

5. Na zemle Volgogradskoj: k 40-letiyu velikoj Pobedy [On the land of Volgograd: to the 40th anniversary of the great Victory]. Moscow, 1984.

6. Gerchuk Y.Ya. Istoriya grafiki i iskusstva knigi [History of graphics and art books]. Moscow, 2000.

7. Archive of the Volgograd regional branch of the Union of artists of Russia. Mamontov V.I. Personal sheet on personnel accounting.

УДК 791.2

О.В. ШЕСТЕРИК

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ЖАНРА УТОПИИ И АНТИУТОПИИ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

Шестерик Ольга Викторовна, аспирант Всероссийского государственного института кинематографии (Москва, ул. Вильгельма Пика, д. 3), nika.sc.rick@yandex.ru

Аннотация. В статье акцентируется внимание на исследовании фантастических жанров в отечественном и зарубежном киноведении. Дается жанровое определение социальной утопии и рассматривается его критическое применение к примерам из отечественной кинематографии. Особое внимание обращается на характерные черты кинодраматургии: трудности использования повествовательного конфликта, его влияние на зрелищность фильма. Рассматривается важность временного аспекта для прогностической функции произведения. Новизна работы состоит в поиске обоснованных подходов к терминологии при определении природы жанра. Целью работы является разделение терминов «утопия», «утопизм» и «антиутопия» и корректное их применение на различных стадиях разработки кинопроекта.

Ключевые слова: утопия, дистопия, кинематограф, поэтика, драматургия.

UDC 791.2

O.V. SHESTERIK

DEFINITION OF THE GENRE OF UTOPIA AND DYSTOPIA IN RUSSIAN CINEMA

Shesterik Olga Viktorovna, Graduate Student of the Russian State University of Cinematography n.a. S.A. Gerasimov (3, Wilhelm Pieck st., Moscow), nika.sc.rick@yandex.ru

Abstract. The article focuses on the study of science-fiction genres in Russian and foreign cinema studies. The genre definition of social utopia is given and its critical application to examples from Russian cinema is considered. Particular attention is paid to the characteristic features of the script: the difficulties of using narrative conflict, its impact on the entertainment of the film. The importance of the temporal aspect for the prognostic function of the work is considered. The originality of the work consists in finding reasonable approaches to terminology in determining the nature of the genre. The aim of the work is to separate the terms «utopia», «utopianism» and «dystopia» and their correct application at various stages of the development of a film project.

Keywords: utopia, dystopia, cinematography, poetics, dramatic composition.

Когда речь заходит об утопии, сложность начинается в самом поиске определения жанра. Если говорить о конкретно литературной утопии, поскольку именно она стала инвариантом кинематографической утопии, то наиболее детально к формулировке интересующего нас понятия подошел Дарко Сувин в своей монографии «Метаморфозы научной фантастики»: «Утопия – вербальная конструкция конкретного квазичеловеческого сообщества, где социально-политические институты, нормы и индивидуальные отношения организованы согласно более совершенному принципу, чем в авторском сообществе, и эта конструкция основана на отчуждении, возникающем из альтернативной исторической гипотезы» [1, с. 49].

В приведенном определении есть три главных признака, по которым следует выделять художественные утопии. Во-первых, «сообщество». Данный признак обозначает главную тематику утопического произведения – социальную. Все остальное кажущееся многообразие утопий, которые могут позиционироваться как моральная, экологическая или эстетическая утопия, изолируют его от общественной составляющей, лишают создаваемый образец связи с реальностью. В этом случае критикам следует отказаться от применения определения «утопия» к художественному произведению, заменив его близким по звучанию и смыслу термином «утопизм», чье главное смысловое значение «несбыточность», «нереализуемость».

Во-вторых, речь идет об «отчуждении» (estrangement). Сувин уточняет, что литературная утопия не трансцендентна в религиозном смысле, ее нет на привычных нам картах, но она находится в этом мире. Это значит, что она подчинена определенным правилам, известным нам законам логики. Но сам факт альтернативного развития делает ее другим миром, и разница обозначается через границу-отчуждение. Оно может быть временным, пространственным или и тем и другим одновременно.

В-третьих, Сувин пишет о «вербальной конструкции», заменяя присутствовавший в иных определениях термин «описание». Действительно, описание может быть доминирующей композиционной формой речи в утопии, но не единственной. В кинематографе она уступает место повествованию и диалогу, а сама конструкция в целом становится уже аудиовизуальной.

