвое. Материалы к истории советского кино 1920—1960-х годов. СПб.: Мастерская «Сеанс», 2012.

*Тернер Ф.* Дж. Фронтир в американской истории. М.: Весь мир, 2009.

*Saunders J.* The Western Genre. From Lordsburg to Big Whiskey. London, New York: Wallflower, 2001.

**J. S. Levchenko**

**A Suitable Caliber. Weapons’ Choice in Screen Mythology of the Civil War in Russia**

Saber and sword, soldier’s rifle and officer’s carbine, revolver and Parabellum, Browning and Mauser, last but not least, a number of machine-guns included Maxim and Wickers, Chauche and Lewis. All these weapons are not spread chaotically all over the films on the Civil War (1918—1921) especially made on the background of American Western. I’d like to present my attempts to interpret some kinds of weapons in a reference to their owner, his or her function in a plot, and also gender, political, ideological identity. It is well known, that since the classics of Psychoanalysis a weapon itself has been understood as a symbol of (sexual) possession. And even censored film demonstrates how these universal mechanisms work despite somebody’s restrictions.

**Д. А. Липатов, асп.,**

**Российский государственный гуманитарный** **университет (Россия)**

**Наррация отсутствия при помощи «кадра-изголовья» в стилистике режиссеров Берлинской школы**

Как и многих выразителей эстетики минимализма в повествовательном кино, режиссеров Берлинской школы в первую очередь интересует природа пространства, в котором разворачивается повседневная жизнь лирического героя. Наравне с урбанистическими зарисовками они уделяют огромное внимание пустым интерьерам, визуализируя отсутствие при помощи так называемого «кадра-изголовья».

В своей книге «Удаленному наблюдателю» в главе, посвященной картинам великого японского режиссера Ясудзиро Одзу, Ноэль Берч вводит термин «кадр-изголовье», взяв за основу литературный прием, распространенный в классической японской поэзии («слово-изголовье»). В литературе данный метод обозначает эпитет, постоянно используемый с некоторыми словами и понятиями и помогающий установить связь пейзажа, бытовой сценки с исторической традицией и мифологическими представлениями.

В кинематографе «кадр-изголовье», как правило, означает застывшее на несколько мгновений безлюдное пространство, например, пейзаж, натюрморт, прерывающее равномерный поток кинонарратива и показывающее течение жизни в отсутствии персонажей картины.

Подобные кадры не имеют никакого прямого отношения к основной сюжетной линии фильма и скорее несут в себе де-центрирующую функцию, отсылающую к отсутствующему, трансцендентному. Таким образом, режиссер наделяет зрителя автономностью и предлагает ему обратиться к своему воображению, дабы связать увиденные застывшие натюрморты с невербализированными мыслями или желаниями персонажей.

В визуальной стилистике эстетики минимализма «кадр-изголовье» занимает центральное место, ибо способствует замедлению ритма повествования и позволяет режиссеру при полном отсутствии четко обозначенного драматического события дать предшествующим событиям некий особый авторский комментарий, вписанный между строк основного кинотекста.

*Литература*

*Глускина А. Е.* Заметки о японской литературе и театре. М.: Наука, 1979.

*Grob N.* Kino des Minimalismus. Bender, 2008.

*Burch N.* To the Distant Observer: Form and meaning in the Japanese Cinema. Berkeley: University of California Press, 1979.

**D. A. Lipatov**

**Narration of Absence through Pillow-Shots in the Film Stylistics of the Berlin School**

As many other international directors working in the aesthetics of minimalism Berlin School directors study stillness and how people percept space. In their cinematic research they don’t limit themselves to urban sketches, often they resort to pillow shots — cutaway still-lives featuring unmoving interiors, landscapes and objects in the absence of people. The main function of this filmic method is to de-center the flowing narrative and give the spectator a glimpse into un-verbalized thoughts and implicit desires of the protagonists.

**Н. Е. Мариевская, канд. искусствоведения,**

**НИИ киноискусства (ВГИК) (Россия)**

**Желание героя и временная форма фильма**

Одной из технологий создания сценария фильма является формирования в самом начале работы цели героя фильма. При этом достижение героем цели (или, как вариант провал геройя: он не достигает цели) становится главным «отложенным событием» фильма). Таким образом, структура сценария в общих чертах оказывается сформированной. Ясно, что цель в структуре сценария принадлежит будущему времени.

Желание героя достичь цели во временном отношении выглядит иначе. Оно принадлежит будущему и в тоже время принадлежит настоящему. Эти два времени оказываются спаленными в душе героя. По отношению к неизменной цели желание изменчиво.

Характер этих изменений удобно проследить на устойчивой сюжетной схеме, которую для простоты можно назвать «убить дракона». Анализ сюжета о Змееборце позволяет выявить сложную динамику отношений цель = желание.

Цель направленна на ясный и понятный объект, объект желания смутен и находится во внутреннем мире героя, во временном отношении он многослоен (его время вертикально): т. е. может быть результатом совмещения образов памяти и фантазий. Причем речь идет о различный формах памяти в том числе и культурной памяти.

С этим связаны сложности при визуализации образов желани «смутных объектов желания», Кинематограф заимствует для этой цели образы из всего арсенала культуры и, прежде всего, изобразительного искусства.

*Литература*

*Борхес Х. Л.* [эссе и статьи] / Хорхе Луис Борхес; [пер. с исп.] СПб.: Амфора, 2009.

*Бунюэль Л.* Смутный объект желаний / Пер. с фр. А. Брагинского. М.: АСТ; Зебра Е, 2009.

*Пропп. В.* Русский героический эпос. М.: Лабиринт, 2006.

*Фильмография*

Семейный портрет в интерьере. Режиссер Лукино Висконти. 1974.

Апокалипсис Сегодня. Режиссер Френсис Форд Коппола. 1979.

Агирре, гнев божий. Режиссер Вернер Херцог.1972.

Смерть в Венеции. Режиссер Лукино Висконти. 1971.

**N. E. Marievskaya**

**Temporal aspects of wish (Future-in-the Present) have been focused on the report under consideration**

Correlatin of character’s wish along with the basic elements as character’s as temper, story of work, its plot.

Problem of wish object visualization has been concerned.

**И. А. Мартьянова, д-р филол. наук,**

**Российский государственный педагогический университет (Россия)**

**Оппозиция наблюдаемое / ненаблюдаемое в тексте киносценария**

В известном смысле литературный художественный текст как таковой предназначен для изображения зрительной и звуковой динамики окружающего мира, но доза показа наблюдаемого и слы­шимого, их соотношение и характер изображения зависят от типа текста. Если в драме доминирует слышимое, то в сценарии — наблю­даемое. Его текст, в отличие от традиционного эпического текста, в целом, а не выборочно (на уровне высказывания или фрагмента) ори­ентирован на изображение аудиовизуальной динамики, что, конеч­но, не подразумевает отсутствия в нем абстрактной информации. Как тип текста он представляет собой такую картину мира, в кото­рой очень многое остается «за кадром», но вместе с тем должно учи­тываться при его интерпретации.

Семиотическая оппозиция видимое / невидимое изображается в киносценарии как наблюдаемое / ненаблюдаемое, Понятия *наблюдаемое / ненаблюдаемое* и *зримое / незримое* нетож­дественны, что обусловлено уже самим отбором из зримого (и в ка­кой-то мере — незримого) того, что станет наблюдаемым в тексте сценария и фильма, а также наличием маркированной точки зрения субъекта наблюдения, мотивирующей этот отбор. Иными словами, для того, чтобы зримое / незримое предстало в контексте фильма ху­дожественно значимым, оно должно быть изображено как наблюда­емое / ненаблюдаемое в сценарии.

Наблю­даемое — это всегда результат не отражения, а трансформации вос­принимающего объекта. Ненаблюдаемое, слабый член оппозиции, становится художественно значимым в тексте киносценария в результате наблюде­ния: мы наблюдаем то, что ненаблюдаемо.

Изображение наблюдаемого/ненаблюдаемого представляет со­бой сложный и противоречивый процесс, даже в таком «зримом» типе текста, как киносценарий. Казалось бы, он всецело предназначен для изображе­ния наблюдаемого, и, тем не менее, в текстовом пространстве сцена­рия оно присутствует не всегда, может остаться его импликатурой, на объект наблюдения может быть только указано.

