

В
И
К
Т
О
Р
И
Я
Ф
О
М
И
Н
А
М
О
Н
О
Г
Р
А
Ф
И
Я

А л и с с е т с к а п о л и т с к а



В. В. В. 88

Виктория Фомина

Нить разговора

«Автор»

2026

Фомина В. А.

Нить разговора / В. А. Фомина — «Автор», 2026

Недаром первый управляемый космический аппарат был фотоаппаратом. Его конструктор Б. Раушенбах писал: «Решая задачу стыковки космических кораблей я по сути занимался искусствоведческой проблемой: как правильно изобразить пространство на плоскости». Множественность систем перспективы — принципиальная неоднозначность способов проекции — чревата не только научным обоснованием типичного утверждения художников «Я так вижу!», но и рядом выводов в сфере аудиовизуальных искусств. Теория перспективы Б. Раушенбаха дает зримое представление четырехмерного хронотопа, поясняет лирософию Ж. Эпштейна, драматургические модели Ю. Лотмана, Ф. Хитрука и знаменитую мысль А. Тарковского о том, что точка зрения — этический выбор режиссера. «Нить разговора» — это история о том как из множества разрозненных теорий родилась комплексная драматургическая модель. Изложенная концепция принадлежит к ряду синергетических исследований и является приложением теории динамических систем к сфере экранных искусств.

© Фомина В. А., 2026

© Автор, 2026

Содержание

Рецензенты:	6
ПРЕДИСЛОВИЕ	7
НЕСКОЛЬКО СЛОВ ПО ПОВОДУ КНИГИ	9
ОГЛАВЛЕНИЕ	11
1. О КНИГЕ	12
2. О ПЕРСПЕКТИВЕ	15
3. О СТРУКТУРЕ ПОЛИЭКРАНА	19
4. О ДРАМАТИЧЕСКИХ КОЛЛИЗИЯХ	29
Конец ознакомительного фрагмента.	32

Виктория Фомина

Нить разговора

Монография

Москва
2014

Рецензенты:

Александр Вячеславович Свешников, доктор искусствоведения,
профессор ВГИК им. С.А. Герасимова

Владимир Николаевич Зуйков, заслуженный деятель искусств РФ,
заведующий кафедрой режиссуры анимационного фильма ВГИК
им. С.А. Герасимова

Фомина В. Нить разговора. Монография. М: Студия «Другое Небо». МГППУ. – 2014
г. – 212 с. – ил.

Книга предназначена не только для режиссеров и художников, психологов и искусствоведов, студентов и аспирантов перечисленных специальностей, но и для всех тех, кто подобно Л. Бунюэлю воспринимает аудиовизуальные искусства как способ мировоззрения или опыт самопознания.

Художник:

Владимир Николаевич Зуйков, заслуженный деятель искусств РФ.

Литературный редактор:

Нина Фомина.

Оригинал-макет:

Студия «Другое Небо».

Компьютерная верстка:

Максим Орехов.

ПРЕДИСЛОВИЕ

В представленном учебном пособии рассматриваются важнейшие особенности драматургического построения кинопроизведения. В живой и доступной форме излагаются сложные вопросы физической картины Мира, теории восприятия, построения изображения, организации драматургической формы кинопроизведения.

Исходной посылкой для последующего анализа служат исследования Б. Раушенбаха, который изучал сложное бинокулярное восприятие пространства и пришел к выводу, что оно требует учета такой координаты как время и не может быть описано только с помощью законов прямой линейной перспективы. На позицию автора пособия повлияло также представление Н. Третьякова о сюжете-явлении, предполагающем противопоставление реальности и фантазии, настоящего и прошлого, дольного и горнего в образной структуре художественного произведения. Все эти непростые положения соотнесены в работе с четырехмерной пространственно-временной формой организации киноповествования и опираются на работы М. Бахтина, который применил в искусствоведении понятие «хронотоп».

В связи с этим уместно сделать краткий экскурс в историю возникновения этого понятия, для того чтобы показать, насколько важные вопросы поднимает автор пособия, исследуя проблемы, имеющие фундаментальное значение не только для киноведения, но и для теории художественной деятельности.

Крупный российский физиолог А. Ухтомский в начале XX века выявил существенную особенность нашего восприятия, которая заключается в том, что любое явление, любой объект воспринимается одновременно в пространстве и во времени. В 1925 году именно он впервые ввел в научный обиход понятие «хронотоп» – как перцептивный комплекс, включающий в себя континуум пространственно-временного изменения. Единство времени и пространства при восприятии и мышлении стало основополагающим представлением в психологии. Сейчас достаточно очевидно, что ментальный образ есть, по существу, свернутая, как говорят психологи, интериоризированная поведенческая реакция, которая не существует вне времени. Любое наше суждение о чем-либо всегда основано на пространственно-временном единстве (хронотопе), в котором зафиксировано не только настоящее, но прошлое и предполагаемое будущее изменение объекта. Знание этой закономерности может объяснить многие явления, в частности, фундаментальную особенность нашего интеллекта – способность к художественному предвидению, к антиципации.

Драматургическая форма не может не отражать это важнейшее свойство нашего разума, что было сразу же замечено искусствоведческой наукой. Композиционная форма всех видов искусства несет в себе информацию, наделенную единством пространственно-временных характеристик. Но в кинематографическом образе время присутствует как определяющий компонент.

Безусловным достоинством рецензируемого учебного пособия является то, что в нем подробно рассматривается способность кинопроизведения передавать временное изменение явлений. В работе показаны также главные особенности такого процесса. Но это не единственное положительное качество данной рукописи.

Главное достоинство работы заключается в том, что, опираясь на представление Б. Раушенбаха о независимом существовании различных миров в четырехмерном пространстве, В. Фомина рассматривает нелинейное временное развитие художественного смысла. Автор показывает важную драматургическую черту, когда художественный образ в кульминационной точке повествования трансформируется и переходит из мира обыденности в мир духовный, приобретая иное семантическое звучание. Описанное явление можно назвать «нелинейным

хронотопом», существенные особенности которого еще предстоит исследовать всем тем, кто занимается не только художественными проблемами, но творчеством в самом широком смысле этого слова.

Учебное пособие В. Фоминой «Нить разговора» оригинально по замыслу и убедительно аргументировано по существу. Рассмотренные в нем научные вопросы актуальны. Пособие может представлять интерес не только для студентов, занимающихся проблемами кинодраматургии, но и всех тех, кто интересуется теорией и историей киноискусства.

Доктор искусствоведения,

профессор ВГИК им. С.А. Герасимова Свешников А.В. 25.02.2013

НЕСКОЛЬКО СЛОВ ПО ПОВОДУ КНИГИ

Представьте себе купол планетария, где Вы сидите в зале ожидая, что сейчас погасят свет, над Вашей головой возникнет звездное небо, мерцают звезды, пронесится комета, а внизу у края воображаемого горизонта в темноте зажглись таблички: «вход», «выход», «Запасный выход», теперь перенесем эту картину в реальность – настоящее небо, настоящий горизонт, справа, слева и сзади те же самые надписи, что и в планетарии. В Древнем Египте этого не могло быть, а теперь никто бы этому не удивился. Кроме того, то место, где Вы находитесь, озвучено всем тем, что есть теперь. Вы слышите отдаленный шум машин, шорох ветра, в небе светящимися точками обозначаются летающие объекты. Не пользуясь больше никакими образами, мы создали картину современного мира. Мы чувствуем одиночество, заброшенность, смутную тоску и символизируем светящиеся у горизонта надписи, как некую возможность войти, выйти или проникнуть в другое измерение через запасный выход...

По мере того, как я читал отлично выстроенное логически учебное пособие В. Фоминой, меня преследовал этот образ неизвестно по какой причине, возникший в подсознании автора этих строк. Мне показалось, что есть некая связь между построением драматургии анимационного сценария как литературного произведения и фантастической наполненностью визуального образа данного вида искусства, где видимое художественное содержание не следует напрямую за литературным, а пользуется причинными связями, которые диктуются очень случайными, на первый взгляд, свойствами, присущими произведениям изобразительного искусства., поскольку физиологическое видение не всегда дешифруется как движение чисто литературного свойства. Если обратиться к содержанию многих выдающихся произведений живописи, графики и др., то окажется что сплошь и рядом содержание статично, а динамика находит выражение в подсознании зрителя, поэтому принципы чисто литературного творчества порой являются не столь необходимыми, как это представляется пишущему сценарий анимационного фильма. Последнее время игровое кино стало активно пользоваться анимационными приемами, суть которых сводится к минимализму. Это как бы стенографическая запись реального движения, это и есть реальное движение в субминималистической форме. Современный зритель быстрее считывает содержание, чем это происходило в прошлом. Соответственно и реакция на то или иное событие не требует подробностей, что напоминает, как мне кажется, иероглифическое письмо, ограниченное символическим обозначением предмета. Например, строчка авангардного стихотворения – «Дом дерево собака дерево». Какая собака, какое дерево, какой дом – не имеет значения, однако картина нарисована, теперь представим себе, что художник нарисовал это по-своему и кем бы ни был зритель, он способен по этой строчке представить достаточно реальную картину, выраженную минималистическим образом.

Мы не видим как за ночь вырастает гриб, как распускаются листья. В реальности таких вещей сколько угодно, но мы не привыкли на них обращать внимания. В городе есть светящиеся рекламы, но они такого значения не имеют как имеют эти таблички. Но если представить эти таблички «вход»-«выход», скажем, над лесом, внизу у края воображаемого горизонта - надписи, как некая возможность войти, выйти или проникнуть в другое измерение через запасный выход. Иными словами, воспользоваться четвертым измерением, а ведь может быть – пятое, шестое и т.д. И это с некоторым преувеличением почти религиозное чувство. Если сопроводить это ощущение музыкальным образом мы создадим выразительную картину вполне доступную пониманию зрителя.