Определение, предложенное Сувиным, требуется скорректировать для нужд киноведения. Отсутствие его в академической практике приводит к случаям упоминания исследователями фильмов, которые утопиями ни в коей степени не являются.

Если говорить о широкой жанровой группе, к которой можно было бы отнести киноутопию, то наиболее близкой можно считать группу научно-фантастических фильмов с одним из ее тематических направлений, а именно – «положение человека в изменившихся условиях будущего» [2, с. 290]. Альтернативное социальное развитие человечества и есть необходимое для жанра фантастическое допущение, а перенос действия в будущее соответствует необходимому процессу «отчуждения» между произведением и зрителем. Однако временной компонент – не обязательное условие жанра, а лишь самая простая зона отчуждения, которую можно создать. Ее присутствие в сюжете фильма не гарантирует автоматического его попадания в категорию утопических. Пока мы можем заключить, что киноутопия – это жанр научно-фантастического кино, в котором показано альтернативное, более совершенное общество. Чтобы уточнить это определение, мы обратимся к фильмам, которые обладают похожими характеристиками (действие происходит в будущем или показано общество более совершенное), однако не все из них можно назвать утопиями.

Передвижение границы осуществления утопии в будущее – это прогрессивный шаг для отделения более совершенного мира от реального. Ранние представления о «рае на земле» либо не обладали временными характеристиками, либо относили его в далекое прошлое, золотой век. Грядущие, уже литературные, а не народные утопии, начинают появляться в XIX веке и связываются прежде всего с достижениями технического прогресса, которые должны были решить не только промышленные, но и социальные проблемы. Но для советского мировоззрения утопическое будущее – это еще и вполне конкретное, научно обоснованное коммунистическое общество.

Парадоксальным образом более достоверным видится утопическое будущее именно в тех фильмах, в которых оно отстоит от времени просмотра не на один десяток лет: в «Туманности Андромеды» (1967) Е. Шерстобитова действие происходит, согласно с оригинальным романом И. Ефремова, в XXXIII веке, в первой серии «Через тернии к звездам» (1980) Р. Викторова по сценарию К. Булычева – в XXIII веке. Хронологическая удаленность позволяет оправдать условность и вариативность показанной действительности.

Чем ближе время действия кинокартины, тем больше к нему возникает вопросов. В таком случае создателям фильма приходится прибегать к дополнительным допущениям, выбирая оригинальный высокий стиль речи, как в «Строгом юноше» (1935) А. Роома, или же утрированную пластичность главного персонажа, как в «Последнем жулике» (1966) Я. Эбнера и В. Масса.

А вот картины, в которых устраняется временная дистанция и одновременно пропадает фантастическое и эстетическое допущение, к жанру утопии трудно отнести. Такой категорией фильмов, например, являются оптимистические драмы и музыкальные фильмы 1930-х – 1950-х гг., от «Чудесницы» (1936) А. Медведкина до «Кубанских казаков» (1949) И. Пырьева. Это все наглядные примеры утопизма – идеализации уже существующей действительности. Сюжетное, идеологическое и эстетическое время фильма идентично времени автора. Экранный мир лучше зрительского «здесь и сейчас», но не потому, что он предлагает прогрессивный вариант реальности, хоть в каких-то отношениях находящийся на ступень выше существующего. Напротив, происходит активное ретуширование уже данного настоящего, идет его облагораживание, не требующее социальных перемен.

Но есть и другой аспект удаленности: перенесение действия в будущее не означает автоматической утопизации происходящего. Речь идет о важности социальной предпосылки для драматургии фильма. В «Космическом рейсе» (1935) В. Журавлева или «Гостье из будущего» (1984) П. Арсенова часть действия происходит в Москве будущего, но это допущение нужно для демонстрации отнюдь не социальных изменений. Будущее выступает в этих произведениях лишь антуражем для главной, приключенческой линии. Позитивное фантастическое допущение, к которому прибегают авторы этих картин, – техническое, призвано усилить динамику происходящего.