Компонентами фрейма динамической ситуации наблюдения являются субъект, объект и предикат. Как правило, в кинематографичном тексте точка зрения получает персонифицированное выра­жение, ее носителями выступают образы автора, персонажей и чи­тателя-зрителя. Читатель-зритель — это одновременно и адресат, и образ кинематографичного текста, выступающий в качестве ее важнейшей текстообразующей категории.

Использование предикатов наблюдения в кинематографичном тексте, вследствие их информативной избыточности, представляется парадоксальным. Этот парадокс разрешим, если признать, что их функции не сводятся к констатации зримого характера изображения. Они необходимы как средство развертыва­ния текста, как фактор его смещения в сторону изображения субъекта или объекта наблюдения.

Развернутое изоб­ражение объекта наблюдения получает свое наиболее полное выраже­ние в фрагментах со значением *поле зрения воспринимающего*. Их композиционно-синтаксическое структурирование осуществляется прежде всего ограничителями поля зрения и средствами его фокуси­рования. Ограничителями поля выступают композитивы, выража­ющие представление о фрагментарности художественного простран­ства, по своей синтаксической природе они являются: бытийными высказываниями или их синонимами; высказываниями с предикатами, чье типизированное лексическое значение указывает на появление / исчезновение объекта в/из поля зрения; стабилизированными высказываниями ограничительной семан­тики; детерминантами, радиус действия которых может выходить за рамки высказывания. Ограничители поля зрения закономерно актуализируют средства выражения категории неопределенности, указывающие на скрытую (за рамками поля зрения) информацию, что в свою очередь активи­зирует деятельность читателя-зрителя по наделению текста той визуальной завершенностью, которой он лишен.

Программа восприятия, закладываемая в тексте киносценария, изображает динамику совпадения / несовпадения позиций разных субъектов наблюдения, накопление ими общего фонда информации о наблюдаемом / ненаблюдаемом, своеобразной визуальной памяти. Действие этих факторов усиливается, когда они проявляются комплексно, что обусловливает сложную композиционно-синтаксичес­кую организацию сценарного текста.

**I. A. Martyanova**

**Opposition Observed / Non-observed in Text of Screenplay**

Among the central features of screenplay are actualization of the dynamic and focus on representing the observed / non-observed. The proportion of the observed and the audible, their balance and quality are dependent on text type. If drama is dominated by the audible, screenplay emphasizes the observed. Its text, as opposed to traditional epic, is entirely (rather than selectively, at the level of sentence or fragment) geared towards presenting the audiovisual dynamic, which obviously does not preclude the presence of abstract information.

**И. Н. Минеева, канд. филол. наук,**

**Карельская государственная педагогическая академия (Россия)**

**«Хочешь поговорить о войне?..»: концептуализация нарратива утраты и дара в фильмах о Второй мировой войне (К. Харё «Äidestä parhain», 2005)**

Психологическая драма известного финского режиссера Клауса Харё (Klaus Härö) «Äideistä parhain» (перевод рус. «Моя лучшая мама» / швед. «Den bästa av mödrar» / анг. «Mother of Mine») создана совместно со шведскими коллегами по мотивам опубликованного в Хельсинки в 1992 г. одноименного автобиографического романа Хейкки Хиетамиеса (Heikki Hietamies).

Фильм посвящен комплексу проблем: 1) культурной и социальной адаптации финского мальчика Ээро, депортированного в Швецию / шведскую семью в годы Второй мировой войны (в статье T. Kinnunen и M. Jokisipilä «Shifting Images of «Our Wars»: Finish Memory Culture of World War II» этот феномен получил определение — «the painful experiences so-called "war child" in Sweden»); 2) возвращению ребенка-беженца в ставший чужим для него родной дом; 3) формированию в его сознании памяти о трагических и счастливых событиях в военной Финляндии и мирной нейтральной Швеции; 4) преодолению мальчиком психологических травм, полученных в военный и послевоенный периоды его жизни.

Ээро решается заговорить с родной матерью-финкой Кирсти о своих детских тайнах (преодолении ненависти и рождении любви к ней и приемной матери-шведке Сигне) только через 50 лет после окончания войны. Желание вспомнить о событиях полувековой давности оборачивается раскрытием драмы обеих матерей и их сына. К исповеди Ээро подтолкнуло полученное из Швеции приглашение на похороны Сигны.

Кинематографический текстуальный смысл фильма К. Харё формируется за счет доминирующего нарратива утраты и дара. Каждый из героев (со)существует в круговороте физических, социальных, психологических, экзистенциальных лишений и приобретений. Они неоднократно проживают моменты потери самого для них дорогого, что равнозначно смерти, и дарования им возможностей приглушить боль утраты и реализовать себя в ином статусе и иной экзистенции. Кирсти — Сигне — Ээро не раз оказываются в ситуции отчуждения друг от друга / расставания друг с другом / принятия друг друга сердцем.

Ключевой нарратив утраты и дара актуализируется и развивается за счет совмещения разных временных планов, временных и пространственных скачков, контрастно развивающихся сюжетных линий (судьба родной матери — судьба приемной матери), чередовании черно-белых (современная Финляндия) и цветных (Финляндия и Швеция во время Второй мировой войны, детство Ээро) кадров, монтажных стыков, разнообразных музыкальных линий, вербальных и невербальных знаков, деталей, повторов, интертекстов, приобретающих фильме символическое звучание. Наиболее сложными полифоническими из них являются: 1) образный ряд: панорама ночного неба, сопровождающего Ээро в детстве и зрелом возрасте, когда он вспоминает о войне; море, берег моря, шторм — граница между двумя странами и жизнями, переходное состояние; Почтальон, почтовый ящик, конверт с письмом — связь с родным домом в Финляндии и Швеции, родной и приемной матерями; дорога, перекресток в Швеции — грядущее изменение судьбы мальчика и шведской матери; Бункер на шведском берегу моря — психологическая защита от чуждого и чужого; 2) дословно совпадающие фразы, которые Ээро слышит от родной и приемной матерей в разное время, но в подобных ситуациях («Я всегда буду с тобой», «Не подходи к берегу») и т. д.

**I. N. Mineeva**

**«Do You Want to Talk about the War ..?» Conceptualization of Loss and Gift Narrative in the Motion-Pictures Devoted to World War II (K. Härö «Mother of Mine», 2005)**

The Finnish-Sweden drama «Mother of Mine» by K. Härö (original Finnish version «Äideistä parhain», 2005) is dedicated to the problem of «the painful experiences so-called «war child» in Sweden» in World War II. The cinematographic meaning of the movie is formed by dominant narrative of loss and gift. Every hero (co)exists in constant flow of physical, social, psychological and existential hardships and spiritual gifts. The paper analyzes the main principles and ways of its conceptualization (chronotope, counterpoint, synthesis of black — and — white and colour frames, symbolic details, etc.).

**Е. В. Михайловская, канд. филол. наук,**

**Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова (Россия)**

**Киножанр как метод адаптации художественного произведения. Экранизации Джо Райта**

Обращение кинематографа к литературе в поисках сюжетов отчасти объясняется поисками кино своего языка и своей сюжетности, а отчасти поисками успешных маркетинговых стратегий популяризации нового и экономически затратного вида искусства. Сто лет истории кинематографа — достаточно большой срок для эпохи научно-технического прогресса, а интерес к киноадаптациям не иссякает как у самих кинематографистов и их зрителей, так и у специалистов в области языка, литературы и кино. Одним из объяснений популярности этого вопроса у филологов является то, что помещение литературного текста в единый дискурс, образуемый оригиналом и его адаптацией, существенно расширяет границы восприятия текста: сравнение оригинала с любой, даже самой посредственной, адаптацией позволяет читателю/зрителю критически отнестись к обоим текстам и, возможно, подняться на некий новый уровень их восприятия, с учетом национальных, культурно-исторических, лингвистических и технологических (в случае с кино) особенностей как самих текстов, так и их аудитории.

Вопрос адекватности интерсемиотического перевода уже давно не является центральным в теории адаптаций, и филологи перешли от обсуждения присутствия или отсутствия в экранизации искажений оригинального текста к обсуждению вопросов, связанных с неизбежным процессом селекции, признав за кинематографистами право на творческую свободу в интерпретации литературных произведений [McFarlane, 1996]. Таким образом, в центре внимания оказывается не столько верность фильма оригиналу, сколько объем и характер творческого самовыражения художника-кинематографиста [Mikhailovskaya, 2010].