Таким образом можно было проиллюстрировать две строчки из Ломоносова:
«Открылась бездна звезд полна

Звездам нет счету, бездне – дна» - но с сюрреалистическим подтекстом. Хочу привести пример написания собственного сценария с использованием перехода из вполне реального действия в мир фантазии, где реальность неожиданно обретает черты ирреальности 4-го измерения. Здесь я использую образ из табличек упомянутого выше планетария «вход», «выход», «запасный выход». Нынче никого не удивишь светящимися надписями, но путешествуя по городу, выходя и входя все время в новое измерение герои оказываются в разной среде. Некто собирает крылышки ночных мотыльков, некто шьет из них платица. Где-то на окраине - дом белошвейки, которую никто никогда не видел. В этом домике самостоятельной жизнью живут ностальгические машины, где тянется бесконечная нить разговора. Все мизансцены вполне могут происходить сегодня. так на втором плане идет обычная деревенская пьянка, но у забора девочки видят ангела с крыльями, которого хозяева усаживают за стол, не замечая, что субъект крылат и ставят ему рюмку водки... Но главное, чтобы новое утро не растеряло элементов обыденности и тем самым никого не удивило бы. Просто все сущее осталось в новом измерении, лишь на горизонте потухли огни «Вход»; «Выход» и «Запасный выход». На самом деле мы отучились удивляться чуду, тогда как чудо вездесуще. Вот, пожалуй, и все...

Заслуженный деятель искусств РФ,

заведующий кафедрой режиссуры анимационного фильма ВГИК им. С. А. Герасимова

В. Н. Зуйков 28. 02. 2013

ОГЛАВЛЕНИЕ

О КНИГЕ

О ПЕРСПЕКТИВЕ

или о том, как стыковка космических кораблей повлияла на развитие теории экранных искусств.

О СТРУКТУРЕ ПОЛИЭКРАНА

или о том, как незамеченная ошибка в монтаже помогла сопоставить классическую теорию драмы с драматургией экранных форм

О ДРАМАТИЧЕСКИХ КОЛЛИЗИЯХ

или о частотном исследовании ситуаций Ж. Польти, в результате которого выяснилось, что обычно популярность фильма связана с самопожертвованием героя

О СЮЖЕТЕ

или о метафизике женской драмы, раскрывающей смену парадигмы в исследованиях сюжета - переход с линейного уровня на пространственный

О СТИЛЕ

и о том, что согласно исследованию критериев фестивального успеха эталоном современного героя оказался Чарли.

О ПРОСТРАНСТВЕ

как об основе сюжета и способе выражения идеи

ОБ АНИМАЦИОННОМ СИНТЕЗЕ

и о сюжете, как о переходе границы между мирами

О КОМПЛЕКСНОЙ ДРАМАТУРГИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ

о сопоставлении линейных и нелинейных принципов в четырехмерном пространстве фильма

1. О КНИГЕ

«Начнем со сценария...»

Первое правило - ты должен сделать вещь, которая никогда не была увидена или сделана прежде. Создавать новый мир... Вы должны как к рождению относиться к этому. Это новая история, которая войдет в мир.»

Т. Гуэрра

Не сомневайтесь. Даже если «Нить разговора» слишком живо петляет, переходя с предмета на предмет, исчезая в ворохе аллюзий и ремарок, отражаясь в графических метафорах и растворяясь в четвертом измерении фотографии и Чуда, - перед Вами традиционное учебное пособие с последовательным изложением «Основ драматургии аудио-визуальных программ», библиографией, ссылками и комментариями. Разве что специфика предмета влияет на характер изложения, сшивая «нитью» фабулу и стилевые пласты.¹

Книга посвящена драматургии - самому невзрачному, непопулярному, обойденному вниманием и незаслуженно забытому вопросу теории экранных искусств. Впрочем, драматургическая проблема была названа основной еще в 1935 г. на Всесоюзной конференции работников кино, но за прошедшие десятилетия не была решена и остро стоит сегодня в целом ряде аудиовизуальных форм. «Самый важный этап <...> — это выбор сюжета. Если сюжет слабый, никакая хорошая музыка, цвет и мультипликация не спасут...»,² - артикулировал У. Дисней мнения целого ряда теоретиков и практиков искусства: от Гете до А. Татарского. При всем том теория драматургии изучается лишь в нескольких университетах мира³ в течение одного-двух семестров и даже не предполагает экзамена. С чем это связано?

Злые языки говорят, что, низведя драматургию «в положение Золушки» экранные искусства взяли реванш у театра, где режиссура исчезает в узких рамках «здесь и сейчас», а драматические произведения остаются в веках. Как бы то ни было, имеет смысл упомянуть о природном человеческом сопротивлении сюжету, который, хотим мы того или нет, является способом преодоления кризиса (решения конфликта) через его обострение и питается «энергией заблуждения»⁴.

К тому же линейная драматургическая схема, восходящая к поэтике Аристотеля, подробно исследованная и популярно описанная в двадцатом веке, не учитывает специфики экрана (что не удивительно, если смотреть на тени на стене пещеры из древнегреческого далека). Для игрового кино это не столь существенно, но рассматривать авторскую анимацию, документалистику или, скажем, видеоклипы с позиций классической теории драматургии столь же плодотворно, как искать фабулу в сонете: небезынтересно, хотя в целом мало информативно. С другой стороны, непопулярность драматургических принципов и теорий за рамками линейного сюжета связана с их своеобразием и многообразием⁵. Ряд оригинальных драматургических построений был предложен теоретиками европейского авангарда начала

¹ Ю. Тынянов рассматривает сюжет как динамическое противоречие фабулы и стилевых пластов (Тынянов Ю. Поэтика. История. Литература. Кино. / Ю. Тынянов. - М.: Наука, 1977. С. 424)

² Дисней У. Ода кинематографу//Мудрость вымысла. Сборник/ сост. С. В. Асенин. - М.: Искусство, 1983. - 81-8550, с.83.

³ Р. Макки пишет, что кинодраматургия изучается только в Варшаве и в Москве (Макки Р. История на миллион долларов / Макки Р. - М.: Альпина нон фикшне 2012. - С. 24).

⁴ Так назвал В. Шкловский свою «Книгу о сюжете». (Шкловский В. Энергия заблуждения / Шкловский В. // www.bookmate.com/books/zMFOkghp (дата обращения 18.02.2013).

⁵ М. Ямпольский писал, что теории Р. Леонгарда, Ж. Эпштейна и пр. забыты из-за несоответствия господствующей парадигме семиотической кинематографии (Ямпольский М. Видимый мир/ М. Ямпольский. // Журнал Киноведческие записки. 1993. - с 18.)

двадцатого века и сейчас относится к области столь «хорошо забытого старого», что в электронных библиотеках мира даже отсутствуют ссылки на книги и статьи Р. Леонгарда и Ж. Эпштейна. Непопулярны и отечественные нелинейные теории: модель Ю. Лотмана, где сюжет рассматривается как переход границы между мирами, и многомерная структура Ф. Хитрука, объединяющая разные грани понятия идея, - забыты, несмотря на незабвенные имена их великих авторов. Более того, чтобы объединить ряд драматургических принципов в единую комплексную модель необходимы выводы и пространственные построения современной теории динамических систем. Соответствующая комплексная проблема была решена лишь в последние годы.

Рассмотрение в значительной степени посвящено драматургии тех видов аудиовизуальных программ, где данному вопросу традиционно особого внимания не уделялось (по крайней мере в рамках отдельной учебной дисциплины). Ряд примеров относится к драматургии анимационного фильма, отдельная глава посвящается драматургической трактовке синтетичности – сочетания различных техник в рамках одной картины.⁶ Несмотря на почти столетнюю историю анимационного синтеза в кино, смешанная техника в последние десятилетия выходит за рамки анимации и получает существенное распространение. Ю. Лотман видит в мультимедийности будущее развитие экранных искусств.

За основу взяты сценарные модели, позволяющие соотнести пластические и содержательные аспекты, что для анимационного и короткометражного фильма является крайне важным. В учебном пособии широко используются междисциплинарные исследования: к каждой теме прилагается определенная аргументация со стороны того или иного раздела психологии, а также морфологии, семиотики, лингвистики и т.д. Так, сам «многослойный» подход к анимационному сценарию находит обоснование в теории коммуникаций У. Эко, рассмотрение внутреннего конфликта согласуется с психологией личности В. Столина, путь героя сопоставляется с морфологической моделью В. Проппа, а представления об образной системе соотносятся с архетипами восприятия, исследованными К. Юнгом, Л. Зонди, М. Люшером, Г. Роршархом, Ю. Лотманом, Д. Лакоффом. Структура комплексной драматургической модели рассматривается на базе четырехмерного хронотопа, исследованного в XX веке целым рядом мыслителей от А. Эйнштейна до Ж. Эпштейна, С. Эйзенштейна и М. Бахтина⁷. Комплексная драматургическая теория создается на основе модели четырехмерного пространства Б. Раушенбаха.

Наряду с обоснованностью и структурной целостностью теории особое внимание уделяется ее изложению. Форма работы строится в соответствии с теми же драматургическими моделями, изучению которых подчинено ее содержание. Повествование построено фрактально, те вопросы и проблемы, которые возникают на периферии одного из разделов, оказываются в центре рассмотрения другого пункта, потом мы вновь возвращаемся к ним уже на ином уровне. Постепенно разрозненные темы-лоскутки сшиваются в единую ткань повествования. «Нить разговора» тянется через ряд диалогов и комментариев, где расставляются акценты и сопоставляются позиции. Повествование построено как гипертекст, куда включены фрагменты интервью с Б. Раушенбахом, С. Курдюмовым, А. Новиковым, А. Зябликовой, В. Зуйковым, а также многочисленные ссылки – апелляции к мнениям Сократа и Платона, Аристотеля, Фомы Аквинского, А. Лосева, В. Аверинцева, Ю. Лотмана, Н. Третьякова, В. Тростникова, Ж. Делеза, А. Бергсона, священника Павла Флоренского, а также теоретиков киноавангарда (в виде подобного дискурса – телефонного разговора с мыслителями разных эпох - Ж. Дарида представляет модель современной культуры). Своеобразный диалог происходит также между текстом и изобразительным рядом. Нити и пространственные инверсии в графике, четвертое измерение

⁶ Речь идет не только о различных видах анимации, но о сочетании игрового и анимационного кино, документального и игрового («Ночь перед Рождеством», «Новый Гулливер» А. Птушко).

⁷ А. Свешников пишет, что понятие «хронотоп» возникло в психологии как переосмысление физического представления о пространстве-времени и лишь затем перешло в гуманитарную сферу.

на фотографиях, кадры из фильмов, эскизы персонажей, - то иллюстрируют текст, то поясняют, иногда сопоставляются ассоциативно, а иногда - контрапунктически. Драматургический подход к созданию текста является частью комплексного подхода к исследованию предмета.