По схожей причине нельзя отнести к утопиям и «Аэлиту» (1924) Я. Протазанова, как это делает в своей обзорной статье о киноутопиях К. Разлогов [3, с. 112] (хотя в романе А. Толстого как раз утопический мотив присутствует – в рассказе об Атлантиде). В этой картине определенно есть идеи, принадлежащие к социальной сфере, и они помогают продвижению сюжета: речь о личном и классовом конфликте между землянами и правителями Марса и об идеях мировой революции (восстания, но не его возможных в перспективе положительных итогов). Однако эти концепции излагают не взгляды на совершенное общество, а способы низложения несовершенного социума.

И еще один аспект, позволяющий проводить разграничения между жанрами: альтернативность изображаемой на экране действительности. Инаковость обеспечивается не каким-то удивительным для зрителя антуражем, а демонстрацией новых отношений между людьми, обнаружением незнакомых ранее связей между социальными институтами. Можно сравнить «Строгого юношу» и «Кубанских казаков», две картины, в которых фантастическое допущение если и присутствует, то не в качестве чудесного, а как рациональное то, чего сейчас нет, но в принципе возможно в будущем. Все, что есть в кадре материального, невозможно отнести к неожиданному или невиданному, хотя отношение к действительности все же особое: в «Строгом юноше» усилен эстетический контекст, в «Кубанских казаках» – признак изобильности. Чего в фильме Пырьева нет, так это репрезентации иных социальных взаимосвязей. Они в картине изображены достаточно ограниченно, а также доподлинно знакомы зрителю. В представленных героях и ситуациях легко считываются стандартные модели поведения. И комический эффект в перипетиях достигается в том числе благодаря узнаванию.

По-другому обстоит ситуация в картине Роома. Во-первых, персонажи представляют разные социальные группы. Во-вторых, интрига сюжета основывается на попытке героев соответствовать принципам нового морального кодекса. Дело касается не только психологических метаний во внезапно возникшем любовном треугольнике, но и социальных взаимоотношений «выдающийся человек – рядовой», «лидер – последователи».

Для зрителя XXI века альтернативность сюжета А. Роома и Ю. Олеси в том, что он так и не сбывается. В этом заключается одна из особенностей пребывания альтернативности в кинематографической утопии. Ведь вариативность, которую она предполагает, может принадлежать как минимум трем точкам зрения: автору-писцу (сценаристу или писателю, если речь идет об экранизации), автору-режиссеру и зрителю. Первые две точки зрения могут и совпадать и расходиться между собой в зависимости от принадлежности авторов к одному поколению, социальной группе, национальности. А вот зрительская точка зрения постоянно динамична: представления об утопии меняются от поколения к поколению.

Зная все эти особенности утопий (будущее, социальность, альтернативность), можно рассмотреть и еще один спорный для отечественной кинокритики пример. Наиболее часто жанровая непроясненность присутствует в обсуждении картин А. Тарковского «Солярис» (1972) и «Сталкер» (1979), которые с легкостью причисляют к утопиям. С одной стороны, действие происходит в будущем, правда не таком уж и далеком от настоящего времени зрителя (сам режиссер подчеркивал, что по его замыслу грядущий день в «Солярисе» должен выглядеть как можно обыденнее). Существует также и мотив границы, отделяющей привычный мир от другого пространства (понятны параллели между образом Острова из классической утопии и удаленной космической станцией, висящей над Солярисом, и Зоной, ставшей, возможно, местом высадки внеземной цивилизации).

С другой стороны, в этих ограниченных локациях отсутствует альтернативное общество. Отдельные персонажи представляют собой даже не общественные институты, а социальные идеологемы. В «Солярисе» три главных персонажа – ученые – олицетворяют различные подходы к этике в науке. В «Сталкере» обобщенность, социальная нейтральность персонажей на порядок усилена. У героев нет имен, только маркировка группой интеллигенции (Писатель, Ученый, Сталкер). Они манифестируют разнообразные философские размышления на темы этики, бытия и т.п., характерные для современного, а самое главное – типичного для режиссера социума. Но ни одно из условий утопии при этом не выполняется.

После рассмотрения примеров и контрпримеров мы можем детализировать термин «утопия»: это жанр научно-фантастического кино, в котором показано более совершенное общество будущего, альтернативное обществу автора.