Однако во многих случаях вопрос творчества упирается в вопрос выбора **жанра** — четко сформулированного предыдущими поколениями кинематографистов метода подачи материала. В данном случае речь не идет о формировании стиля выражения, соответствующего определенному содержанию, а об утвердившейся форме, с помощью которой индустрия «сигнализирует» зрителю о появлении на экране фильма, отвечающего его, сформированным ею же, ожиданиям. Учитывая действительно сложный и чрезвычайно дорогостоящий процесс создания кинофильма, этот факт не столь уж удручает, если бы не наметившаяся тенденция упрощения произведений классической и современной литературы под определенные киноформаты, одним из которых является мелодрама. Прочно заняв свою нишу на телевизионных экранах, мелодрама «осваивает» и киноадаптации как отдельную категорию фильмов «большого» экрана.

Наиболее ярким примером являются фильмы-экранизации британского режиссера Джо Райта, по мнению некоторых критиков, одно из наиболее достойных внимания явлений британского кинематографа последних лет. Его экранизации романа Дж. Остен «Гордость и предубеждение» (2003), «Искупление» Йена МакЮэна (200) и, наконец, «Анны Карениной» Л. Н. Толстого (2013) являют наглядный пример лишения этих известнейших произведений классической и современной литературы социально-исторических, культурных и внутрижанровых особенностей и подчинения их «романности» законам современной киномелодрамы.

*Литература*

*Катаев В. Б.* Метаморфозы текста: русский роман и интермедиальность. // Научные доклады филологического факультета МГУ. Выпуск 6. Издательство Московского университета, 2010.

*French Ph.* Anna Karenina — review. Электронный ресурс. URL: http://www. guardian. co. uk/film/2012/sep/09/anna-karenina-review-philip-french.

*McFarlane B.* Novel to Film: an Introduction to the Theory of Adaptation. New York and Oxford, Clarendon Press,1996.

*Mikhailovskaya, E.* Film Adaptation: Fidelity vs Creativity. Creative Personality VIII, Riga, 2010.

**E. V. Mikhailovskaya**

**Film Adaptations through the Prism of Film Genre**

The process of adapting a piece of fiction for the screen goes through several, hopefully creative, stages. However, nowadays the creative vision of the filmmaker is more often than not subdued to the norms and conventions of contemporary film genres — ready-made formats to match the expectations of the viewer. Thus, the process of adapting a book for the screen looks more like an attempt to ‘squeeze’ it into a rather rigid conventional pattern. This can be illustrated by much acclaimed adaptations by Joe Wright, made in the genre of melodrama.

**Н. В. Новак, ст. преп.,**

**Санкт-Петербургский государственный университет (Россия)**

**Открытый финал как нехватка и взаимодействие со зрителем (на материале художественного фильма «Время отдыха с субботы до понедельника» и рассказа Ю. Нагбина «Терпение»)**

Зритель является автором собственной художественной реальности. Увидев действо, воплощенное силами актеров, операторов, художников, композиторов на экране (на сцене), он зачастую не просто следует за режиссерским замыслом, но и создаёт свои личные трактовки.

Открытый финал — прекрасный пример того, как авторы фильма могут «спровоцировать» зрителя на подобное «сотворчество». Финал — это «последний эпизод трагедии или комедии, исключающий возможность дальнейших конфликтов или развития сюжета» [Пави, 2003]. С одной стороны, наличие открытого финала говорит о том, что конфликт исчерпан не до конца. С другой — это может стать свидетельством того, что недоговорённости, «недопоказанности», смысловые противоречия, присутствующие в кинотексте настолько велики, что создают ощущение неоднозначности, «нехватки» развязки, а иногда вообще позволяют говорить об отсутствии таковой.

Фильм И. В. Таланкина «Время отдыха с субботы до понедельника», являющийся «вариацией» на тему рассказа Ю. Нагибина «Терпение», буквально создан из умышленных авторских недосказанностей (на вербальном и визуальном уровнях) и порождённых ими зрительских предположений и предчувствий. Как только мы получаем ответ на один вопрос, — появляется другой. Знакомство с рассказом Ю. Нагибина, появление в кинотексте отсутствующих в «Терпении» персонажей и сцен, а также отсутствие значимых для писателя фигур и сюжетных поворотов, определённое количество «киноклише» (диалог двух людей, не слышащих друг друга; контраст между атмосферой, царящей на Валааме и обстановкой на корабле; диалог двух людей, которые не слышат друг друга) одновременно могут стать и ключом к пониманию картины, и замком, который нужно открыть.

То, как будет понят финал этой кинодрамы, во многом зависит не только от способности зрителя увидеть и интерпретировать данные подсказки, но, очевидно, от определенной эпохи, ее идеологии, от личности смотрящего.

*Литература*

*Пави П.* ГИТИС. Москва, 2003.

**N. V. Novak**

**The open final as an element of the narration of shortage and as an attempt to interaction with the audience on the material of the feature film «It is time to rest from Saturday till Monday» and the story «Patience» by Y. Nagibin**

The focus of attention is the narration of shortage. Perceived by a viewer, the shortage becomes a significant element of the plot and composition of the feature film «It is time to rest from Saturday till Monday» by I. Talankin (1984) — a variation of the story «Patience» by Y. Nagibin

**С. В. Панов, канд. филос. наук,**

**НИТУ Московский институт стали и сплавов (Россия)**

**С. Н. Ивашкин, канд. культурологии, ЦБС № 3 ЦАО г. Москвы (Россия)**

**Экранное письмо: интеллектуальный монтаж, проза свидетельства и машины желания**

Открытие интеллектуального монтажа позволило выявить характер экранного письма, которое стало не просто сочетанием серийных форм, а разветвленным сложноорганизованным авторским высказыванием о логике развития героя и его сознания. Так называемый неореализм трансформировал авторское высказывание в форму свидетельства, проза которого идентифицировалась бы с прозой мира. Проза свидетельства (Антониони, Бергман, Куросава) выстроила всю феноменологическую схему редукции естественных установок к жизненному миру, понимаемому как обещание присутствия, последнее молчание, пророчество о конце любых пророчеств, сокрытие тайны, возвышенная поэзия мира (начало «Красной пустыни» или финал «8 1/2»). Экранное письмо 1980-х (Альмодовар, Гринуэй) опрокидывает эту схему в производстве машин желания, где судьба героя становится телом смысла, авторский акцент — открытием фиктивности самой игры и подражания, а повествование — жестом переключения, самообновлением приключения, автоматизмом повторения во всей логике сюжетно-композиционных регулятивов. Отсюда преодоление всех смыслообразующих конфликтогенных схем неореализма — сублимация страха перед законом (голосом отца) преобразуется в пульсацию материнского желания (голос воображения), которая воплощает чистые аффекты, бесцельные образы и освобождающий смех, снимающий весь серьезный пафос «последних вопросов» свидетельства в метанарративе о невозможности власти и единственной перспективы видения. Материнское желание («Все о моей матери») станет не только предметом и способом авторского представления, но и обусловит форму новой сатиры как прозы Другого.

Формой мотивного воплощения материнского желания станет два маршрута нарцсиссизма — примитивно-естественный и рефлексирующий, реализуемые в главных героях и их сюжетных линиях (супруги в «Антихристе» фон Триера, Роберто и Сека в «Коже, в которой я живу» Альмадовара, дядюшка Бунми и монах у Вирасетакула) в их отношениях к исходному отказу от наслаждения в логике приращения отсроченного удовольствия «plus-de-jouir» (Лакан) или смещения в экранном следе различия (Деррида).

Две линии нарциссизма связаны с самой идеей матриархата, в котором мать, воплощенная в водной, воздушной, огненной или земной стихиях, исходно является зеркалом всех отражений и самоотражений любых множественных эгоизмов, вне эгоизма отдельное сущее в матриархальной спектрографии насилия не может существовать. Отсюда эгоизм преступного Нарцисса, который оформляется в комплекс животного желания или в комплекс рефлексирующего экспериментатора (Сека и Роберт у Альмадовара), которые характеризуются внутренней слепотой, отсутствием саморефлексии, снятием любых ограничений в реализации собственного желания.

В постфеноменологическом экранном письме конца XX в. автор больше не объемлет своим горизонтом весь ход жизненного становления героя, завершая все его смысловые акценты во вненаходимой позиции наблюдения за бытием, ставшим данностью, а превращает героя в повествователя и соавтора собственной судьбы, что ведет к обоснованию и художественному воплощению самого фантазма наррации о конечности любых повествований — экранного апокалипсиса (фон Триер в «Меланхолии»), биотехнологического эксперимента (Альмадовар в «Коже, в которой я живу»), события призраков прошлого и перевоплощений героя (Вирасетакул в «Дядюшке Бунми»), лжесвидетельства и порождающего взгляда и виденья героя в кругозоре повествователя (Джейлан в «Однажды в Анатолии»).