Следует также оговорить, чего в книге искать не следует. Здесь не уделяется внимания многократно изложенной в XX веке драматургии игрового кино на основе линейной драматургической модели. В книге также отсутствует анализ популярных фильмов, а также признанных шедевров анимации и кино, наоборот, в качестве примеров специально выбираются малоизвестные работы, чтобы исследование драматургических закономерностей способствовало также знакомству с материалом. Нет четкой классификации экранных форм и соответствующих методических указаний. Не приводится упражнений для самостоятельной работы. Важно подчеркнуть, что отсутствие перечисленного в данном случае объясняется не незначительностью вопросов, а напротив – их существенным значением, которое требует отдельного рассмотрения и в данном случае увело бы нить разговора далеко от его сюжета.

Особенность монографии состоит прежде всего в комплексном подходе к изучению драматургии и в первую очередь ставится задача систематического изложения целостной теории (новой и непростой). Методология разработана на основе многолетнего изучения драматургических моделей, которому посвящен ряд публикаций и кандидатская диссертация автора. Апробация проведена в ходе преподавания учебных курсов драматургии для режиссеров и художников анимации и мультимедиа. Структура изложена в текстах учебных программ по дисциплинам: «Основы драматургии аудио-визуальных программ», «Драматургия аудио-визуальных программ для режиссеров анимации и мультимедиа» и «Кинодраматургия для режиссеров анимации и мультимедиа программ», - читаемых автором на протяжении шести лет в МГППУ и во ВГИК им. С.А. Герасимова.

Данная монография - первый учебник по драматургии, построенный на основе синтеза линейной и нелинейных драматургических моделей Ю. Лотмана и Ф. Хитрука, а также комплексной драматургической модели, исследованной автором в последние годы. Но не самонадеянно ли предполагать, что теория может реально повлиять на решение творческих задач, неизбежно связанных с личностью автора, его почерком, характером и судьбой?

Известны случаи, когда научное исследование вдохновляло существенный творческий импульс: так было с учением о перспективе в XVI веке и с теорией относительности – в XX, хотя подобные сюжеты ближе к Чуду, чем к прогнозу. Однако есть надежда, что «Нить разговора», изображенная В. Зуйковым в мистическом пространстве дома белошвейки, поможет драматургии - Золушке принести во дворец Радостную весть.

Книга

посвящается памяти академика Б.В.Раушенбаха, в исследованиях которого решение задачи стыковки космических кораблей повлияло на развитие теории экранных искусств

2. О ПЕРСПЕКТИВЕ

«Что такое обратная перспектива?» - задав вопрос, сосед по ресторанному столику сам же явил ответ, показав на вытянутой руке толстый кусок черного хлеба «торцом» к моим глазам: «Сколько граней видишь?» Я насчитала пять: собственно торец, плюс четыре боковые грани, сплюснутые и укороченные, но зримо выступающие за его края. По известному от Леонардо да Винчи закону научной (прямой) перспективы пространство при удалении от глаз кажется меньше и линии сходятся в точке на горизонте. Таким образом, мы должны были бы видеть всего одну или две сужающиеся боковые грани. А мы видим все четыре, причем расширяющиеся! Оказывается, пространство перед собой мы видим не в прямой перспективе, а в обратной. Как на иконах. Это математически доказал академик Борис Викторович Раушенбах. Ликбез по теории зрительного восприятия был проведен соседом по столику суздальского ресторана в 1998 году в рамках конференции «Языки науки – языки искусства», когда всех пригласили на «Посиделки с Раушенбахом».

Борис Викторович пришел на «посиделки» и начал рассказывать о некоем «*чуть-чуть*», которое отличает гениальное произведение от дешевой копии или штамповки:

- Предположим, перед нами портрет Рембранта, а рядом висит его копия, сделанная слабым художником: старался человек, но не мог лучше. Геометрия картин одинаковая, симметрия совпадает, цвета те же. Поэтому любой математический подход, который исходит из этих формализованных понятий, скажет, что эти картины одинаковы. А на самом деле одна стоит многие миллиарды долларов, а другая - ничего не стоит. В чем же тут дело? В чем-то! Сами искусствоведы этого не понимают, но у них есть такое понятие “чуть - чуть”. В этом и проявляется гениальность.

*Это показывает почти полную безнадежность формализации художественного образа математическими методами. Но, с другой стороны, без теории перспективы портрета тоже не будет. А она основана на математике.*⁸

Усвоив вместе с модельным куском черного хлеба основы теории перспективы, я, честно говоря, подумала, что рассуждение о «*чуть-чуть*» не то что странно для математика, но нечто вроде «игры в бисер». Но Борис Викторович, стоящий, опершись на палку, перед нами, сидящими и жующими, был не похож на «игрока в бисер». Ясно было, что он говорит о главном, но я не понимала тогда, к чему он клонит.

...Через два года, когда Борис Викторович умер, я, снимая о нем фильм, обращалась ко многим с просьбой артикулировать его искусствоведческие идеи. Долгое время не везло: о системе управления космических кораблей его близкие и коллеги рассказывали охотно, живо и интересно, а об иных сферах деятельности говорили как бы через силу и с подозрением. Разговор о перспективе в суздальском ресторане на долгое время остался для меня едва ли не самым внятным пересказом искусствоведческих идей академика. Не случайно. Многие естествоиспытатели считали его иконографические исследования некой причудой, а богословы часто видели в выводах академика Раушенбаха избыток математики. Хотя все без исключения относились к нему с почтением за гениальный вклад в развитие космической техники, за то, что он своим мировым именем защищал во время гонений православную церковь, и за мистически притягательное звучание фраз: «обратная перспектива», «четвертое измерение», «ген религиозности». Тогда в Суздале я, к стыду своему, толком не знала об исследованиях Бориса Викто-

⁸ Математика и искусство. Труды международной конференции/ под ред. В. И. Коптзика, Г.М. Резниченко. – М: МГУ, 1997. – с. 260.

вича и совсем не могла понять, зачем физику-ракетчику конструктору первых космических запусков рассуждать о древнегреческих барельефах и о подножии ангела на иконе Троицы.

Вскоре при подготовке к интервью меня поразили повороты в судьбе академика. В 1959 году Борис Раушенбах впервые в истории сфотографировал обратную сторону Луны, вслед за тем сконструировал космический корабль Гагарина и последующие «Востоки», после чего вдруг ушел из космонавтики и занялся искусствоведением, иконографией, богословием. Возглавляя кафедру Физико-технического института, он читал курс «Небесной механики», а после занятий рассказывал студентам о геометрии другого Благодатного неба в факультативном курсе «Иконы». Раушенбах опубликовал в журнале "Коммунист" статью о Крещении Руси, а атеисты только руками разводили: «Что поделаешь? Наука есть наука...» Сам Борис Викторович объяснял ситуацию просто: **«Я работал в институте, где дураков не держат»**. Больше всего поражало не мужество Раушенбаха (его мужеству я просто завидовала), поражала его жизнь – живой человеческий интерес, выводящий его за рамки изученных областей к исследованию новых пространств, неожиданных и странных для физика-ракетчика. Несколько лет назад другой академик РАН - В.Л.Гинзбург написал, что ни разу в жизни не слышал ни одной вразумительной физической идеи от человека без высшего физико-математического образования. Здесь более правды, чем снобизма. Как говорил Пифагор: «Геометрию без труда не выучишь», - за квантерами высшей математики стоит нечто, заслуживающее безусловного уважения, хотя бы из-за количества вложенных сил. Небывалое дело: бросить свой колоссальный багаж в области теоретической механики и задуматься о том, почему Сезанн на картине «поднимает горизонт»?

... Спустя несколько месяцев после тех «посиделок» и сидя уже за квадратным столом на улице академика Королева, я включила диктофон и что-то пробормотала про “вдруг или не вдруг” в крутых поворотах судьбы академика Раушенбаха: ракеты - искусство - иконы - богословие!?

— *Это индивидуальная особенность организма. «Я ничем не занимаюсь больше 10 лет: как блоха прыгаю с места на место, - сказал Борис Викторович, — я совершенно не могу работать по стандартной схеме, когда человек поднимает кучу литературы: за 100 лет 4 тысячи работ по этой теме, а он их все знает и по названию и по существу». И все на него молятся, потому что он действительно специалист. Я ничего подобного о себе сказать не могу, мне все страшно быстро надоедает. Сначала возникает интерес, все идет хорошо, потом чувствуешь - скучно. Ну, добавишь 2-3 цифры после запятой, ну посчитаешь что-нибудь точнее, чем другие, кому это нужно? Хочется чего-то нового.*

Что 2-3 или 118 цифр после запятой не греют душу, зато отнимают кучу сил, мне, как и любому выпускнику физического факультета МГУ, понять было не сложно. Гораздо труднее найти смелость бросить насиженное место и «распаханное» научное поле. Я спросила:

- Вы ищите область исследований, где все можно радикально повернуть?

- *Чтобы повернуть, должно уже что-то быть, а меня интересует та область, где ничего нет. То, чем никто не занимается. Я где-то писал, что всегда работаю там, где работают не более 5-и человек в мире. Я же - ленивый человек, мне читать-то неохота. А если в этой области никто никогда не работал, есть даже внутреннее оправдание тому, что я ничего не читаю. Это идеальное поле для деятельности лентяя: читать ничего не надо, потому что - нечего. Это, наверно, плохо. Зато это интересно. Очень люблю читать ученые труды, кроме своих, конечно. Свои я читаю с удовольствием.*

- Я иногда не могу дочитать даже то, что сама написала... Так в начале века (тогда еще был XX) Вас интересовала ракетная техника, которой тогда почти никто не занимался.⁹

⁹ Вышеупомянутыми «пятью в мире» были, по видимости, К. Циалковский, Г. Оберт, Ф. Цандер, В. Глушко и С. Королев.

- Кому она нужна была до войны кроме нескольких чудаков? В начале века к ракетной технике почти никто всерьез не относился, хотя ракеты начали запускать задолго до войны. В ЦАГИ занимались аэрокосмическими исследованиями с начала тридцатых годов. Потом постепенно выяснилось, что это стало нужное дело и на этом можно заработать. Там появилась масса народа, а я оттуда смотался. После смерти Королева ушел и занялся искусством...