Неверно было бы утверждать, что связь между утопией и антиутопией (или негативной/отрицательной утопией, или дистопией, как принято обозначать этот поджанр в англоязычных источниках) заключается в том, что в последней отрицаются принципы или существенные характеристики утопии. Приставка анти- говорит о том, что при сохранении одной темы (описание альтернативного общества) жанры различаются идейно. Социум в дистопии далек от идеала и подвергается не восхвалению, а критике. Учитывая это, кинодистопией следует назвать такой жанр научно-фантастического кино, в котором критически показано общество с негативно развивающимися тенденциями, альтернативное обществу автора.

В определении кинематографической антиутопии отсутствует указание на время. В самом деле, действие может происходить в любом временном диапазоне относительно времени автора, иногда даже полностью совпадая с ним. Так, максимально приближенное ко времени выхода действие картины А. Сокурова «Дни затмения» (распадающееся общество, теряющее внутренние социальные связи; год выхода 1988) – это предчувствие скорого краха знакомой режиссеру и зрителю советской общественной системы. Но для аудитории, мало знакомой с советскими проблемами 1980-х годов, станет заметно «приглушение жанровых признаков», «”обмирщение” научно-фантастического повествования» [4, с. 181].

Еще более трудные отношения со временем, а значит, с попыткой прогноза и выстраивания негативной альтернативы в фильме «Трудно быть богом» (2013)

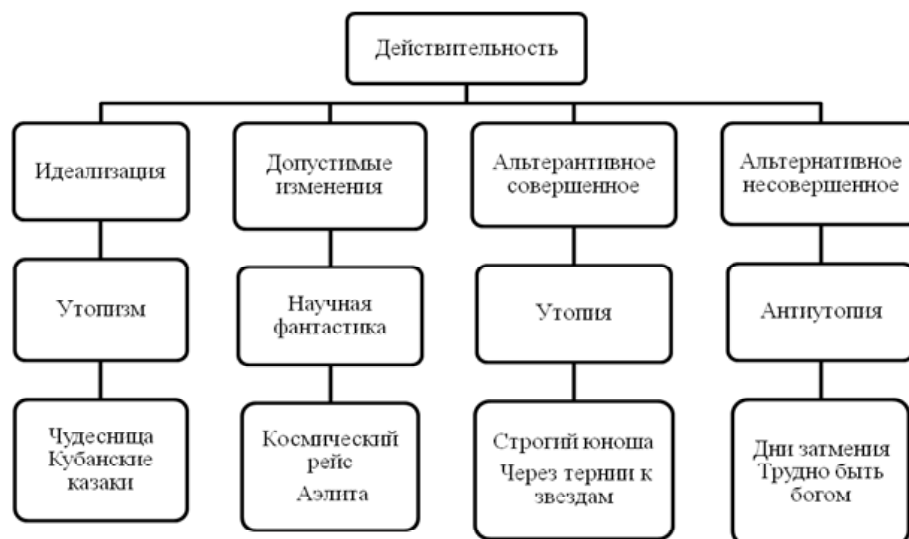
А. Германа-ст. Настоящим становится прошлое с аллюзиями как на Средневековье, так и на европейские события 1920-х – 1930-х годов, более знакомыми зрителю, чем главному герою, человеку будущего.

Допустимое временное слияние, а иногда и ретроспективный взгляд может привести к новой терминологической путанице, но теперь мы уже знаем, что следует выделять не схожесть используемых кинематографистами приемов, а различное целеполагание жанров, к которым они обращаются. Не является, например, антиутопией рефлексия по историческому прошлому России: картины, повествующие о негативных событиях первой половины XX века. «Замри-умри-воскресни!» (1989) В. Каневского или «Хрусталеv, машину!» (1998) А. Германа-ст. – это обратный качок культурного маятника, ответ на художественно приукрашенные произведения того же периода. Альтернативность здесь присутствует только в художественном взгляде на общество, суть которого остается той же.

Также следует рассматривать и кинокартины с сюжетом из ближайшего будущего, например, «Мишень» (2010) А. Зельдовича, в которой часть действия происходит в высокотехнологичной России, находящейся под сильным влиянием Китая. Временами социум автором высмеивается (особенно сатирически показаны СМИ), но по своим взаимосвязям он идентичен современной картине мира.