**S. V. Panov**

**S. N. Ivashkin**

**The Screen Writing: Intellectual Montage, Prose of the Witness and Desire-Machines**

The discovery of an intellectual montage has allowed to reveal a character of the screen writing which isn't become a simple combination of serial forms, but a complexly organized author's statement about the logic of the development of the hero and its consciousness. The so-called «neo-realism» transformed the author's statement to the form of witness which prose would be identified with the prose of the world.

The 1980-s screen writing (Almodovar, Greenway) overturns this scheme in a production of desire-machines where the destiny of the hero becomes a sense`s body, author's accent becomes an opening of the fictitiousness of the game and the mimesis, and a narration becomes a zipping gesture, an adventure`s self-updating, the automatism of repetition in all the logic of scenario-compositional regulatives.

**Р. М. Перельштейн, канд. искусствоведения, докторант,**

**НИИ киноискусства (ВГИК) (Россия)**

**Апофатический аспект визуальной метафоры в кино**

Рассматривается апофатический аспект визуальной метафоры в кино, сопряженный с эстетикой невыразимого. Анализируются шесть уникальных художественных решений, синтезирующих образы видимого и невидимого мира, в основе которых лежит отрицание рационального дискурса.

В рамках онтологии видимого визуализация отсутствия в кинотексте может осуществляться как минимум четырьмя способами. Механическое вынесение эмпирической вещи за границы экрана. Фабульное вычитание эмпирической вещи из кадра. Такое особое построение мизансцены, при котором эмпирическая вещь смещается на обочину своего семантического поля, как бы скрываясь от нашего взгляда. Механическое вынесение эмпирической вещи за границы экрана и символическое удаление ее из кадра при помощи особого построения мизансцены.

В рамках онтологии невидимого визуализация отсутствия уравновешивается изображением присутствия вещей незримых. Подобная метаморфоза становится возможной благодаря изображению мира, находящегося по ту сторону нашего сознания. Визуализация невидимого может быть осуществлена как минимум двумя способами. При помощи средств эстетики абсурда и поэтики жанра вид*е*ния. При помощи иконописной методологии. (Категориями последней оперирует не только религиозное мировосприятие с его двумя путям богопознания — катафатическим и апофатическим, но и — искусство.)

В искусстве, быть может, не в меньшей степени, чем в религии выражено стремление к сверхрациональному пути познания, но искусство далеко не всегда ставит перед собой подобные задачи. И тем дороже те попытки, которые можно признать удачными. Какие-то из них углубляют русло трансцендентного кинематографа, а какие-то продолжают лучшие традиции экзистенциального и авторского кино.

**R. M. Perelshtein**

**Negative Theology Aspect of Visual Metaphors in the Movies**

Visualization of absence in cinema can wear both formal and informative character. This circumstance determines the depth of the artistic image, built on the rejection of rational discourse. Method of apophatic perception of the world operates categories of icon-painting methodology, and more — visual thinking, which deliberately restricts the range of verbal metaphor. Апофатика is inherent in the very nature of the cinema, which attempts to Express the inexpressible, depicting either visible or invisible. The image of the invisible and its semantics is devoted to this message.

**Н. П. Пинежанинова, канд. филол. наук,**

**Санкт-Петербургский государственный университет (Россия)**

**Пространство повседневности в фильме А. Звягинцева «Елена»**

Плотная, последовательно представленная повседневность в фильме А. Звягинцева «Елена» неторопливо вводит зрителя в драму обыденных обстоятельств. Добропорядочная Елена, бывшая сиделка, два с половиной года замужем за состоятельным человеком и живет в роскошной квартире в центре Москвы. Брак Елены дает ей возможность помогать безработному сыну и его семье — она просит у мужа бессрочный кредит и регулярно отвозит им в Подмосковье свою пенсию. Но однажды желание Елены помочь внуку спастись от армии за счет мужа не осуществилось — она получила отказ. И Елена внезапно совершает акт восстановления социальной справедливости — отравляет мужа таблетками «Виагры», правильно рассчитав в таком способе свою безнаказанность. Затем присваивает все деньги из сейфа мужа и перевозит семью сына в московскую квартиру. Итак, «счастливый» конец — семья Елены объединяется в гостиной вокруг телевизора с передачей «Давай поженимся». Желание Елены помочь семье сына исполнилось даже с избытком: Елена на какое-то время резко вывела всю семью, ждущую еще одного ребенка, на новый уровень материальной обеспеченности.

Вместе с тем, развертывание повседневности в фильме не исчерпывается только одной стороной киноповествования — фабульными событиями, текстом/речью, непосредственно выраженными или рассказанными поверхностными смыслами и образами, не требующими специальной трактовки. Пространство повседневности в этом кинонарративе представляет собой совокупность предметного аудивизуального и неограниченного ассоциативно-образного восприятия утилитарных, социально-статусных, нравственных, религиозных и эстетических ценностей. При этом базовыми для повседневности остаются утилитарные ценности, т. е. практические и прагматические. Максимальное значение и личностный смысл имеют ценности утилитарно-потребительской морали — деньги, эгоизм и гедонизм. Утилитарные прагматические ценности определяют цели деятельности, а духовные ценности — смысл человеческой деятельности. Духовные ценности обладают неутилитарным и неинструментальным характером. Современный поворот в решении экзистенциональной проблемы состоит в превалировании удобства и наслаждений, т. е. смысл существования проявляется в желании получать максимум наслаждений при минимуме страданий.

Из утилитарных прагматических ценностей в фильме центральное место занимают деньги. Елена говорит о них, отчитывается перед мужем, получает, пересчитывает. Деньги и вещи стали для Елены главным аргументом в разделении людей на обычных и особенных: «Какое вы имеете право думать, что вы особенные? Почему? Почему? Только потому, что у вас больше денег и больше вещей?» И угрозой звучат далее библейские слова из ее уст: «Все же может измениться. И последние станут первыми». Библейская цитата без веры. В церкви была поставлена свеча за здравие мужа, а через некоторое время совершается убийство. Преступление без наказания. В то время как Елена везет деньги сыну, электричка внезапно останавливается на переезде, любопытствующие смотрят в окно: что случилось. Около переезда лежат сбитые электричкой белый конь и всадник, накрытый плащом. Елена бросает за окно взгляд, на ее лице нет никаких эмоций. Апокалипсический знак вписан в движение повседневности и поглощен ею. Но у Елены появляется страх — когда в доме сына гаснет свет, она судорожно хватает его руку («Ты мне руку сломаешь, мам»). Елена, которая каждое утро входила в спальню мужа и открывала плотные шторы, чтобы впустить дневной свет (таков был ритуал начала дня) сейчас испуганно переживает исчезновение света. «Конец света» длится несколько минут и шутливо обсуждается соседями: «Похоже, во всем доме…» — «Во всем мире».

**N. P. Pinezhaninova**

In Andrey Zvyagintsev’s film «Elena» the space of day-to-day life is presented as structured by consumer interests and utilitarian values. Money is in the center of attention. And egoism and hedonism distort existential questions.

**А. С. Полянина, соиск.,**

**Новосибирский государственный педагогический университет (Россия)**

**«Отчаяние» В. Набокова: минус-кино и кино-как-текст**

1. Кинематографический контекст литературы — весьма неустойчивая и подвижная субстанция, которая может менять свои характеристики в зависимости от появлений новых моделей в культуре. В первую очередь, она представляет собой выход одного искусства за пределы другого, вырабатывая в литературном дискурсе особый прием «кинофицированности» текста. И. Смирнов в своей работе «Видеоряд» обозначает «словесное сотворчество» двух искусств: «предложить читателю вербальный эквивалент фильмов — дать возможность пережить их уже не как пантомиму, но и как Логос» [Смирнов, 2009, с. 340].

2. Роман «Отчаяние» часто исследовался на предмет наличия в нем претекстов из сферы кинематографа, немецкого в частности [Шлотхауэр, 2000]. Между тем, для нас важным представляются не только интертекстуальные связи с кинематографом, но и обыгрывание Набоковым самого способа кинопоказа, имитация киноповествования, но не кино-содержания.