Трудно спорить: «спортивно-романтическая эпоха» в космической технике, как и в любой области, интересней, чем последующие периоды оформления, конкретизации и стагнации. Однако здесь подразумевалась некая логическая цепочка: не просто так бросил одну работу – нашел другую. Взял и стал искусствоведом. Среди *«Праздных мыслей»* Бориса Викторовича, собранных писателем Инной Сергеевой и опубликованных после смерти академика, я прочитала: *«Все, чем я занимался в жизни – приложение математических уравнений к наиболее интересующим меня сферам психологии, культуры, религии»*¹⁰. Тогда я этой фразы не читала и упорно допытывалась:

- Почему Вы вдруг искусством-то занялись? Мечта детства?

Борис Викторович ответил историей, на которой был выстроен потом наш фильм о нем. Не сюжет, а именно фильм, потому что исследования Раушенбаха основаны на визуализации - сопоставлении понятий и образов, через решение уравнения зрительного восприятия.

- К искусству я пришел через космос. Была проблема стыковки космических кораблей. “Союзов” тогда еще не было. Корабль нашей конструкции в отличие от американских “Аполлонов” был устроен так, что космонавт ничего не видел перед собой: перед ним был так называемый бытовой отсек. Налево - направо он мог видеть глазами, а впереди - только через специально установленные там оптические приборы. Возникла проблема: можно ли управлять кораблем, если ты смотришь только через экран, а глазами не видишь? Скажем, могу ли я въехать на машине в гараж, глядя на дорогу по телевизору? Нет. Поставить машину не получится, обязательно что-нибудь поцарапаешь. Оказывается, всегда есть искажения - тонкости, которые отличают естественное зрение от зрения через экран. Вот этим-то я и занимался профессионально, и никакие иконы и искусство здесь даже близко не лежали.

Но когда сравниваешь изображение на экране и реальное пространство, это очень близко к тому, что делает художник. Решая задачу стыковки космических кораблей, я, по сути дела, занимался искусствоведческой проблемой: как правильно изобразить пространство на плоскости?

Оказалось, здесь единственного решения нет: вдаль мы видим в прямой перспективе как на картинах Леонардо да Винчи, на расстоянии 3-4 метров - в аксонометрии (параллельной перспективе), как на древнеегипетских рисунках и чертежах, а первые 3 метра от глаз мы, оказывается, видим в обратной перспективе, как рисуют иконописцы. Эти выводы Борис Викторович получил строго математически в виде решений дифференциального уравнения для стыковки космических кораблей.

Режиссер так же проецирует пространство на плоскость. Через это уравнение зрительного восприятия крутые повороты в исследованиях академика Раушенбаха соединились в единое действие: путь от космонавтики к иконописи. Ясно вырисовывались три части: «прямая перспектива», «параллельная перспектива», «обратная перспектива». Исследование решений уравнения: от прямой (научной) перспективы к обратной – логическое построение, а не рассказ о жизни. Вот путь от неба, где летают спутники и ракеты, к другому – Благодатному небу – это сюжет.

¹⁰ Б.Раушенбах, «Праздные мысли». М: Аграф, - 2002. С-56.

Множественность систем перспективы – принципиальная неоднозначность способов преобразования пространства на плоскость чревато не только научным обоснованием типичного утверждения художников: «Я так вижу!»¹¹, но и целым рядом интересных выводов в сфере аудиовизуальных искусств (не случайно первый управляемый космический аппарат был фотоаппаратом). Теория перспективы Б. Раушенбаха поясняет лирософию Ж. Эпштейна¹² и утверждение А. Тарковского о том, что точка зрения режиссера – это этический выбор¹³. Более того, следствием теории зрительного восприятия Б. Раушенбаха является его концепция четырехмерного хронотопа, подразумевающая возможность сопоставления на картине или в кадре проекций физического и мистического пространств.¹⁴ Таким образом, может быть найден, скажем, драматургический подход к проблеме анимационного синтеза – сочетанию на экране разных видов изображения, распространенному в последние десятилетия. Не случайно Б. Раушенбах в девяностых годах снимал рирпроекции с В. Кобриным и был редактором сборника по теории анимации «Проблемы синтеза в художественной культуре».¹⁵

Впрочем, для понимания этих виражей аналитической логики недостаточно ... Через много лет я соотнесла фразу Б. Раушенбаха о *«чуть-чуть»* с его рассуждением о правом и левом полушариях мозга: «математике – точной науке - все равно кто складывает два и два, ангел или дьявол, все равно получится один и тот же результат». В этой сфере – в области точных наук личность автора не имеет никакого значения, зато вне логической сферы ее значение безмерно. В этом *«чуть-чуть»*, отличающем шедевр от дешевой подделки, и мерные ложечки Леонардо да Винчи, и изнуряющие посты преподобного Андрея Рублева, и выколотые глаза зодчих собора Василия Блаженного...

В сфере формальной логики, подотчетной левому полушарию мозга, личность никакого значения не имеет, но в сфере правого полушария действуют совершенно иные законы. Здесь вместо понятий – образы, вместо причинно-следственных связей – метафоры и аллегории, вместо заданного алгоритма – позиция автора, вместо доказательств и обоснований – истины Веры. Этот вывод, сделанный Борисом Викторовичем Раушенбахом при решении уравнения для *стыковки космических кораблей*, логически привел академика-ракетчика к теории перспективы и изучению иконографии четвертого измерения, - новым сферам междисциплинарных исследований, где мужественные шаги, кропотливые усилия, изнурительные поиски, запечатлеваясь в *«чуть-чуть»*, создают шедевры. Смена контекста рождает новые парадигмы. Но всегда ли годы трудов чреваты катарсисом – очищением?

Скоро 12 лет, как я, сидя за монтажным столом, пытаюсь перевести теорию перспективы академика Б. Раушенбаха на язык последовательности кадров. Одним из итогов работы стала комплексная драматургическая модель, изложению которой посвящается эта книга.

¹¹ Раушенбах Б. Почему так рисуют?: Статья из сборника Пристрастие [Электронный ресурс]/ Б. Раушенбах. // Православная беседа. – Режим доступа: <http://www.pravbeseda.ru/library/index.php?page=book&id=642> (дата доступа 20.12.2010). «Праздные мысли». М: Аграф, - 2002. С-56.

¹² Ямпольский М. Видимый мир/ М. Ямпольский. // Журнал Киноведческие записки. 1993. – 218с.

¹³ Тарковский А. Лекции по кинорежиссуре [Электронный ресурс]/ А. Тарковский. // Андрей Тарковский Лекции по кинорежиссуре. – Режим доступа: <http://www.tarkovskiy.su/texty/uroki/oglavlenie.html> (дата доступа 12.12.2010).

¹⁴ Раушенбах Б. Четырехмерное пространство: Статья из сборника Пристрастие [Электронный ресурс]/ Б. Раушенбах. // Православная беседа. – Режим доступа: <http://www.pravbeseda.ru/library/index.php?page=book&id=642> (дата доступа 20.12.2010). «Праздные мысли». М: Аграф, - 2002. С-56.

¹⁵ Б.Раушенбах, «Праздные мысли». М: Аграф, - 2002. С-56.

3. О СТРУКТУРЕ ПОЛИЭКРАНА

«Где та первая точка, после которой можно говорить: здесь начинается мультипликация? Не знаю. Знаю только, что сначала есть чистый лист бумаги – в отличие от игрового кино, где нет такого листа. Куда бы ты камеру ни навел, для тебя уже приготовлен «и стол, и дом»... Мультипликация – чудовищное искусство, потому что надо сочинять все, от первой линии на белом фоне до последнего наслоения звука при перезаписи.»

Ю. Норштейн¹⁶

Между двумя обозначенными полюсами: трехмерной физической реальностью, запечатлеваемой непосредственно, и чистым листом с бесконечным числом степеней свободы, - размещается вереница пространств, глядящих на нас множеством окон-глаз. Реальные и виртуальные полиэкраны привносят в мир структуру многоквартирного «дома», но оставляют простор для нашего собственного «стола»: окна домов в фильмах О. Иоселиани и «windows» компьютера, прямые включения в телевизионных выпусках и анимированное меню DVD, параллельные видеозаписи на режиссерском пульте (или «Тайм-коде» М. Фиггиса), экраны монтажной линейки, гипертексты интернет-сайтов, кнопки на сенсорном экране платежной тумбы, семейный фотоальбом, иконографические клейма... Многократную экспозицию можно также рассмотреть, как полиэкран с невидимыми «оконными рамами». Разнородный перечень композиций, объединенных формой полиэкрана, позволяет рассматривать его как некий универсальный рельеф - пространственную структуру, наделенную рядом драматургических¹⁷ закономерностей.

Начнем с анекдота. В его основе героическая и совсем не смешная история работы над дипломным проектом студентки ФДПО ВГИК Н. Наумовой «Публичное. МоМентальное». Для создания эффекта присутствия на занятиях «Л. Хейфеца последнего из Великой четверки мастеров, который до сих пор преподает в РАТИ» (цитата из заявки на дипломную работу) режиссер полгода вела репортажную съемку с трех камер, визуализировала понятийный аппарат с помощью анимационных фрагментов, создавала нелинейную систему титров наподобие «облака тэгов»... Все это многообразие было объединено в полиэкранную форму дневника, на страницах которого соседствуют наблюдения, ассоциации, цитаты и рисунки на полях, какими разнообразят время занятий студенты режиссерской мастерской. В пространстве кадра на фоне тетрадного листа одновременно разворачивается действие трех экранов: репортажные съемки с разных точек, портреты, анимационные фрагменты, иллюстрации, титры... Тема занятия «Дядя Ваня. Действенный анализ пьесы.» То есть речь идет о системе К. Станиславского - классике драматургии, - в то время как мультимедийная форма видеOVERSII актуализирует ряд закономерностей и процессов за пределами классической теории.

Органичность формы и масштаб проекта заслуживали бы внимания и сами по себе, однако в данном случае речь идет о курьезе. Выбор примера для рассмотрения объясняется не культурной значимостью, не мультимедийной эстетикой, не социальным заказом на видеоучеб-

¹⁶ Норштейн Ю. Снег на траве/ Ю. Норштейн. – М.: ВГИК, 2005. – С. 7

¹⁷ П. Ершов рассматривает борьбу как материал деятельности режиссера (Ершов, П. Режиссура как практическая психология / П. Ершов. – М. : Мир искусства, 2010. – 408 с.). Продолжая его логику, можно задуматься о том, ради чего идет борьба, и о целесообразности выбора средств в том числе изобразительных. С этих позиций режиссуру можно определить как использование методов экранных искусств для сохранения главного и существенного. Соответственно, драматургию можно понимать как адекватное сочетание различных полярностей (конфликтов, видов борьбы) для удержания зрительского внимания на экране.