Разница между четырьмя упомянутыми формами утопического в кинематографе заключается в различном их отношении к действительности (схема 1). Крайние формы – идеализация (утопизм) и критика (антиутопия). Первая не несет никакой общественной функции, вторая же крайне важна для общества и помогает выявлять его недостатки. Промежуточные формы – различные степени изменений: частные (научная фантастика) и глобальные (утопия). Частные, как правило, благополучно вписываются в другие экранные жанры (приключенческий, комедийный). А описание глобальных изменений требуют создания особой структуры художественного мира.

Схема 1.



Удачное кинематографическое обращение к утопии и антиутопии зависит от понимания главных характеристик этих жанров – социальности и альтернативности. От создателя фильма требуется, с одной стороны, быть реалистом, знающим актуальную повестку дня, а с другой стороны, обладать воображением, которое сможет создать убедительный и отличный от нынешнего образ мира. А кинокритикам и киноведам при рецензировании подобных фильмов можно посоветовать основываться не только на непосредственных ощущениях, но и прибегать к данным и методам других гуманитарных дисциплин, которые помогут оценить задуманную создателями разницу.

Литература

1. *Suvin D.* Metamorphoses of Science Fiction. London, 1979.
2. *Михалкович В.И.* Научно-фантастический фильм // Кино: Энциклопедический словарь. М., 1986.
3. *Разлогов К.Э.* Утопия и антиутопия в мировом кинематографе // Международный журнал исследований культуры. 2012. № 4. С. 112-115.
4. *Jameson F.* The geopolitical aesthetic. Cinema and space in the world system. London, 1995.

References

1. *Suvin D.* Metamorphoses of Science Fiction. London, 1979.
2. *Mihalkovich V.I.* Nauchno-fantasticheskiy film // Kino: Entsiklopedicheskiy slovar [Science Fiction Film // Cinema: Encyclopedic Dictionary]. Moscow, 1986.
3. *Razlogov K.E.* Utopia and dystopia in world cinema // Mezhdunarodnyy zhurnal issledovaniy kultury. 2012. № 4. P. 112-115.
4. *Jameson F.* The geopolitical aesthetic. Cinema and space in the world system. London, 1995.

УДК 781.21

М.С. ДЯДЧЕНКО

КЛАССИЧЕСКАЯ МУЗЫКА В ТЕХНОЛОГИИ МУЛЬТИМЕДИА

Дядченко Мария Сергеевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального и художественного образования Таганрогского института имени А.П. Чехова (филиала) Ростовского государственного экономического университета (Ростовская область, г. Таганрог, ул. Инициативная, 48), marydy@mail.ru

Аннотация. В статье раскрывается актуальная проблема, связанная с чрезвычайно распространенным мультимедийным форматом представления классической музыки в современной практике. Метод исторического анализа позволяет сформулировать ситуацию стирания из памяти слушателя характерных для истоков инструментальных жанров вокальных и оперных аллюзий. Как своеобразная компенсация этих потерь объясняется обновление концертных форм: чтение стихов в речитале Е. Кисиным, «шутки» Игудесмана и Джу, Паганини-квартета, комическое поведение Г. Кремера и В. Спивакова в оркестровых программах.

Аналогичным стимулом для адекватного восприятия концертов инструментальной музыки трактуется киноэкран, на котором экспонируются различные зрительные образы; при распространенном исполнении киномузыки на нем демонстрируются сцены из соответствующих фильмов. В статье рассматриваются актуальные для наук о художественной культуре понятия «линейного» и «нелинейного» медиа: как прослушивания-просмотра и интерактивного формата взаимодействия с музыкой в эру «тотальной компьютеризации».

Новизну проблематики статьи определяет утверждение о визуализации музыки, в том числе в сетевых зрительных презентациях и видеоклипах, как новой разновидности музыкального жанра. Впервые поднимается вопрос о визуализации академических музыкальных образцов в педагогике. **Ключевые слова:** классическая музыка, медиа, мультимедиа, трансляция музыки, презентационные программы, видеоредакторы, киноклип.

UDC 781.21

M.S. DYADCHENKO

CLASSIC MUSIC IN MULTIMEDIA TECHNOLOGY

Dyadchenko Maria Sergeevna, Candidate of Sciences in Art Criticism, Associate Professor at the Department of Music and Art Education of the Taganrog Institute n.a. A.P. Chekhov branch of the Rostov State University of Economics (48, Inicialivnaya st., Taganrog), marydy@mail.ru