3. Набоков оставляет «кино» не актуализованным, используя «минус-прием» (Герман и остальные «не видят»). «Кино» изымается из текста, ни один из героев не может его «просмотреть», вместо этого кинокод буквализуется на структурном уровне.

4. В романе «Отчаяние» проявляются черты кинотекста: особый темп развития событий, крупный план, титровые диалоги и монтажное соединение эпизодов.

5. Кинематограф уподобляется «чуду», «фокусу», что соотносит его с театром, балаганом и литературой. Словесные титры разоблачают «фокус», поскольку выполняют номинативную функцию, обозначают кинообраз. Таким образом, перед нами *кинотекст*, в основе которого лежит *киносценарий* главного героя.

6. Наличие в сюжете героев-двойников приводит к тому, что в нарративе создается эффект монтажа двух планов (Герман-повествователь, Герман-убийца). Превращение героя в автора можно назвать своеобразным аттракционом. Исполняется тот самый «трюк иллюзиониста», о котором рассуждал главный герой в 1-й главе.

7. В прозе Набокова кинематограф возможен лишь на метауровне, именно там он соотносится с «речью», совпадает с ней во всех параметрах. Набоковское «слово» разоблачает «действие», кино становится возможным только в качестве нарративного приема, актуализирующего иллюзорность мира и героя.

*Литература*

*Делез Ж.* Кино. М.: Ад Маргинем, 2004.

*Шлотхауэр Л.* Роман «Отчаяние» Вл. Набокова и немой немецкий кинематограф // Hypertext Отчаяние / Сверхтекст Despair. Studien zu Vladimir Nabokovs Roman-Rätsel, hrsg. Von I. Smirnov. München, 2000.

*Шмид В.* Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003.

*Янгиров Р.* «Чувство фильма»: Заметки о кинематографическом контексте в литературе русского зарубежья 1920 — 1930-х годов // Империя *N*. Набоков и наследники. М.: НЛО, 2006.

*Набоков В.* Отчаяние // Набоков В. Собрание сочинений русского периода в пяти томах. Т. 3. СПб.: Симпозиум, 2000.

*Смирнов И.* Историческая семантика кино. Видеоряд. СПб.: Издательский дом «Петрополис», 2009.

*Фрейденберг О. М.* Миф и литература древности. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1998. С. 281—328.

**A. S. Polyanina, post-graduate student (philology)**

**Novosibirsk State Pedagogical University (Russia)**

**«Despair» by V. Nabokov: Minus-Movie and Movie-As-Text**

This article is devoted to the specific kind of visualization — the imitation of a movie screening in the narrative. Elements of *Despair’s* poetics of the cinema are analyzed in the aspects of character, plot and composition.

**Н. В. Поселягин, канд. филол. наук,**

**Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова (Россия)**

**Эпизоды с отсутствием действия в фильмографии Андрея Тарковского**

Одним из наиболее известных приемов, используемых Тарковским практически в каждом художественном фильме — во всяком случае, начиная с «Андрея Рублева», — является долгий план, как бы «выключенный» из фабулы, в течение которого сюжетное развертывание замирает (нередко, например в «Сталкере», эти эпизоды вовсе выключены из общего сюжета). Действия или не происходит вообще, или оно превращается в самоповтор (поездка по автомагистралям города будущего в «Солярисе»), т. е. в любом случае в этих эпизодах — минимум событийности на диегетическом уровне. В то же время на уровне экзегесиса наблюдается обратное — абсолютная наррация, само присутствие которой перед зрителем самоценно. Такой эффект усиливается за счет резкой деформации хронотопа: абсолютизация и замыкание на себе пространства на фоне почти полной редукции времени, — фактически мы наблюдаем в этих сценах изображение некого вневременнóго состояния различных объектов реальности.

Представляется, что в качестве одной из интерпретаций таких эпизодов может стать концепция абсолютного кино, которую Тарковский несколько трансформирует. «Абсолютное кино» — одна из идей ранней (1910—1930-е гг.) кинофеноменологии, изначально ориентированной на вырывание вещей из контекста повседневности и превращение их в самоценные визуальные образы-«эйдосы» этих вещей: «Сам кадр становится пережитой действительностью. Зрительно пережитая действительность и есть абсолютное кино. <…> Вещь сама по себе <…> нас вовсе не интересует. Изображения в этих кадрах не являются фактами, а лишь определенными оптическими эффектами. Сам кадр и есть переживаемая нами действительность, и нет ничего, что стояло бы за этим, никакой конкретной предметности по ту сторону кадра» [Балаш, 1935, с. 105—106]. Со временем, уже к 1950—1960-м гг., кинофеноменологи упростили свой взгляд на кинообраз, постулируя, что при отображении физического бытия фильмы не превращают реальные предметы в их собственные сущности, а только регистрируют их в их видимых формах — «показывают реальность в ее временнóй эволюции» [Кракауэр, 1974, с. 70]. Другими словами, от своего рода феноменологической редукции (пусть и неполной, если сравнивать с аутентичным методом Гуссерля) киноведы этого направления перешли к теории остранения, типологически близкой к русским формалистам.

Тарковский же фактически выбрал путь, промежуточный между этими двумя подходами. Его исходная посылка: человек задает себе в качестве идеала познание мира (точнее, истины о мире), который принципиально недостижим для его субъективного «Я», однако «<…> искусство, как и наука, — это средство усвоения мира, инструмент познания его в процессе человеческого путешествия к так называемой «абсолютной истине»» [Tarkovsky, 1987, p. 37]. Долгие планы, где отсутствует сюжетное действие, но становятся абсолютными изображаемые предметы и сам акт кинонаррации, — это попытка такого приобщения к отделенному от сознания транцендентному миру путем феноменологической редукции, произведенной доступными режиссеру средствами.

*Литература*

*Балаш Б.* Дух фильмы / Авториз. пер. с нем. Н. Фридланд. М.: ГИХЛ, 1935.

*Кракауэр З.* Природа фильма: Реабилитация физической реальности / Сокращ. пер. с англ. Д. Ф. Соколовой. М.: Искусство, 1974.

*Tarkovsky A.* Sculpting in Time: Reflections on the Cinema / Transl. by K. Hunter-Blair. Austin: University of Texas Press, 1987.

**N. V. Poselyagin**

**Scenes of the Absence of Action in the Andrei Tarkovsky Movies**

The paper is devoted to the episodes typical to Tarkovsky where the story line is almost absent but the depicted objects and the very act of narration, on the contrary, become the aims in themselves. I suppose that the possible meaning of it is an act of eidetic reduction accomplished by the means available to the movie director (the «absolute film» technique). Tarkovsky purifies images from the context of everyday life and transforms the real object to an abstract entity of itself accessible to the human consciousness in order to know «absolute truth» about the reality.

**А. А. Пронин, канд. филол. наук,**

**Санкт-Петербургский государственный университет (Россия)**

**Наррация желания в киносценарии В. Маяковского «Как поживаете?»**

В. Маяковский считал, что «ремесло сценариста и поэта в основе своей имеет одну и ту же сущность» [Маяковский, 1959, с. 12, 358], но проводил границу между «кино и кино» — коммерческим, массовым, «зрительским» и тем, которое нужно было создавать. Разницу он определял так:

«Для вас кино — зрелище.

Для меня — почти миросозерцание.

Кино — проводник движения.

Кино — новатор литератур.

Кино — разрушитель эстетики …» [Маяковский, 1959, с. 57]

К своим первым сценариям Маяковский относился критически и называл их «сентиментальной заказной ерундой»; однако опыт тех работ позволил ему понять, «что всякое выполнение «литераторами» сценариев вне связи с фабрикой и производством — халтура разных степеней» [Маяковский, 1959, с. 126].

И в киносценарии «Как поживаете» (1926), который так и не был экранизирован, Маяковский проявил себя, безусловно, как новатор литературы для экрана. Особым образом это отразилось в нарации желания, ключевой для 1-й и 4-й частей.

В первой у читающего газету Человека (он же Маяковский) при виде рекламы одежды: «Одевайся и шей только в магазине "Москошвей"!» рождается желание приобрести обнову. В сценарии этот процесс разворачивается после цепи фантастически переосмысленных событий получения газеты и чтения ее с визуализацией текста (ожившие картины землетрясения и т. д). Герой, прочитав рекламу, видит идущие без людей костюмы, вместо голов — ценники. Финальные пять кадров таковы:

«136. Пачка червонцев шелестит перед глазами.

137. Человек встает и смотрит задумчиво.