ники и даже не подвижническим трудом режиссера-дебютантки, не многочисленными достоинствами проекта, а одной ошибкой, парадоксальное восприятие которой помогло осознать ряд драматургических закономерностей.

Итак, видеолекция «Публичное. Моментальное» была помещена в интернет, где ее за неделю посмотрело 1700 человек, среди которых был проведен опрос, и выяснились удивительные вещи. Например, никто (включая десятки профессионалов компьютерного монтажа) не обратил внимания на статичный план, находящийся на одном из экранов более шести минут! Факт противоречил, известным теориям о том как должен работать каждый сантиметр экрана, о ритме монтажа и т.д. Попытка объяснить этот парадокс воскресила в памяти ряд подходов к исследованию драматургии.

Линейная схема и незабвенная «Поэтика», с которой нельзя не начать

Умберто Эко назвал Аристотеля первым структуралистом. Привычка к алгоритмизации - необходимое, но вряд ли достаточное условие беспрецедентной живучести его драматургической теории. Говорят, что уравнения Максвелла изменили мир сильнее чем Французская революция. И впрямь с использованием электричества образ жизни изменился до неузнаваемости, но кто эти уравнения помнит? С другой стороны, каждый знает о механистических теориях типа дарвинизма, марксизма и фрейдизма, - но это «бабочки-однодневки» по сравнению с двухтысячелетней и вечно молодой аристотелевой поэтикой. Ряд трудов по кинодраматургии XX века построен на прямых цитатах из этой книги, написанной в ту давнюю пору, когда о кино никто не предполагал, а спектр движущихся изображений ограничивался тенями на стенах пещер да культовыми изображениями быков в языках пламени. Более того, при многочисленных опровержениях и возражениях аристотелева наука о построении фабулы остается на данный момент единственной теорией, имеющей статус парадигмы в исследованиях кинодраматургии. Основные позиции «Поэтики» Аристотеля хорошо известны:

- фабула как основа драматического построения;
- перипетии и узнавания как способы увлечь душу;
- единство действия, имеющее принципиальное значение и для киносюжета;
- трехактная структура.

Деление фильма на три части, согласно Л. Нехорошеву, исходит из естественного процесса человеческого восприятия рассказываемой истории (чтобы сначала понять, «кто есть кто» и «кто против кого»; потом проникнуться напряженной борьбой вплоть до решающего столкновения и сопереживать результату). Трехактная схема легла в основу линейной модели, построенной в контексте американской теории драматургии, где три части сюжета перемежаются поворотными пунктами — «точками фабулы». В книге «Драматургия фильма» приводится список создателей и апологетов американской теории сюжетной композиции: Л. Сегер, А. Червинский, А. Митта и С. Пресс, к их числу можно добавить режиссеров кукольного кино, как наиболее близкого к театру, для которого теория Аристотеля и создавалась. Одна из драматических теорий в контексте этой парадигмы – действенный анализ Станиславского описан в незабываемой главе «Куски и задачи». ¹⁸ Изучение этого драматического построения в мастерской Хейфеца составляет фабулу экранизации.

Учитывая, что, по Аристотелю, мысль заключается в умении «говорить существенное и уместное», заметим: признание необходимости фабулы, не говоря о ее первостепенном значении, является спорным вопросом не только для ряда теоретиков экранных искусств, но и для практиков анимации и авторского кино. Но даже при наличии фабулы (как в рассматриваемом

¹⁸ Станиславский К. Работа актера над собой [Электронный ресурс]/ К. Станиславский // Lib.Ru: Библиотека Артёма Мошкова. — URL: <http://lib.ru/CULTURE/STANISLAWSKIJ/akter.txt> (дата обращения: 10.10.2012)

примере) никем не замеченная пятиминутная статика на трети экрана выглядит неправдоподобно. Наверное, разгадку следует искать за пределами линейной драматургической схемы.

Нелинейные драматургические принципы и нарративные стратегии П. Веллса

Звучит сложно, но встречается повсеместно. Скажем, программа концерта строится принципиально иначе чем последовательность сцен классической драмы. Линейному развитию событий можно противопоставить организацию зрительных форм по ассоциативному или изобразительному принципу – «программность». Н. Хренов рассматривает данную форму организации действия, как наследство балагана и цирка, неотъемлемую черту визуальной культуры, утраченной в эпоху Просвещения и возрождающейся в последние десятилетия. Кино исследуется, как носитель визуальной культуры, история которой восходит к архаическому сознанию, а теоретическое осмысление – к средним векам. Н. Хренов исследует общекультурную оппозицию «печатная литература и зрелищные формы» с точки зрения психологии культуры и видит в ней две формы представлений «об организации художественной картины мира во времени...»¹⁹. История культуры трактуется через смену принципов «сюжетности» и «программности».

Визуальная культура (с имманентной ей программностью) задействует правое полушарие мозга, аудиальная (с ее сюжетностью) – левое.²⁰ А. Свешников пишет о психологической потребности в целостном восприятии и об искусстве, как о способе ее удовлетворения: «Конструкты, образующие композиционно-образную картину мира, отличаются биполярным свойством – это ценностно-образная структура.»²¹ Таким образом целостность нормального человеческого восприятия можно трактовать как интеграцию принципов в единую систему.

В полиэкране принципы программности и сюжетности. соединяются благодаря топологическому разделению: время подчинено линейному сюжету, а пространство (набор экранов) организовано по принципу программности. Таким образом создается некий драматургический континуум. И чем выше напряжение действия - тем уже поле зрения. Но почему в него не попадает та самая статика?

Начнем издалека. Нелинейные сюжеты родом не из драматического искусства, а из балаганной культуры. В этом плане силу их воздействия переоценить трудно: в отличие от театра, где внимание к сцене задано ритуалом, балаганное представление решало гораздо более сложную задачу – остановить проходящего мимо человека. Нелинейные сюжеты типичны и для литературы раннего Возрождения, что также связано с существенным воздействием на умы. Этот вид нарратива получает особое развитие также в литературных и драматических произведениях популярнейшего русского писателя, имя которого сегодня отнюдь не на слуху – святителя Димитрия Ростовского. Например, в «Руне орошенном» по ассоциативному принципу сопоставляются три сюжетных линии - исцеления у чудотворной иконы Богородицы, записанные в монастырскую тетрадь современниками автора - жителями Ростовской губернии, Ветхозаветные события и святоотеческая история. В начале своих книг автор как правило нелинейную структуру особо оговаривает, в частности в «Алфавите духовном» он пишет: «Пусть не будет удивительным для читающего... и то, что написанное здесь не в том порядке изложено,

¹⁹ Хренов Н. Кино: Реабилитация архетипической реальности/ Н. Хренов. – М.: Аграф, 2006. – 708с.

²⁰ А. Свешников не разделяет представление о жесткой функциональной асимметрии полушарий у обычного здорового человека. Асимметрия проявилась в результате рассечения (операции необходимой при некоторых серьезных заболеваниях) комиссурального тела, соединяющего полушария. В этом случае полушария работают отдельно, независимо. Это неестественная патологическая ситуация. В норме подобная асимметрия, по мнению большинства физиологов, выражена очень незначительно и весьма изменчива по существу. Кроме того, стремящееся к целостности художественное мышление оперирует конструктами. А конструкты изначально целостные информационные структуры, в которых слито понятийное и ценностное, логическое и чувственное. Также как в психологическом представлении о хронотопе слито пространство и время.

²¹ А. Свешников. Искусство как потребность: анализ проблемы с точки зрения концепции Целостности. – М.: Логос, 2011. – С. 157.

какого обычно удерживаются в хронографах... Это потому, что книга писалась только для себя, и если где-либо в толкованиях Священного Писания представлялось моему художеству нечто чрезвычайное или душе моей полезное, то я и написал здесь. Как некоторые золото, серебро, жемчуг и что-либо из драгоценных вещей в один ковчежец вкладывают...»²² Надо заметить, что его книги, «написанные только для себя», были самыми популярными изданиями в России петровских времен.²³

Теоретик анимации П.Веллс утверждает, что линейная схема обычно не способна передать идею фильма, и рассматривает целый спектр повествовательных стратегий:

- линейная последовательность событий;
- параллельные сюжетные линии;
- прошедшие события (воспоминания, сны и т.д.), преподнесенные в контексте настоящего;
- подразумеваемые события,
- события, происходящие за кадром.

Мастерскую Л. Хейфеца мы видим одновременно на трех экранах, что позволяет не только наблюдать происходящее с разных точек зрения, но и разнообразить линейную структуру ассоциативным рядом воспоминаний и представлений.

Драматургия движущихся картин

Сто лет назад немецкий философ Р. Леонард сформулировал следующий критерий качества фильма: хороший фильм, позволяющий логической цепочке чувств протекать сквозь смену изображений, не может быть пересказан. М. Ямпольский признает данный критерий бесспорным, соответствующим непосредственному характеру восприятия архетипов: «Если драма строится на поступках и судьбах, то она передается словесным рассказом, но если логика движения текста иная, и она основана на сцепке картин, то действует она на ином, ненарративном, суггестивном уровне, который, вызывая поток эмоций, блокирует словесный пересказ. Именно в этом видится теоретику близость кинематографа первобытной культуре»²⁴.