138. Перед ним сама разворачивается книга стихов, сбоку кадра перед червонцами. Книга складывается, на нее нарастает новая книга.

139. Между стихами и червонцами появляются два пера, переходящие в большой знак равенства.

140. Человек хватает перья-тире.

НДП «Нельзя не работать!» [Маяковский, 1958, с. 136—137].

Так, с помощью приемов монтажа визуализируется желание работать (писать стихи), спровоцированное в свою очередь желанием получить новую вещь — своего рода «индукция» желания.

Подобное развертывание эмоционального состояния интересно и само по себе, но особый смысл оно приобретает в коннотации с событиями 4 действия. Оно носит подзаголовок «Натуральная любовь», и в нем развернуто другое желание — сексуальное. Вначале герой и героиня вовлечены в разные ситуации (пожар и свадьба), но выходят из них, и начинается история взаимного влечения: вот они просто идут вместе, потом заходят домой к герою, садятся, пьют воду, целуются — и потом мы видим их уже выходящими из дома. Динамика желания создается в тексте не только этим направленным движением, но и «сопротивлением» в репликах-надписях:

«Да я же с вами говорить не буду» — «Да я с вами идти не буду, только два шага» — «Да вы ко мне не зайдете, только на одну минуту» — «Да мы и пить не будем, только один стакан» — «Да мы и целоваться не будем» [Маяковский, 1958, с. 143—144].

В итоге, возникает противопоставление двух желаний: первое (через рекламу, газету, социум) представляется искусственным, а второе — естественным, «натуральным».

В общем контексте авторского замысла эта оппозиция только подтверждает оценку творчества Маяковского, данную В. Шкловским: «Трудно было ему с сюжетом. У него был один сюжет — человек, передвигающийся во времени. Человек восходит на небо и сходит с неба» [Шкловский, 1990, с. 438].

*Литература*

*Маяковский В. В.* Полное собрание сочинений. В 13 т. Т. 11. М., 1958.

*Маяковский В. В.* Полное собрание сочинений. В 13 т. Т.12. М., 1959.

*Шкловский В.* Гамбургский счет. Статьи. Воспоминания. Эссе (1914—1933). М., 1990.

**A. A. Pronin**

**Narrative desire in the film script by Vladimir Mayakovsky "How are you?"**

Screenplays V. Mayakovsky to "How are you" (1926), which was never filmed, Mayakovsky has proved, of course, as a pioneer of literature for the screen. In a special way this is reflected in naratsii desire for key 1 and 4 parts. In the first a man reading a newspaper (he Mayakovsky) in the form of advertising clothes, "Get dressed and necks only in-store" Moskoshvey "!" Is born a desire to buy to upgrade. With mounting techniques visualized desire to work (writing poetry), in turn, provoked a desire to get a new thing — a sort of "induction" of desire.  
Such a deployment of an emotional state is interesting in itself, but it takes on special meaning in the connotations of the events of the four. It is subtitled "Natural Love", and it deployed another desire — sexual.

**Б. В. Рейфман, канд. культурологии,**

**Российский институт культурологии (Россия)**

**Идеи «авторства» в кино как конфликтные или лояльные формы адаптации личностной ценности к экспансии ее «отсутствия»**

1. «Авторство» как личностность на границе с креативностью и в диалоге с ней (завершение новоевропейской культуры и предвозвещение исторических Других как темы и императивы аrt cinema 1950—1990-х гг.).

2. Визуалистские аспекты «авторства» в конфликте и взаимосвязи с информационно-коммуникативной концепцией М. Маклюэна («авторство» на последних рубежах использования визуальной формы для генерирования смыслопорождения, а не утверждения «отсутствия», имплицитно содержащегося во взаимосвязанных идеях безличной власти носителя информации и «наличия» только как сконструированного смысла).

3. От «подлинности» М. Хайдеггера к «новой чувствительности» Г. Маркузе (проективные интенции «авторства» и синтез экзистенциализма, марксизма и киноэстетических идей С. Эйзенштейна и В. Беньямина).

4. «Авторство» и «смерть автора» (замкнутые круги постмодернистского артхауса: личностный отказ от «личностности» в эстетике пастишей и центонов, смысловая плюралистичность и децентрация как смысл, семиотичность «текста» как «произведение», «отсутствие» как «наличие»).

5. «Авторство» и «каноны» (атака на приоритеты кинорежиссерской «подлинности» со стороны становящейся доминанты новой целерациональности, исходящей из утверждения непреодолимой ограниченнности любого творчества культурными и языковыми канонами и условиями производства).

6. Синергетические коннотации «отсутствия» в киноповествовательной структуре, известной как «скрутка телефонного кабеля» (от хаосмоса в «Нэшвиле» Р. Олтмана к перманентным и бесплодным бифуркациям в пастишах Г. Риччи и К. Тарантино).

**B. V. Reifman**

**The Concept of Authorship in Cinema as the Conflict or Loyal Forms of Adaptation of Personal Value to the Expansion of its Absence**

The paper is dedicated to the concept of authorship in art cinema in the 1950s-1990s. In the focus of attention are various forms of authorship starting with the «death of the author» and personal dismissal of personality and ending with the synergetic connotation of absence in the narrative structure of films.

**А. Р. Салахова, канд. филол. наук, асс.,**

**Казанский (Приволжский) федеральный университет (Россия)**

**Невыносимая легкость бытия: 1960-е в советском и российском кино**

На сегодняшний день в сфере художественной практики категория нарратив (повествование) становится центральной, поскольку цель творчества не только в работе с художественными формами и идеями, сколько в производстве посредством подобных манипуляций смысла, повествовании о чем-либо (наррации). В подобном контексте интересные вопросы возникают при обращении к категориям идентичность и интерпретация, неизбежно возникающим в подобном разговоре, если принимать во внимание позицию воспринимающего субъекта.

Анри Бергсон видел в кинематографе техническое средство репрезентации «реальности» путем проекции настоящего в прошлое и настоящего в будущее при одновременном сохранении наиболее значимых форм нарратива. «Живая» картинка подчас оказывается правдоподобнее реальности, особенно будучи отягощенной идеологическим (пропагандистским) содержанием: эффект достоверности достижим благодаря динамической экранной аудиовизуальной образности, а также неизбежной авторитарности экранного нарратива. Таким образом, репрезентация «мутирует» в реконструкцию новой — внутрикадровой реальности, выстроенной по законам кинематографического дискурса, одной из главных особенностей является переход из состояния наблюдения к интериоризации. Зрителю становится доступен не только многомерный опыт человечества, выходя за рамки данного мгновения, он свободно «в уме» перемещается во времени и в пространстве. Кроме того, кинематографическое искусство берет на себя ответственность определять ракурс (point-of-view), возвращая благодаря этому свою символическую силу.

Субъект существует в истории, и если последняя понимается как дискурс, то он принадлежит этому дискурсу. Исследуя время, искусство создает инновации из того, что предоставляет дискурс, дополняя и усложняя таким образом не только образ субъекта наррации, но и драматизируя позицию воспринимающего. Риторика киноискусства позволяет рассказать новую историю, появившуюся, с одной стороны, из различия, а с другой — из встроенности в историю, т. е. в дискурс. Художник в этой дихотомии ищет не «основание», а, напротив, «пространство», дабы разместить в нем свои идеи.

При рассмотрении диалога двух разнесенных по времени создания, в жанровом, стилистическом, идеологическом планах фильмов — комедии «Девчата» Ю. Чулюкина (1961) и драмы «Космос как предчувствие» А. Учителя (2005) интерес представляет именно принципы нарратива, встраивающие субъекта в реальность, пусть и кинематографически условную. Основанием для подобного соотнесения послужило, прежде всего, отнесенность повествования обеих картин к одной из самых противоречивых эпох в истории СССР — 1960-е гг., так называемая «оттепель». При этом не вызывает сомнения, что кинематографический нарратив обусловлен временем создания каждой из картин: тем, как происходит процесс самоидентификации эпохи с самой собой, а также каким образом происходят процессы рецепции и реконструкции культурных доминант прошедшей эпохи. Словно отраженные другу в друге эти киноленты ломают стереотипы чтения кинематографического текста (как «то, что было на самом деле»), заставляют зрителя воспринимать происходящее под непривычным углом и с нетрадиционных точек зрения, в системе неожиданных сцеплений и связей. Риторика (или метаязык), сформированный более поздним фильмом А. Учителя позволяет вступить в диалог с временем благодаря комбинированию прошлого и настоящего, наблюдающего это прошлое, истории и современности, с большой вероятностью избегая сползания в ностальгию и превознесения любой из эпох.

**A. R. Salakhova**

**The Unbearable Lightness of Being: 1960s in the Soviet and Russian Cinema**

The present paper is dedicated to a general problem of a Narration in Film, Identity and Interpretation of cultural pattern. Applied to a film «point of view» clearly becomes the prime starting point for narratology and it is a great appeal to establish the bounds of semantic transformations of non-cinematic realities of 1960s in the Soviet («Devchata» by Y. Chulyukin (1961)) and Russian («Kosmos kak predchuvstviye» by A. Uchitel (2005)) Cinema. It’s seems to us interesting to examine semantic parallels and metamorphoses of «a concrete perceptual fact linked to the camera position» *(G. Torben*).

**Н. В. Семенова, ст. преп.,**

**Санкт-Петербургский государственный университет (Россия)**

**«2 Бульди 2» (1929) и воображариум рыжего клоуна**

В 1928—1929 гг. спустя 10 лет после событий Гражданской войны на советский экран одновременно вышло несколько картин о той эпохе, героями которых были клоуны, конферансье и различные артисты: «Бенефис клоуна Жоржа», «Веселая канарейка», «Последний аттракцион», «Смертный номер», «СЭП № 1» и «2 Бульди 2» (режиссеры Н. Агаджанова-Шутко и Л. Кулешов, сценарист О. Брик). Идея странствующего артиста-революционера не ориинальна. Мир балагана и цирка был уже ранее освоен Ю. Олешей («Три толстяка», опубликованные в 1928 г.) под пространство, «в котором творится чудо революции» [Лейдерман, 2008]. Ф. Гопп, чей рассказ лег в основу немой киноленты «2 Бульди 2», был другом Ю. Олеши. Текст последнего «В цирке» (1929) является своеобразным ответом на фильм. Таким образом, можно рассматривать цепочку произведений Ф. Гоппа / О. Брика и Ю. Олеши как художественный диалог.

«2 Бульди 2» далек от революционной сказки. Это фильм о конфликте противоположно направленных желаний, результатом которого становится обретение героями реальности, полностью лишенной декораций. В центре картины два клоуна Бульди — отец и сын. Они выступают в цирке в городе, занятом большевиками. Старший Бульди живет в иллюзорном мире, где главное — это дивертисмент (фраза-рефрен «И, как всегда, наступил вечер»), а заветная мечта — совместный номер с сыном. Первое столкновение Бульди с внешней реальностью — арест сына белогвардейцами: «Его могут расстрелять. Это ошибка — ведь он артист!» Полковник, к которому обратились за протекцией, охвачен своим навязчивым желанием почувствовать собственную власть над другим субъектом. Он демонстрирует силу, унижая клоуна и принуждая его играть для него одного. Однако большевистский финал номера Бульди старшего разрушает мираж всемогущественности полковника. Вынужденно данное представление лишает артиста амплуа, происходит его трансформация из рыжего клоуна в трагическую фигуру. В финале зритель видит спасенного Бульди-сына, находящегося с отцом в санитарном обозе Красной армии. Оба они без грима (старший Бульди в буденовке, учится обращаться с ружьем), интегрированы в новое для себя пространство — театр войны. Последняя ремарка на экране визуализирует угрозу потерявшего радость клоуна: «Подождите! Мы еще вернемся!» Таким образом, фильм этот не только о крахе иллюзий и отдельных неосуществленных желаниях. Он также обещает восстановление цирка.

Если «2 Бульди 2» описывает закат старого цирка, то очерк Ю. Олеши готовит почву для нового. Поствоенный Рыжий «не мечтателен: на лице его недоумение» [Олеша, 1988, с. 118]. На смену ему приходит несуразный персонаж Чаплина. Традиционных лошадей и последнего кавалера Вильяма Труцци вытесняют номера с автомобилями и техникой. Прогнозы оправдались уже через несколько лет, когда сначала появилось ревю «Под куполом цирка» (1934), созданное И. Ильфом, Е. Петровым и В. Катаевым, ставшее затем основой сценария «Цирка» Г. Александрова, вернувшего поколению потерянный смех и желание иллюзии.

*Литература*

*Олеша Ю.* Избранное. Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1988.

*Лейдерман Н.* Драма самоотречения. Юрий Олеша и его роман «Зависть». Электронный ресурс. URL: http://magazines. russ. ru/ural/2008/12/le. html.

N. V. Semenova

«2 Buldi 2» (1929): the Imaginarium of the Auguste Clown

In the report the silent film based on the story of Phillippe Gopp «2 Buldi 2» is analyzed. It is compared with another motions of 1920s which include a clown as a personage. The story of Buldi-father is interpreted as the lost of the old imaginary world and the formation of the new illusion.

**М. Фрешли, д-р филол. наук,**

**Западно-Венгерский университет (Венгрия)**

**Тарковский в аспекте «культурных сетей»**

Фильмы Андрея Тарковского всегда стояли в центре внимания любителей и исследователей киноискусства. С точки зрения истории кино особенно интересным является история создания ленты «Андрей Рублев».

Почему? Потому, что во время длительного зарождения кинофильма — это почти 10 лет — стояли друг против друга две основные точки зрения на произведение — авторская и «мосфильмовская»: Андрей Тарковский считал его авторским фильмом о художнике-иконописце XV в., редакторы Мосфильма эпосом о средневековом деятеле культуры, предшественником художников после октябрьской революции.

Но как уживаются друг с другом эти — в основном — противоречивые мнения? Цель нашей работы — проследить эту сложную ситуацию с точки зрения культуры, и ответить на заданный выше вопрос с помощью новой теории о культурных сетях. Таким образом, в нашем докладе раскрываются проблемы нового подхода к изучению объектов культуры и способы его решения.

Для того, чтобы найти подходящий метод к изучению вопроса, мы обратились к результатам сетевой теории, которой уже уделялось огромное внимание со стороны математики, информатики, социологии и биологии. Но в отличие от других специалистов, мы пошли дальше по этому пути, и стараемся использовать результаты этой новой науки в области культуры. Так как этот подход является новаторским, мы убеждены, что таким образом некоторые элементы открываются в новом освящении.

Фундаментом нашей работы являются документы Мосфильма, и теоретические работы режиссера.

Подведя итоги работы, мы пришли к выводу, что человек в процессе воспитания овладевает не только основными знаниями об окружающем его мире, но и приобретает «культурные очки», с помощью которых видит мир. Если эту культурную сеть анализируем по конкретным признакам, знакомимся со способом его мировоззрения и, в конечном счете, перед нами открывается целый внутренний мир человека. Таким образом, мы станем способными воспринимать одно и то же произведение культуры с абсолютно разных точек зрений.

Этот самый процесс по нашему убеждению, можно проследить и в связи с восприятием кинофильма «Андрей Рублев».

**Dr. Fresli**

**Tarkovsky from the point of view of Cultural connections**

Andrey Tarkovsky is one of the most well-known Russian film directors. His second film "Andrey Rublev" which was made in 1963—1968 is particularly interesting. At that time the director was under the pressure of the MOSFILM studio staff. In our paper we analyzed a new theory of Cultural connections to show, how people can see the same film, from absolutely different points of view.

**Ф. В. Фуртай, канд. искуствоведения,   
 Ленинградский государственный университет им. А. С. Пушкина (Россия)**

**Текст в кино как желание сущего**

Зачем современное кино прибегает к использованию литературного текста, ведь собственные средства выразительности поистине безграничны?

В эпоху немого кино, жесты и мимика актёров очерчивали характер отношений между ними, т. е. обрисовывалась статика сюжета, при одновременном ощущении *нехватки* фабульного нарратива. Нехватка нарратива в образности немого кино, представляла собой *качественную* характеристику художественного действия, которая отражала состояние «ущерба» и выступала как побудительный мотив к восполнению оного. В рамках немого кино литературный текст присутствовал в «молчаливом» письменном варианте, однако именно он указывал темпоральный вектор развития кинематографического действия.

На первый взгляд представляется, что современное кино — это искусство, в котором наблюдается, скорее, *излишек* выразительных средств, нежели нехватка. Почему *нехватка,* пробуждающая *желание* целостного, «полнокровного» художественного образа в кинематографе связывается с традиционными видами искусства, и в частности с литературным текстом? На наш взгляд попытаться ответить на этот вопрос можно, если выйти из сферы художественных и эстетических оснований кинообраза в сферу онтологических различий между этими видами искусства.