Наряду с господствующей парадигмой линейной драматургии существует целый ряд драматургических принципов, причем речь идет не о новом, а о хорошо забытом старом. В частности, в «Видимом мире» М. Ямпольского описана теория, хорошо применимая к анимационной драматургии и замечательно объясняющая многие закономерности, связанные с современным «клиповым монтажом». Это - драматургия движущихся картин Рауля Леонгарда. Захотелось узнать о ней больше, пробили фамилию автора по интернету и оказалось, что никаких ссылок на него, кроме того самого «Видимого мира», в нашем Интернете нет. (только ссылки на его родственника или однофамильца К. Леонгарда, который написал «Акцентуацию личности»). Думали, что это может быть связано с проблемой русского перевода, но на немецком языке оказалась почти такая же картина. Нашлась в итоге одна маленькая статейка, которая касается этого вопроса, и всё! Хотя этот драматургический принцип важен и актуален. М.Ямпольский утверждает, что драматургия движущихся картин забыта из-за несоответствия господствующей парадигме семиотической кинематографии и анализирует ее в связи с процессом перехода на визуальный язык культуры: «.Сама система, где «рабочий, парикмахер и режиссер» являются единым коллективным соавтором фильма, означает новый этап в культуре. Коллектив-

²² Святитель Димитрий Ростовский. Алфавит духовный. / Димитрий Ростовский // rutracker.org: Библиотека торрент. — URL: <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=3706934> (дата обращения: 10.02.2013)

²³ О. Кириченко указывает, что по четьям-минеям святителя Димитрия Ростовского издавались многотысячные тиражи брошюр с житиями святых. Эти издания на дешевой бумаге разносились книгоношами и повсеместно читались вслух, чему отчасти обязано развитие издательского дела в России петровских времен (Благочестие русских дворян. XVIII век. М., Паломник, 2002. Монография. 463 с.)

²⁴ Ямпольский М. Видимый мир/ М. Ямпольский. // Журнал Киноведческие записки. 1993. – С.97.

ный характер индустриальной киноигры вытекает и из самой онтологической сущности кинозрелища»²⁵.

Итак, в начале XX в. немецкий теоретик Р. Леонард написал, что драматургия движущихся картин воспринимается гораздо более сильно и непосредственно, чем фабула: «Фильм — это последовательность изображений, его действие изначально придумано в картинах. Он движется не поступками и не судьбами, но изображениями. Его динамика может быть сильнее, чем в иных художественных формах, но она пассивна. Эта динамика анонимной силы»²⁶. И гипнотическое действие современного клипового монтажа тому подтверждение: четкое сопоставление аудиовизуальных акцентов вызывает эффект резонанса, не менее существенно противопоставление - контрапункт. Имеет смысл акцентировать основные позиции данного подхода к драматургии:

- Чередование изображений как основной мотив: смена планов воспринимается на органическом уровне, то есть гораздо более непосредственно и глубоко, чем причинно-следственные связи событий, формирующих фабулу.

- Анонимность силы, приводящей фильм в движение: если в театре действия героя мотивированы его судьбой, то в кино появления и исчезновения персонажей зависят от характера монтажа.²⁷ В метаморфозах и монтаже происходит деперсонафикация движения.

- Базовый конфликт между движением и покоем: вместо метафизической устойчивости мира возникает диалектический баланс актуальности и вечности, в драматургии на первый план выходят доисторические черты.

- Вынесение актерской игры на поверхность.

- Механика игры поверхностей (основное положение)

- Поэтика изображения.²⁸

В рассматриваемом примере с видеолекцией Л. Хейфеца мы видим не один экран, а три, соответствие или противопоставление устанавливается между четырьмя объектами (три видеопроекции и звуком). Даже на двух экранах ритмическое соотношение изображаемого и звука многократно увеличивает коннотации и усиливает воздействие. Проще говоря, зритель включается и смотрит дальше, но почему он не может при этом обратить внимание на неестественно долгую статику на трети экранного пространства?

«Сжатие времени» и эстетическое сообщение

Профессор физики Д. Чернавский, исследуя работу головного мозга, пришел к выводу, что основная информация содержится не в нейронах, а в связях между нейронами. Таким образом, становится понятно, почему обычно у нас в голове (как в плохом монтаже) используется лишь несколько процентов возможностей памяти, а способом улучшения интеллектуальной продуктивности мозга считается синестезия – выработка ассоциативного ряда связей между разнородными понятиями. Более того, мозг воспринимает объекты по своему образу и подобию, то есть особое драматургическое значение имеют стыки – монтажные сопоставления. Увеличение числа сопоставлений (взаимосвязей) усиливает воздействие зрелища при условии, что они работают на единую идею, т.е. имеют драматургический смысл. В проекте Н. Наумовой каждый элемент действия рассматривается с трех сторон: говорящего, слушающего и осмысляющего (ассоциативный ряд). Помимо временных последовательностей, возникает сеть горизонтальных связей. Таким образом, количество активных взаимосвязей увеличивается не втрое, а в третьей степени. Между подобными структурами устанавливаются

²⁵ Ямпольский М. Видимый мир/ М. Ямпольский. // Журнал Киноведческие записки. 1993. – С.98.

²⁶ Ямпольский М. Видимый мир/ М. Ямпольский. // Журнал Киноведческие записки. 1993. – С.94.

²⁷ Ж.Делез пишет: «Гертруда ушла в монтажную склейку» (Делез Ж. Кино/ Ж. Делез. – М.: Ад Маргинем, 2004. – 627с.).

²⁸ Метаморфозы в плоскости экрана вызывают ассоциации с историей возникновения барельефа в изобразительной культуре древнего мира.

соответствия в рамках геометрии не привычной - евклидовой, а иной - фрактальной.²⁹ В причудливых самоподобных структурах – фракталах - каждая часть похожа на целое. Этот принцип подобия делает фрактальные структуры крайне устойчивыми за счет многочисленности связей между элементами и соответствующей многовариантности компенсаторных функций. При утрате части информации человеческий мозг, исходя из принципа подобия, достраивает недостающее. Так мы читаем неполные тексты или классифицируем испорченные изображения. Но почему наш мозг не «достраивает до нормы» обычные монтажные ошибки, а фиксирует их как дисгармонию или несоответствие?

В теории коммуникаций У.Эко искусство рассматривается, как способ спрессовывания информации. Более того, характерной для эстетического сообщения считается высокая степень сжатия – многослойность. Именно с многослойностью подачи информации связана многовариантность прочтения, т.е. широта охвата и культурное значение произведения. В данном случае хронометраж лекции сокращается в шесть раз, но при этом в три слоя складывается монтажная линейка: три последовательности кадров соединяются в единый видеоряд. Действие усиливается даже при том условии, что в данном варианте видеолекции не происходит работы с ракурсами (то есть страница дневника с тремя экранами не приближается, не отдаляется и не перелистывается, что было бы естественно и желательно при доработке проекта), количество информационных слоев увеличивается втрое. Нить действия, соединяющая между собой все элементы видеоряда, оказывается, как минимум в три раза толще, чем при наличии единственного экрана. И возможно, при разрыве действия на одном из экранов внимание удерживается за счет соседних, подобно тому, как функции поврежденных клеток организма берут на себя соседние. Но как этот факт оказывается незамеченным, да еще для профессионалов монтажа, взгляд которых натренирован на фиксацию микропланов и т.д.?

Надо сказать, что статичный план, о котором идет речь, был не режиссерским решением, а недоработкой, нормальной для объемного дипломного проекта, который надо в одиночку сделать и вовремя сдать. Ведь сжатие информации достигалось за счет многослойности монтажа: сначала каждая из линеек монтировалась отдельно, затем в процессе компоузинга выстраивались монтажные соответствия между экранами, что приводило к частичному перемонтажу каждой из линеек и т.д. Объем работы возростал пропорционально спрессовыванию (конденсации) действия, что привело к некоторым несовершенствам, легко устранимым в процессе доработки проекта.

Драматургия точек зрения Ж. Эпштейна

Еще одна незаслуженно забытая драматургическая теория возникла вследствие того, что великий Ж. Эпштейн решил сблизить математику и кинематограф и создал новую область поэзии — лирософию, сплав научного и эстетического познания, состоящий из мыслей-ассоциаций и чувств-вещей. В частности, он сформулировал «частную эстетику», сводящуюся в основном к драматургии точек зрения. Восприятие реальности, по мнению Ж. Эпштейна, предстает в виде потока символов и метафор, в сопоставлении которых проявляется киносюжет, как в «комнате смеха» или в коридоре отеля со множеством зеркал. «Он предлагает вообразить себе отель, куда входит человек, — пишет М. Ямпольский, — игра воображения накладывает

²⁹ Фракталы (от английского «fractal» - дробный, неполный, частичный) - геометрические объекты обладающие свойством самоподобия, каждая часть которых подобна целому. Эти математические формы отличаются не только красотой, но и универсальностью. Форму фракталов имеют ветви деревьев, лепестки, кровеносная система человека, форма полушарий мозга, побережья рек, горные хребты, линии руки, сосульки и т.д. В 70 - 80 - ых годах XX века экспозиция «Фракталы» демонстрировались на международных выставках и у нас в Музее изобразительных искусств им. Пушкина, а сегодня фрактальные формы (с легкой руки английских модельеров) стали модной расцветкой галстуков. Это калейдоскоп причудливых форм, напоминающих абстрактные полотна. Однако, происхождение «фракталов» - не имеет ничего общего с творчеством художников. Эти причудливые фигуры и пространства, напоминающие, «сад расходящихся тропок», - графики решения математических уравнений, где разным значениям параметров соответствует разный цвет. Красота этих хаотических структур впервые открылась математику Б. Мандельброту.

друг на друга множество странных непривычных образов, эти образы вступают друг с другом в неожиданные взаимоотношения, которые приобретают скрытый драматизм»³⁰. Множество деформаций преобразуют физическую реальность в знаковую, а также «анимируют объект». Процессы, в которых фабула теряется из виду, в общем сопоставимы с зеркалами, которые повернуты или усложнены, как в описанном Ж. Садулем Театре Мод на Монмартре, где вереница линз и зеркал размещалась вокруг сцены.

На уровне драматургии точек зрения проявляется соотнесение всевозможных трансформаций и инверсий пространства-времени, свойственных тем или иным типам восприятия. Этот уровень сюжета выражается в последовательности мизанкадров, где драматические мизансцены могут быть представлены с разных точек зрения, в том числе помещаться на периферии зрительского внимания, быть деформированными до неузнаваемости или вообще отсутствовать, как в фильмах немецкого экспрессионизма, где реальность теряется на фоне усложненной последовательности линз, использованных для ее отражения. Через смену точек зрения могут быть рассмотрены различные нарративные стратегии: как смена ракурса, так и введение параллельной сюжетной линии, и вместе с тем задача визуализации внутреннего зрения (мечты, воспоминания, сна, чуда). Характерной особенностью является контрапункт не внутри мизансцены, а между разными образами одного и того же объекта или ситуации. На уровне драматургии точек зрения рассматривается соединение на экране физического мира с мистическими реальностями. М. Ямпольский перечисляет элементы частной эстетики:

- событие, как трансформация поверхностей на оболочке видимого мира;
- смысл, как производная события-трансформации;
- крупный план, как душа кино, необходимое средство для изоляции смыслообразующего момента;
- «драма под микроскопом», едва заметное движение на крупном плане, воздействующее сильнее, чем перемещение актера в кадре³¹.
- «неэксплицируемая концепция монтажа»: мир как наложение друг на друга множества изображений;
- анимистическая тенденция: «Кино — это язык, и как все языки оно дает жизнь всем тем предметам, которые называет»³².