Семь традиционных видов искусств *гомогенны,* они соответствуют семи эстетическим категориям, семи основным цветам, семи звукам октавы, в своём генезисе они имеют два онтологических основания: *природу и человека.*В то же время,кино в своём основании троично — *человек, природа, машина,*причем ведущими началами здесь выступают человек и машина. Кинопространство лишено целостности пространства действительности, оно дискретно, фрагментарно; время в кино обратимое, релятивное; ощутимо присутствие в кинематографе дизайна. Всё это говорит о том, что мы имеем дело не просто с восьмым видом искусства, но с новым социокультурным явлением, а именно с ***визуализатором гиперреальности****.* Существует и вторая веская причина тяги кино к образности традиционных видов искусств, и в частности литературного текста. В кино, созданном с помощью машины, навсегда утрачивается целостность тела, пространства, происходит не только ***нехватка сущего, но его разрыв и «истончение».*** В этом смысле кинематографическая эстетика исчезновения, которая инициировала переход от искусства как репрезентации реальности к искусству как презентации образов и форм, несомненно, нуждается в элементах живописи или литературы, так как образы, создаваемые этими искусства нельзя «разъять», они порожденным сущим и сами являются его отражением.

Двойное влияние — войны и технических медиа — привело к тому, что искусство становится все более абстрактным и утрачивающим связь с эстетическими условиями существования. Относительно кино, это тем более актуально, что в своём техническом развитии оно подошло и к предельной скорости смены кадров, насыщенности цвета, громкости звука и спецэффектов, которые находятся на грани человеческого восприятия. И литературный текст, в таком онтологическом контексте, выступает как *желание* восполнить *существенное,* как «пуповина сущего», не дающая гиперреальным фантасмагориям экрана окончательно оторваться от истоков своего бытия.

*Литература*

*Elsaesser Th., Hagener M.,* **Film Theory:** An **Introduction through** the **Senses.** Routledge, London, 2010.

*Вирильо П.* Машина зрения. М.: Наука, 2004.

*Делез Ж.* Кино. М.: Ад Маргинем. М., 2004.

*Жижек С.* Чума фантазий. М.: Гуманитарный центр, 2012.

*Фуртай Ф.* Явление клиппинга в современной массовой культуре: попытка культурологического анализа. // Вестник Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина. № 4, Т. 1 / Серия философия. Научный журнал. СПб.: ЛГУ, 2009. С. 126—135.

*Тарковский А.* Запечатленное время / Искусство кино. Декабрь 2001 г., № 12. // Электронный ресурс. URL: http://kinoart. ru/archive/2001/12/n12-article5.

**F. V. Foortai**

**The Text in the Movie as the Desire of the Matter**

Abstracts represent the reasoning of the place and the role of the literary text in the process of creating cinema image. Double impact — of the war and technical media — has led to the fact that art becomes more abstract and loosing connection with the aesthetic conditions of existence. Film aesthetics of disappearance initiated the transition from art as a representation of reality to art as the presentation of images and forms. The author believes that the cinema as a visualizer of hiperreality is experiencing a shortage of matter, that creates a desire to fill these gaps, by means of the literary text.

**А. В. Щербенок, канд. филол. наук,**

**Санкт-Петербургский государственный университет (Россия)**

**Советская киносексуальность и фантазм полной визуализации**

**A. V. Shcherbenok**

**Soviet Cinematic Sexuality and the Full Visibility Fantasy**

The paper addresses the question of what the term 'sexuality' might mean when applied to Russian/Soviet cinema, and the ways in which the term is used in the articles that follow in this cluster. The infamous phrase, 'There is no sex in the USSR!' should be understood to suggest that Soviet cinema employed mechanisms of sexualizing carnal desire that were different to those of Hollywood, mechanisms that did not engender the Utopian fantasy of sexuality's full presence in the maximum visibility of the unsimulated sex act. Screening sexuality necessarily involves a historically articulated combination of showing and concealment, and Soviet cinema's relative deficiency of sexual explicitness does not make it a less suitable object for the research into cinematic sexuality; it does, however, necessitate a different approach to the theme, in that such research would have to emphasize the social, cultural and intersubjective entanglement of sexual desire — an approach that is for the most part taken in this collection.

**К. А. Щукина, канд. филол. наук,**

**Санкт-Петербургский государственный университет (Россия)**

**От кочегарки до бойлерной: трансформация и утрата смыслов**

Одно из первых упоминаний кочегарки в русском культурном контексте — это песня «Раскинулось море широко», в которой кочегарка предстает символом ада, адского костра, геенны огненной.

В 50—80-е гг. XX в. эта символика уходит, и кочегарка (или уже котельная) становится символом андеграунда. Интеллигенция уходит в кочегары, не желая соприкасаться с ложью официальной идеологии с ее казенными мыслями и мертвым языком [Игошева, 2002].

Об этом говорит С. Довлатов устами одного из героев «Компромисса»: герой приходит наниматься на работу в котельную, но оказывается среди «творческой интеллигенции»: «Это не котельная! Это, извините меня, какая-то Сорбонна!.. Я мечтал погрузиться в гущу народной жизни. окрепнуть морально и физически. Припасть к живительным истокам… А тут?! Какие-то дзенбуддисты с метафизиками! Какие-то политональные наложения. Короче, поехали домой» [Довлатов, 1995, 1, с. 285].

В 80-е годы котельные становятся прибежищем рок-музыкантов. Вспоминается В. Цой, работавший в котельной «Камчатка», из которой в наше время сделан музей.

Акустический альбом Юрия Шевчука и Александра Башлачева «Кочегарка», записанный в 1995 г.

Эссе Владимира Шинкарева «Похвала котельной», созданный для планировавшегося в 1990 году альбома «Митьки».

Далее с конца 90-х до начала двухтысячных кочегарка/котельная уходит из массового сознания и вновь неожиданно появляется в 2006 г. в фильме «Остров» Павла Лунгина. И здесь логичным образом происходит возвращение к христианской тематике: «огонь, который постоянно поддерживает в кочегарке герой, посвящая этому "всю оставшуюся жизнь" в напоминание о своем грехе, вполне в духе многозначного символизма может быть интерпретирован и как тот очистительный пламень, о котором говорит св. апостол Павел» [Семенко, 2007].

В фильме Алексея Балабанова «Кочегар» практически отсутствует речь героев, и поэтому особую значимость приобретают объекты и символы материального мира. И без знания приведенных выше культурных реалий и смыслов сложно понять многозначность кочегарки в этом фильме. Символика здесь разнопланова: и адский огонь, геенна огненная — кочегар живет в аду, который в ненормальном мире балабановского фильма нормален. В кочегарке сжигают людей — вспомним печи крематориев. Огонь кочегарки приносит очищение — можно говорить и об этом, особенно в заключительной сцене фильма, где кочегар умирает перед открытой печью. Кочегарка как место сбора богемы, писателей, музыкантов; и на фоне этого «творчество» майора выглядит почти пародией — но это, скорее, трагическая попытка придать смысл собственному существованию. Кочегарка как символ творчества, но творчества перевернутого, выхолощенного, не являющегося уже таковым. Другое время. Все изменилось.

Почему же в заголовке статьи мы говорим об утрате смыслов? Котельные превращаются в бойлерные. Еще десять-пятнадцать лет, и русский зритель/читатель уже не поймет всей многозначности кочегарки/котельной. А для иностранной аудитории это уже и сейчас требует объяснения и специального культурологического комментария.

*Литература*

*Довлатов С. Д.* Зона. Компромисс. Чемодан. Иностранка// Довлатов С. Собрание прозы. В 3 т. М., 1995.

*Игошева Т. В.* Современная русская литература. Учебное пособие к курсу «Введение в современную литературу». Великий Новгород, 2002.

*Шинкарев В.* «Митьки». СПб.: Амфора, 2010.

*Семенко В.* «Остров» как произведение искусства: попытка критического разбора. Русская линия. 03.01.2007. Электронный ресурс. URL: http://rusk. ru/st. php?idar=110994.

**K. A. Shchukina**

**From «kochegarka» to boiler room: transformation and loss of meanings**

The purpose of the article is to give the reader some information on the cultural analysis of such phenomena as «kochegarka» (steamshop) and «kotelnaya» (boiler house). Additionally, some examples of the reflection of these cultural concepts in fiction, underground art, rock music and cinematography are considered.