Ж.Эпштейн считал, что в идеальном фильме вообще ничего происходить не должно: героем сидит в одной позе, а действие заключается в сопоставлении множества образов-проекций. Эпштейновский образ множества зеркал виртуозно обыгрывается в объемном анимационном фильме «Комната смеха» Н. Шориной, в «Цирке» Ч. Чаплина и в «Леди из Шанхая» О. Уэллса, где среди зеркал «комнаты смеха» происходит погоня и расправа.³³

Смена точки зрения дает возможность непосредственно сопоставить позиции, посмотреть на события с другой стороны, достигнуть остранения³⁴, а также упустить из виду.... Осмысление фабулы в сюжете, о котором писал В. Туркин, на данном уровне рассмотрения драматургии приобретает в буквальном и конкретном смысле мировоззренческую позицию, откуда все видится «в том или ином свете». При соотнесении многообразия проекций в одном кадре

³⁰ Ямпольский М. Видимый мир/ М. Ямпольский. // Журнал Киноведческие записки. 1993. – С.94. с.75.

³¹ Ямпольский М. Видимый мир/ М. Ямпольский. // Журнал Киноведческие записки. 1993. – С.177. Б. Раушенбах писал также о склонности сознания дорисовывать или трактовать смысл образа; ранее Л. Кулешов продемонстрировал, в частности, в монтажных эффектах, названных его именем.

³² Там же – С.176.

³³ План и ракурс как специфические элементы кино, выражающие точку зрения автора на события, впоследствии были исследованы Ж. Делезом [Делез Ж. Кино/ Ж. Делез. – М.: Ад Маргинем, 2004. – С.61– 67], а о суперпозиции точек зрения в киносюжете писал Ю. Лотман [Лотман Ю. Диалог с экраном/ Ю. Лотман, Ю. Цивьян. – Таллин: Александра, 1995. - с.118 — 122].).

³⁴ Остранение - термин, введенный В. Б. Шкловским первоначально для обозначения принципа изображения вещей с целью наилучшего их видения и осмысления, в противоположность узнаванию.

(полиэкранный) драматургия точек зрения развивается в плоскости экрана и ортогональна фабуле. Так, тезис К. Станиславского о главном событии в сюжете мы воспринимаем не только во взаимосвязи с судьбой дяди Вани, с оживлением французской студентки, с анимацией пистолета, с Л. Хейфецем, вскочившим со стула, в девушкой на столе и т.д. Но почему ускользает из внимания зрителя именно несоразмерно долгий статичный план, который наоборот должен был бы приковать взгляд своей неорганичностью в монтаже?

Преодоление фабулы и «освобождение» зрителя

Следующая нелинейная теория родилась в недрах драматической сцены и была определена через оппозицию к классической схеме. По Б. Брехту, театр Аристотеля отличает полное отождествление зрителя с персонажем, представление о развитии сценического действия, как о единственно возможном, жесткая граница между сценой и зрителем, полное переключение внимания на героев и сомнамбулическое состояние зала.

Отличительная особенность «неаристотелевой» драматургии Б. Брехта состоит в активной позиции зрителя и в его осознанном выборе. Для этого в ходе действия ему предлагается альтернатива в виде загов (прямого вхождения автора в действие), активного второго плана, контрапункта актера и роли, а также иных способов включения зрителя в представление, нарушения границы и десакрализации сценического пространства.

Подобная нелинейность характерна и для киносюжета. А. Базен писал, что у Ж. Ренуара актеры играют рядом с ролью, а камера снимает рядом с мизансценой, Ю. Лотман, Ж. Делез и пр. анализируют нелинейный сюжет «Гражданина Кейна». Вообще несводимость к единому событийному ряду свойственна киносюжету и особенно типична для отечественного кукольного кино. Образцом такого сюжетного типа которого считается фильм «Новый Гулливер» А. Птушко, где в кукольном мире тоталитарной Лилипутии действует живой актер (впрочем, сам режиссер был уверен, что строит сюжет фильма по американской линейной модели). Нелинейность в анимации во многом связана со спецификой куклы, условно говоря, с дистанцией между маской и лицом (в самом широком смысле слова), которая становится видна воочию при любых ракурсах и вариациях точки зрения. Кукла "играет актера"³⁵, эта двойная условность выражается в сюжете кукольного фильма посредством показа иного (несценического) пространства, иного (не кукольного) лица, мира с иными физическими и геометрическими свойствами, включения в сюжет иной линии действия. В других видах анимации аналогию со сценой можно принять лишь условно.

В рассматриваемом примере с полиэкраном эффект присутствия на занятии достигается за счет свободного выбора точки зрения и соответственно - поля зрения. Свобода, конечно, относительная: в рамках предложенных вариантов, однако этого оказывается вполне достаточно, притом, что все экраны (поля зрения) подчинены единому действию. Итак, зритель становится участником события. Он волен выбирать куда смотреть, он мог бы в том числе и тормозить свое внимание, «спотыкаться» об ошибку, ее муссировать и отдаляться от контекста занятия, но... ему интересно.

Интерес, подогретый напряженным действием, приводит к тому, что в ситуации свободного выбора «зритель» побеждает в себе «критика», а многомерное многоплановое действие позволяет сознанию достроить недостающую структуру. Таким образом даже очевидный изъян остается незамеченным и не мешает восприятию целого.

Фотогения

Трактат «Фотогения», значительный как для истории кино, так и для онтологии анимации, реже рассматривается с позиций драматургии. Харизматическая книга, посвященная

³⁵ Лотман Ю. Об искусстве. Научно-популярное издание/ Ю. Лотман. – СПб: Искусство – СПб, 2009 –с.349-354].

методике создания великого фильма, даже если его «сценарий сделан консьержем»³⁶, также не вписалась в повествовательное направление развития кинематографа, была признана в нашей стране «почти ненужной» (В. Пудовкин) и осталась почти неизданной. М. Ямпольский рассматривает идею фотогении в контексте предыдущих и последующих статей автора: «Деллюк начинает с традиционных оппозиций: красота — подлинность, искусство — жизнь. Переход от искусства к жизни и подлинности осуществляется прежде всего за счет смены материала творчества»³⁷. «Фотогения» в меньшей степени касается философских вопросов, но раскрывает позицию автора в плане драматургии персонажного слоя, света, ритма, костюма...

Л. Деллюк писал, что, несмотря на харизматическое название теории, мало кто усвоил пользу фотогении и знает, что это такое: «Я был бы счастлив, если б смогли предположить такое загадочное слияние, как фото и гений...»³⁸. За прошедшие девяносто лет кинематограф неоднократно являл это слияние, тем не менее, понятие фотогении по-прежнему нуждается в объяснении. Имеет смысл перечислить основные компоненты этой теории:

- Осмысление света: Л. Деллюк начинает анализ оптической природы фотогении с директивы: «режиссер должен знать, что свет имеет смысл».³⁹

- Феномен ритма: ритм, как способ чередования повторяющихся элементов, считается главной динамической характеристикой, на основании которой (синхронизации ритмов) происходит объединение систем.⁴⁰

- Выявление характера: Л. Деллюк считал, что умение «сделать из лица маску — это самый верный способ извлечь из таланта всю его силу выразительности» Нужно во что бы то ни стало искать характерное в лице — характер лица. И его нужно уметь извлечь. Вот почему большие артисты кино так умело, так тонко внедряют характер их лица, что мы называли бы их маской»⁴¹.

- Единство стиля: чем более условен облик, тем более выражен стиль - маска стилизует. М. Ямпольский пишет, что тенденция стилизации доходит у Л. Деллюка до «превращения человека в натюрморт». В рассматриваемом примере с полиэкраном портрет превращается в дневник.

- Фотогения трюка и феерии: чудо имманентно природе кинематографа. А фильм — лучшая из сказок. Через пол-века сюжет чуда был исследован Н. Третьяковым на материале изобразительного искусства. В отличие от традиционного сюжета—диалог, который строится на основе события (совместного бытия героев) существует так называемый сюжет—явление, в котором пространство неоднородно, а состоит из окон — соположенных пространств. Такая суперпозиция взглядов и полифония позиций дает возможность осознать некое единство иного

³⁶ Деллюк Л. Фотогения / [Электронный ресурс] / rutracker.org / URL: <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=2574910/> дата обращения: 02.11.2012).

³⁷ Ямпольский М. Видимый мир/ М. Ямпольский. // Журнал Киноведческие записки. 1993. – С.47.

³⁸ Там же. – С.47.

³⁹ . Хороший фильм Л. Деллюк уподобляет хорошей теореме. Продолжая логику автора в контексте эстетического сообщения осмысление надо продолжить, дальнейшее повествование в значительной степени посвящается тому, что имеет смысл также цвет, движение, пространство, облик персонажа.

⁴⁰ «Сколько мы знаем сценариев, имеющих все необходимые пометки, со всей полнотой и точностью исчерпывающие все мелочи. Порой даже там находят превосходные подробности всех мизансцен, но почти никогда не находят там движения, порыва, зрительно выраженного ритма, заранее предвиденного, установленного цифрами и обоснованного словами» — писал Л. Деллюк. Сходную позицию полвека спустя выразил И. Бергман, утверждая, что ритм задается в сценарии. «Все живет, и живет внедренное, внушенное ритмом. Как в симфонии, где каждая нота словно приносит в жертву свою собственную жизненность общему построению целого, все плоскости, тени движутся, перемещаются, расчлняются, снова строятся, следуя необходимости могущественной оркестровки. Это самый совершенный пример равновесия фотогенических элементов» (Деллюк Л. Фотогения / [Электронный ресурс] / rutracker.org / URL: <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=2574910/> дата обращения: 02.11.2012)).

⁴¹ Там же

уровня. Скажем, прикоснуться к личности последнего из «Великой четверки» мастеров, который до сих пор преподает в ГИТИС-е (РАТИ), сохранить живую память о его школе.

Однако, пространство полиэкрана способно к визуализации смыслов еще более глубоких. Н.Третьяков, исследуя древнерусские иконы, показывает, что сюжет-явление строится на основе чуда - явления инобытия. Б.Раушенбах рассматривает иконографическую композицию, как полиэкранный - разрез в физическом пространстве, через который видны образы иного мира. На иконах клейма (сцены из жития святого) располагаются по краям центрального образа, что позволяет свести многообразие событий к единому образу и прикоснуться к нему. Сопоставимость с образами четвертого измерения дает полиэкранной форме богатейшие возможности в плане визуализации смыслов, рассмотрение которых выходит далеко за пределы рассматриваемого примера.

4. О ДРАМАТИЧЕСКИХ КОЛЛИЗИЯХ

«Что может быть важнее выбора сюжета и что без него все теории искусства? Когда сюжет не годится, то талант тратится даром. В том-то и беда всех художников нового времени, что у них нет достойных сюжетов».

И. Гете

«В работе с большим трудолюбием сведены в обозримую (хоть и чрезвычайно условную) систему сюжетные положения драматической литературы от древнейших времен до нового времени, она может дать толчок и материал для изучения типовых ...сюжетных схем в разные исторические эпохи и их изменений в исторически изменявшихся условиях.»

В. Туркин

Драматургическая полярность присуща различным эволюционным процессам от электромагнитных колебаний до исторических циклов. Подобно картине интерференции света, состоящей из светлых и темных полос, можно рассматривать "светлые" и "темные" периоды, в частности, в истории кино.

Есть основания полагать, что "светлый день" настал в тридцатые годы в Голливуде, когда: «для миллионов кинозрителей всего мира важным и существенным было только одно определение – американский фильм.»⁴² Беспрецедентный зрительский интерес помог кино утвердиться в качестве нового вида искусства, а Америке – выбраться из великой депрессии. Значение довоенного американского кино вообще переоценить трудно: Г. Хоукс изобразил XX в. в образе поезда, курсирующего между Нью-Йорком и Голливудом.

В противоположность этому, темную полосу пережила российская кукольная анимация двух последних десятилетий. Фильм одного из немногих отечественных кукольных циклов этого периода так и называется "На черный день". В связи с бурным развитием трехмерной компьютерной графики встал вопрос о дальнейшем существовании этого вида искусства, было прекращено финансирование объемной анимации (даже картин крупнейших российских режиссеров), кукольные павильоны Союзмультфильма превратились в музей, из-за отсутствия отечественного проката российские постсоветские объемные фильмы почти неизвестны не только зрителям, но и критикам.

Попытке выявить какие-либо закономерности в перепадах общественного интереса к экранному искусству посвящено данное исследование. Частотный анализ посвящен поиску корреляции между спектром сюжетных мотивов и общекультурным значением фильмов. В статье анализируются драматические коллизии довоенного американского кино и российской кукольной анимации последнего двадцатилетия, за основу берется частота встречаемости в фильмах 36-и ситуаций Ж. Польти. Данный перечень признается одной из наиболее продуманных типологий в области драматургии.

В основе исследования лежат соображения, высказанные З. Кракауэром в 1947 г.: «Национальное кино отражает психологию своего народа более прямым путем, чем другие искусства... Любая кинопостановка воплощает в себе единство, где сплавлены различные интересы и вкусы. «Фильмы сами по себе адресуются массовому зрителю и апеллируют к нему. Стало

⁴² Теплиц Е. История киноискусства. 1895 — 1927 в 5т. Т. 1. / Е. Теплиц; пер. с польского В. Головский. — М.: Прогресс, 1974. Теплиц, 1974, с.39

быть, можно предположить, что... популярные сюжетные мотивы должны удовлетворять массовым желаниям и чаяниям»⁴³. В книге «От Калигари до Гитлера» посредством исследования темы «человек и власть» по фильмам немецкого экспрессионизма прослеживается становление фашистской идеологии.

Мысль об историческом значении киносюжета высказывалась в контексте различных наук. «Выбирают величины значимые, осязаемые. Каждая эпоха имеет свой индекс, свой список запрещенных за устарелостью тем», - с этой цитаты В. Шкловского Д. Выгодский начинает исследование психологии искусства и продолжает своими словами: «...Каждая эпоха имеет список не только запрещенных, но и разрабатываемых ею тем и что, следовательно,... материал построения оказываются далеко не безразличными в смысле психологического действия целого художественного произведения»⁴⁴. М. Зархи подчеркивает, что великие сюжеты рождаются через столкновение великой личности с великими событиями.

К. Юнг считал, что архетипические сюжеты являются принадлежностью коллективного бессознательного - сферы, где рождаются мифы. Если каждая эпоха имеет свои сюжеты, то получается, что из спектра архетипических сюжетов каждый период актуализирует лишь определенную часть, соответствующую культурно-историческому контексту. В спектре популярных киносюжетов запечатлены ведущие идеи исторического периода, национальные мифы. По мнению В. Туркина, буржуазная теоретическая мысль имеет тенденцию сводить все конкретное разнообразие сюжетов разных исторических эпох, разных общественных формаций к ограниченному количеству абстрактных сюжетных схем.

Таким образом, можно сказать, что социокультурный портрет каждого временного отрезка внутри XX столетия «считывается» в наборе популярных сюжетных коллизий – наиболее часто встречаемых в фильмах ситуаций Ж. Польти.

Обоснование метода

Дискретная наука в XX в., казалось бы, играла роль второго плана, однако основные сюжеты, связанные с ядерной физикой и исследованием космоса, основывались на парадигме о дискретной природе физического мира. В тридцатые годы выяснилось, что дискретную (квантовую) природу имеет не только мир элементарных частиц, но и ряд эволюционных процессов. В том числе существует дискретный спектр (счетное множество) сценариев развития сложных динамических систем. Параллельно в ряде научных областей были предложены соответствующие типологии (общезвестным примером является таблица Д. Менделеева). Приблизительно в то же время Л. Зонди публикует свой знаменитый психогенетический тест – набор портретов типажей, успешно применяемый до сих пор в психодиагностике, а также в криминалистике для исследования мотивов преступлений. В ряду множества типологий находится и спектр драматических ситуаций Ж. Польти.

З. Кракауэр настоятельно рекомендовал связать психологическую историю с исследованием киносюжетов: «У меня есть все основания полагать, что примененный мною метод анализа фильмов можно использовать при изучении модели массового поведения в США. Я также думаю, что подобные исследования могут помочь планировать кинопроизводство, не говоря о прочих средствах коммуникации, и ускорят достижение культурных целей, стоящих перед народами.»⁴⁵ Мы последовали его совету, используя для объективации результатов наблюдений статистические методы, подобные тем, коими данная типология создавалась.

⁴³ Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера. / З. Кракауэр.; пер. с фр. М. Левиной. — М.: Искусство, 1977. - С.13-14

⁴⁴ Выгодский Л. Психология искусства [Электронный ресурс] / Л. Выгодский. // EriLib — Виртуальная Библиотека. URL: <http://www.erilib.com/> (дата обращения: 29.11.2010)

⁴⁵ Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера. / З. Кракауэр.; пер. с фр. М. Левиной.

Метод исследования

Для создания типологии Ж. Польти были проанализированы и разбиты на рубрики тысяча двести драматических произведений из литературы всех времен и народов, прослежены судьбы восьми тысяч действующих лиц.⁴⁶

Для исследования социокультурного влияния фильмов проводится частотное исследование. По двум спискам: пятидесяти самых кассовых американских фильмов 1930-х гг. (TOP RATED "1930S" TITLES) и ста российских кукольных картин, созданных в 1991-2011 гг., - исследуется частота встречаемости 36-и драматических ситуаций Ж. Польти.

Если коллизия присутствует в фильме, рядом с названием картины ставится ее номер, в итоге количество ситуаций с одинаковым номером показывает, сколь часто используется та или иная коллизия в киносюжетах.

Заранее следует оговорить, что, исследуя популярные фильмы довоенной Америки, мы имеем дело со списком весьма специфическим с точки зрения истории кино. Скажем, данный набор из 50-и самых кассовых американских картин включает лишь 5 из 10-и фильмов-лауреатов премии «Оскар» обозначенного периода: «На западном фронте без перемен» (Л.Майлстоун,1930), «Мятеж на «Баунти» (Ф.Ллойд,1935), две комедии Ф.Капры (1934 и 1938) и, естественно, самый кассовый фильм в истории американского кино «Унесенные ветром» (В.Флеминг,1939). Более того, среди самых кассовых нет ни одного фильма Г.Форда, который в с 31-ого по 40-ой год снял 27 полнометражных игровых картин, в числе которых «Осведомитель»(1934) и «Гроздь гнева» (1940), удостоенные «Оскаров» за режиссуру; «учебник» О.Уэллса - «Дилижанс» (1939), 40 раз просмотренный юным гением перед созданием «Гражданина Кейна», а также «Юный мистер Линкольн» (1939) избранный С. Эйзенштейном в качестве фильма, который он больше всего на свете хотел бы снять. Список включает в себя три французские картины, две английские, одну немецкую и одну датскую. Зато в нем почти отсутствуют типично американские фильмы нуар, в том числе: культовый фильм новой волны «Лицо со шрамом» (Г.Хоукс,1932), «Безумные двадцатые» (Р.Уолш,1939) и «Окаменевший лес» (А.Майо,1936), в которых критики видят анализ наболевших проблем времени. Нет среди самых кассовых фильмов «Тупика» (В.Уайлер,1937) и «Ярости» (Ф.Ланг,1936), исследованных Е. Теплицем и авторами более поздних учебников, зато есть 13 (!) картин, отсутствующих на сегодняшний день в крупнейших электронных фильмотеках мира, а к пяти фильмам не нашлось даже аннотаций. Что же касается ста российских кукольных фильмов - это почти полный перечень картин данного вида анимации, снятых в последние десятилетия, за исключением нескольких, которые не были опубликованы ни на дисках, ни в пространстве интернет.

— М.: Искусство, 1977. - С. 14

⁴⁶ Причем Ф.Шиллер, К.Гоцци, как и сам В.Туркин, несмотря на попытки дополнить список, все-таки останавливались на числе 36.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.